

Bombázók bevetésen – Nőművészek a pop artban¹

POWER UP. Female Pop Art.

**Evelyne Axell, Corita nővér, Rosalyn Drexler,
Christa Dichgans, Jann Haworth,
Dorothy Iannone, Kiki Kogelnik, Marisol,
Niki de Saint Phalle**

→ **Kunsthalle, Bécs**

→ **2010. november 5 – 2011. március 8.**

Mielőtt bárki is a műveltségének hiányosságain kezdene el sopánkodni, nem ismervén a pop art női alkotóit, megnyugtatóként közölhetem, hogy nem is igen lehetett tudni róluk – és nem csak a világ keleti felén. Mintegy 50 év homályából kellett újra felfedezni őket,² pedig még élnek is közülük sokan. Még a tájékozottabbak is csak némi sürgetésre varázsolnák elő az emlékezetükből NIKI DE SAINT PHALLE és MARISOL nevét.³ Nem azért, mert nem tudnak róluk, hanem csak épp nem gondolják, hogy feltétlenül bele kéne őket helyezni a pop névsorába. Hogy mi lehet e művészettörténeti amnézia oka, az összefügg a kánon kérdésével is; ezt tanulmányozni pedig már azért sem hiábavaló, mert közben fény vetül arra is, hogy miként írjuk a művészet történetét, és talán arra is, miért éppen így.

A 40-50 éves munkákból létrehozott kiállítás meglepően üdítő: a pop art sokrétű és izgalmas képe bontakozik ki belőle. A kiállítás talán enyhén lazának is hat, mivel a rendezés sokféle szempontot érvényesít egyszerre: egyrészt tematikusan, másrészt – igaz kisebb mértékben – formalista módon, médiumok szerint rendezett, de ugyanakkor a művészek munkáit az életrajzukat tartalmazó (és a térben szétszórta) oszlopok mellett is csoportosították. Jóllehet az ismert, kanonizált pop art maga sem egyöntetű, mégis az a fő benyomásunk róla, hogy benne a fogyasztási javak egyre szaporodó műformákban megfogalmazott ikonográfiáját a tiszta színek dekoratív elrendezése uralja, az alkotók ezoterikus művészet alól felszabadult fogyasztói öröme pedig egyenes úton, magától értetődően áramlik át a pop-alkotásokba, melyek egyszerűek, simák, simulékonyak és túlzottan problémamentesek. Akárhogyan is megyünk tovább az értelmezésben, ez a vizualitás dominál. Mintha az alkotók (ANDY WARHOL, ALLEN JONES, MEL RAMOS) egyfolytában ujjongának az árubőség, a sztárok és a „szexi nőcik” (akik persze szintén fogyasztási

1 a) Kísajátítván a male gaze-t (hiszen mégiscsak férfi nézőpontot sulykoltak belénk) mondható, hogy a kiállító nők egytől egyig modell-szépségű „bombázók”. Még Corita nővér is az, bár ő ezt a vonását nem hagyta kibontakozni. Mindezt nagyon kínos megjegyezni, de mégis megteszem, mivel az a rossz érzésem van, hogy az tette egyáltalán lehetővé a színrelépésüket, hogy megfelelték a szépség-kánonnak. „The first girl artist with glamour” – mondta Marisolról Andy Warhol. Idézi: Belinda Grace Gardner. *Power up. Female Pop Art*. Szerk: Angela Stief, Martin Walkner, Wien, Kunsthalle, 2010. p. 265. Corita más eset, őt valószínűleg apáca mivolta miatt „másképp” kezelték; a szekularis társadalmak nézőpontjából csak egy „őrült” (na jó: kissé flúgos), aki nem jelent konkurenciát. b) Bár ez a cím kissé ahistorikus – mivel kérdés, hogy a nők, akik a pop artban alkottak, nőművészek-e (már), és ha igen, akkor vajon valamennyien azok-e. Pejoratív konnotáció miatt – legalábbis a magyarban – mégsem vettem át a kiállítás címét: *Nőnemű Pop Art* (vagy kissé átírva: *Pop Art nőnemben*).

2 Ezt a kiállítást megelőzte az a Philadelphia University és a New York Universityn folyó kutatás (2009), melynek eredményeként Sid Sachs szervezett egy vándorkiállítást (*Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968*, Brooklyn Museum, New York, 2010. október 15 – 2011. január 9.; Rosenwald-Wolf, Hamilton Hall & Borowsky Galleries, Philadelphia, 2011. január 22 – március 15.), épp a bécsi kiállítással egy időben. (ld. http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/seductive_subversion/; <http://www.uarts.edu/newsevent/6322.html>) A kérdéses terület ezzel azonban még koránt sincs teljes egészében feltárva és bemutatva. Folytatván a *Global Conceptualism* (Queens Museum of Art, New York, 1999) példáját, lehetőség szerint az összes szóba jöhető földrajzi régióban (így Kelet-Európában is, ld. pl. Szentes Zsuzsa) fel kellene tárni mindazoknak a nőknek a művészetét, akik (akár később is) pop art hatású munkákat készítettek.

3 Az „természetes”, hogy az átfogó művészettörténeti könyvekben sem szerepelnek mások, s hogy a 20. századi áttekintések (pl. Foster-Krauss-Bois-Buchloch: *Art since 1900*. Thames and Hudson, 2004.) és a nőművészetéről szóló összefoglalások is (pl. Whitney Chadwick: *Women Art and Society*, Thames and Hudson, 1996) csak e két nevet említik; de az már kevésbé, hogy José Pierre *An Illustrated Dictionary of Pop Art* (London, 1977) című összefoglalója is csak Axellt, Drexlert és Haworth-öt ismeri Marisolon és Niki de Saint Phalle-on kívül (bár az is igaz, hogy még tíz, itt nem kiállított művésznek is szentel címszót).

javak) világán, illetve azok saját tárgyaikba való átemelésén, megjelenítésén. A pop art kétségtelenül annak a II. világháború után létrejött fogyasztói társadalomnak és kultúrának az eruptív művészete, mely optimizmustól áthatottan hitt a technikai civilizációval együtt járó haladásban. A társadalomkritikai hang, amit néhány teoretikus felfedezni vél, csak egy-két művész esetében (Richard Hamilton, Wolf Vostell) érhető tetten, és korántsem alkotói programként (ha pedig mégis ilyen módon jelenik meg a politikum, akkor a művészek általában elhagyják a könnyed hangvételt és csak alkalomadtán sorolódnak a pop művészethez). Ráadásul mindez a legtöbbször áttételesen (Warhol) – az alkotói attitűd finom struktúráit elemezve bukkan fel. Mindemellett az is tény, hogy azok, akik a nyugati (sőt: angolszász) pop kanonizációjában részt vettek, nem ismertek olyan alkotókat más régiókból (mondjuk Magyarországról), akiknek a művei bizonyos szempontból rokoníthatók a pop arttal.⁴

Az itt kiállított művek viszont – többnyire – explicite politizálnak, a stílust (ez esetben mint formálást) illetően gyakran kevésbé simulékonyak, könnyedek és elegánsak, viszont tartalommal telítettek. Ami a színezést, a formálást, az új technikák iránti fogékonyságot és kreativitást illeti, a pop artban alkotó nők nem forgatják ki az ismert kánont, inkább tágtitják, gazdagítják: műveik a pop art történetének átgondolására készítenek. Ikonográfiájuk részben fedésbe hozható a kanonizálttal, de kevésbé koncentrálnak a fogyasztási javakra, a sztárkultuszra, viszont új elemeket hoznak be és új értelemben (kon-textusban) használnak ismert motívumokat, témákat (agresszió, nemi szerep, emberek, szeretet, szegénység; test, szex, háború-béke).

A kiállítás címadója CORITA NŐVÉR (1918–1986, USA)⁵ *Power Up* című 70 x 320 cm-es képe 1965-ből. Az élénk színű blokk-betűk kitöltik a képmezőt, alattuk pedig, ugyancsak vad színű sávokban kisebb, írott betűkből fehérrel nyomtatott szövegek szerepelnek. Az előbbi egy olajtársaság reklámszlogenjéből való (eredetileg kb.: turbózd fel autódát), az utóbbiak pedig Krisztusról szóló példabeszédek és a szegénységről való elmékedések sora. A dekoratív, vérbeli popos megformálás és technika, valamint a hétköznapi (kereskedelmi) életből vett motívum szembesítése a keresztény gondolatokkal meghökentő, figyelemfelkeltő és ezért elgondolkodtató. Corita számára azonban nincs ellentmondás, hisz mindkettő abból a valóságból táplálkozik, amelyben ő is élt és tevékenykedett. A kurátori üzenet telitalálat, egyrészt szó szerinti értelmében (hiszen *biztat*: egy újfajta művészet megismerésére és gondolkodásra), másrészt egy olyan ismeretlen hang, életmű kiemelése révén, mely a pop art vizuális világába illeszkedve (a populáris és spirituális kultúra valamint a proto-konceptuális művészet metszéspontján állva), annak egy sokkal szélesebb értelmét kínálja fel. A szavak képekként való merész használata ROBERT INDIANA dekoratív munkáit juttatja eszünkbe, csakhogy Corita betűfelületei vizuálisan kreatívabbak, könnyedebbek, játékosabbak és differenciáltabbak (szemben Indiana – kétségtelenül ütős egyszerűségével), tartalmilag pedig gazdagabbak. Politikai és társadalmi témái között egyaránt szerepel a szegénység, a materializmus, a környezetpusztítás, az egyenlőtlenség, a társadalmi igazságtalanság és a rasszizmus, valamint a háború (*Stop the bombing! With love to everyday miracle*, 1967; *Black is beautiful*, 1969). Corita egyedülállóan kombinálja szövegeit színes absztrakt képekkel (1962-től használta munkáihoz nyersanyagként a populáris kultúrát), illetve a bibliai szövegeket, valamint a Camus és Gertrude Stein idézeteket fogyasztói brandekkel. Corita nővér igazi keresztényként volt művész, tanár, grafikus, művészettörténész, író, aki tanítványai kreativitását inspirálta és saját példájával tudta őket társadalmi felelősségvállalásra ösztönözni.

A kiállítás (másik) hívóképe a belga EVELYNE AXELL (1935–1972, Belgium, keramikus, színész, festő)⁶ *Fagylalt* (1964, olaj, vászon, 70 x 80 cm) című festménye. A stílusában kanonikus pop art képen egy kissé fallikus fagylaltot nyalogató, behunyt szemű nő arc látható. Mintegy „hívóképként” jelzi a női szexualitás és test játékba hozását a kiállításon. A sztereotipizált – sőt emblematisztikus – nő élvetege arca nem árulja el, hogy saját vágyának, vagy a nőtől elvárt szexuális identitás (a vélt vágyak) túlzó kifejezése volna, hisz mégiscsak egy fagylaltot tart. Ambivalens Axell 1969-es happeningje is: kiállításmegnyitóján egy úrhajóssikanban álló fiatal, meztelen nőt öltöztetett fel. A sisak egyszerre nyújtja az anonimitás biztonságát (a modellnek) és jelzi a

4 Ha a Pop Art per definitionem a fogyasztói társadalom művészete, akkor logikailag nem is jöhet létre a nem fogyasztásra alapozott társadalmakban. Igaz, mozgalomként nem is létezett (mert nem létezhetett) Kelet-Európában, de igen sok alkotó élt olyan módszerekkel, amik a pop sajátjai voltak (ld. Keserű Katalin: *Variációk a Pop Art-ra. Fejezetek a magyar művészetből 1950–1990*. Bp., é.n.), és ezek a művek gyakran (ha nem is jellemzően, de) „politizáltak”.

5 A művészek életrajzi és a munkák adatait a kiállítás katalógusából vettem: *Power up. Female Pop Art*. Szerk: Angela Stief, Martin Walkner, Wien, Kunsthalle, 2010. Esszé: Aron Rose on Sister Corita, pp. 151–152.

6 Anke Kempkes on Evelyn Axell. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 51–53.

POWER UP

SISTER CORITA KENT

power up, (parts a, b, c, d), 1965, szitanyomat
Sister Corita Art Center; Immaculate Heart Community, Los Angeles
© fotó: Joshua White

művész úrhajózás és technika iránti (esetleges) elkötelezettségét, rajongását, de mivel a sztereotipizált magatartással szemben Axell itt épp *felöltöztet* – a sisak szerepe is többértelmű, de legalábbis többértű. Axell egyfelől konvencionálisan használja a női testet – rendszerint sematikus „csini” szilueteteket –, másfelől viszont furcsa helyzetekbe hozza őket. *Erotomobile* (1966) című asszamlázsán például egy autó gumikereke foglalja keretbe két meztelen nőalak arcát. *A Nagy kijárat a világűrbe* (1967) című plexi-képén asztronauta sisakos, szép női alakok lebegnek Matisse *Táncát* is felidézve. Az újítások iránti érdeklődését nemcsak ikonográfiája, vagy a motívumok mechanikus módszerekkel történő sokszorozása jelzi, hanem a műanyagokkal mint a képzés új lehetőségeivel való kísérletei is.

KIKI KOGELNIK (Graz, 1935–Bécs, 1997)⁷ *Szerelmes bombák* (1962, bombák, akril, műanyag, 122 × 25 × 63 cm) című átalakított ready made-je játékos humorral feszíti egymásnak háború és szerelem gondolatkörét – elsősorban címe, másodsorban kifejtése által. Megszelídíti, de még inkább kiforgatja eredeti mivoltukból a rettenet tárgyait, így lesz úrrá lelkileg a háború borzalmán. A kiállítás (korántsem elítélhető elfogultsággal) az ő művészete volt legjobban, mintegy 50 művel reprezentálva. Robotok, űrutazás, háború, technikai civilizáció, emberi kapcsolatok (*Emberek a 7. Sugárútról*, 1968/1986), valamint a (női) test és a kiszolgáltatottság (*Nyelvműtét*, 1969) témacsoportjai jellemzik szereteágazó ikonográfiáját; a műanyag-kivágások (*Koponya*, 1970), rajzok (*Nagymosás Manhattanben*, 1970), festmények, grafikák és objekték pedig az alkotói sokszínűségét.

A legismertebb művész NIKI DE SAINT PHALLE (1930–2002)⁸ szerencsére – talán ismertsége okán – nem volt túlreprezentálva, és a rendezők mértéktartóan a pop időszakára korlátozták a műveiből való merítést. E tekintetben kivétel a nagy méretben vetített *Daddy* című fekete (és színes) humorral teli, 1972–73-ban PETER WHITEHEADDEL együtt készített, 90 perces életrajzi ihletésű filmje. A később ismertté vált *Nana*-figurák, kiforrott stílusában mintázott *Lüszisztraté*-szobra (1966) a társadalom általános nőképet parodizálja: a háttára fektetett, fej nélküli, csonkolt végtagú, dekoratívan körülfestett vagináját kitaró női korpusz stilizáltan és egyértelműen reprezentálja, hogy mire „használják”, amit azonban a „jobb” körökben nem illik kimondani, és ha mégis megteszi valaki, akkor az lesz a durva. A cím Arisztophanész művére utalva, felidézi a háború, a béke és a szex, illetve ehhez kapcsolódva a nők és a férfiak viszonyainak, ősi, és igazából sosem megoldott kérdésköreit, amelyek épp a 60-as évektől (a hippomozgalomtól is inspirálva) kerültek ismét a figyelem középpontjába.⁹

Az Andy Warhol *Csókjában* (1963, 3') szereplő, sikeresnek számító MARISOL (Marisol Escobar, 1930 Párizs)¹⁰ életműve – ahogy az itt kiállított öt munkája is (pl. *Ruth*, 1962; *Tükrön ülő nők*, 1965–66; *Az esküvő*, 1962–63) – az identitáskeresés körül forog.¹¹ Hogy mégsem szerepel a pop art főáramában, annak egyik oka az lehet, hogy fotóapplikációs asszamlázsai meglehetősen rejtélyesek, formailag nem homogének és a szürrealizmussal is túlságosan közeli kapcsolatban állnak. Még akkor is, ha például *Az autó* (1964) című munkája a fogyasztói pop ikonja, s ugyanakkor ironikus megjelenítése is.

ROSALYN DREXLER (1926, New York, író, festő)¹² politikai ikonográfiájával,

festőiségével, feszes kompozícióival lep meg – és ezzel együtt még humoros is tud lenni (*Time to kill*, 1963; *Al Capone fészülködik*, 1964). *A halál Marilyn nyomában* (1963) épp e tulajdonságai révén olyan, mintha Fehér Lászlót inspirálta volna. Drexler rendszerint sajtófotókból indul ki – olykor azokat festi át, más-szor a témájukat és a kompozícióikat veszi át. A kiállítás szerint kommerciális tárgyak, reklámok helyett inkább politikai eseményeket fest meg, s ezen kívül a szorosabb, közeli emberi viszonylatokkal valamint ember és gép kapcsolataival is foglalkozik (*Ember és gép*, 1966).

Ahogy egy rendes pop művészhez illik, úgy használja fel a hétköznapi tárgyi világát CHRISTA DICHGANS (1940, Berlin, festő)¹³ is. A különbség csak annyi, hogy mivel ezek a hétköznapi otthon, konyhai és háztartási eszközök, napszemüvegek, gyerekjátékok, felfújható Batmanek és kacsák között teltek, így azok határozzák meg nagyméretű, tisztán komponált festményeinek iko-

13 Belinda Grace Gardner on Christa Dichgans. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 112–115.

NIKI DE SAINT PHALLE

Részlet a *Daddy* című filmből, 1972
© 2010 NIKI CHARITABLE ART FOUNDATION,
All rights reserved und/and VBK, Wien, 2010



7 Thomas Miessgang on Kiki Kogelnik. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 185–87.
8 Martin Walkner on Niki de Saint Phalle. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 96–99.
9 Emlékezzünk csak „a szeretkezz, ne háborúzz” jelszavára, vagy Makavejev 1971-es *W. R., avagy az organizmus misztériuma* című filmjére – amely utóéletének Hornyik Sándor egy bekezdést szentel *Baljós árnyak. Rendszerkritika 1968 után* című cikkében (*Új Művészet*, 2008/10., pp. 2–5.)
10 Belinda Grace Gardner on Marisol. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 265–67.
11 Erre utal az a panelbeszélgetés is, amelynek során két maszkot viselt egymás fölött: amikor a felső, fehér maszkot a közönség levetette vele, akkor derült ki, hogy alatta egy másikat is visel. I. m. p. 265.
12 Sid Sachs on Rosalyn Drexler. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 128–30.



DOROTHY IANNONE
The Story of Bern (or) Showing Colors / Berni történet, 1970
© Dorothy Iannone, Sammlung Aldo Frei

nográfiját, motívumkincsét (*Csendélet békával*, 1969; *Műanyag felhő*, 1968; *Kupac Batmannel*, 1967). Valami szomorúság azért vegyül a szinte dacosan, demonstratívan színes és vidám, poposan stilizált játékhalmok közé, s Dichgans egyúttal – csupán motívumok szempontjából – megelőlegezi Mike Kelley, Jeff Koons (pszeudó) infantilis művészetét is.

DOROTHY IOANNONE (1933, Boston)¹⁴ igazi fenegyerek lehetett volna, ha fiúnak születik, így azonban csak a rossz kislány szerep jutott neki (bár az esetében beigazolódott graffiti-bölcsesség „a jó kislányok a Mennországba jutnak, a rossz kislányok mindenhol eljutnak”, talán vigasztaló lehet). A pop-szemléiség ragyogó példái 1966–67-ben készített kifestett, kivágott és talpukra állított papírfigurái (pl. a Rolling Stones zenészeiről, vagy olyan politikusokról, mint Lyndon B. Johnson vagy Robert Kennedy). Iannone egyszerűen, nyíltan, köntörfalazás nélkül fogalmazza meg a véleményét nőkről, férfiakról, szexualitásról, társadalmi szerepekről, szexuális elnyomásról vagy éppen a cenzúráról (*The White Goddess*, 1971; *The Next Great moment in History* 1970; *Your Names are Love Father God*, 1970). A *berni történet* (1970) című képregényében például egy kiállításról való kizárását beszéli el. Híppis, pszichedelikus stílusa – mely a pornórajzok és a képregények műfaji sajátosságait egyesíti art brut és camp attitűddel – mindezt vidámmá teszi és eltávolítja, de úgy, hogy a felvetett problémákat ezzel korántsem iktatja ki vagy tekinti megoldottaknak.

JANN HAWORTH (1942, Hollywood)¹⁵ nevét a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* című Beatles-lemez borítójának egyik tervezőjeként nyilván magától értetődően ismernénk, ha a férjével közösen tervezett borítóval kapcsolatban nem mindig csak Peter Blake-t (akivel együtt nyertek ezért 1968-ban Grammy-díjat) emlegetnék. Haworth *Fánkok, kávéscsészék és képregény* (1962, 71,1 cm) című „puha szobrok”-ból álló kompozícióját 1962-ben készítette Londonban (épp abban az évben, amikor New Yorkban Claes Oldenburg felesége szorgosan varrogatta férje szobrait). De Haworth nem csak hétköznapi tárgyakat varrt meg, hanem életképeket, emberi figurákat (*Öreg nő II.*, 1967, 101,6 cm; *Mae West, Shirley Temple és W.C. Fields*, 1967, 131 cm), vagy óriásira nagyított karkötőt (1960-as évek) is. Sőt mi több, Gino Severini 1914-es, *A fény szférikus kiterjedése* című olajképét *Severini: Szférikus kiterjedés a fényben* címmel 1966-ban, színes flitterekből varrta ki, nemcsak színeiben, formáiban és kompozíciójában, hanem látványában is hűen követve a festő technikáját. A varrás – jelentsen ez akár egy szobrok létrehozására használt technikát is – nála nem csupán játékos, ironikus, popos attitűd, vagy éppen (akár kissé önironikus) tiszteletadás, hanem az otthonról hozott kultúra része, annak folyománya. Haworth számára evidens az általa alkalmazott technika, mint ahogy az is, hogy nem választja el egymástól – fellengzősen – tárgyainak elgondolását és kivitelezését.

14 Thomas Miessgang on Dorothy Iannone. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 224–27.

15 Mark Rappolt on Jann Haworth. In: *Power up. Female Pop Art*. pp. 212–15.

Hogy mégis miért maradtak olyan sokáig homályban ezek az alkotók – a feminizmus több hulláma és a feminista művészettudományi kutatások megjelenése után is –, arra több magyarázat is kínálkozik.¹⁶ A legkézenfekvőbb ok – a patriarchális társadalmi berendezkedés – csak részben magyarázat, hiszen épp azért, mivel ez az az időszak, amikor a feminista művészettörténetírás már kezd teret hódítani, azt hihetnénk, hogy a kortárs művészetben már kevésbé fognak érvényesülni a patriarchális uralmi viszonyok. Ebben ugyanis a férfiak jobban kondicionált – támogatottságban és elfogadottságban is megnyilvánuló – érdekvérvényesítési képességei, azaz a nők és férfiak esélyeinek egyenlőtlenségei illetve áttételesebben a művészi kánon patriarchális szempontok szerinti kialakítása meghatározó jelentőséggel bír. Csakhogy az 1970 körüli feminista kritikusok a pop artot (bár jó okkal, de mégiscsak homogenizálás és sztereotipizálás folytán) mint szexista művészetet elutasították, így az a nő, aki ebben a korszakban élt és dolgozott, továbbá valamilyen módon kapcsolódott ehhez az irányzathoz, az láthatatlan maradt a feminista művészettudományi kritikusok és történészek számára is. Az egyéni életutak alakulása ugyanakkor szintén közrejátszhat e művészek háttérbe szorulásában: Axell fiatalon meghalt, mások élettársuk árnyékában dolgoztak (Dorothy Iannone Dieter Roth, Jann Haworth Peter Blake felesége volt). Még ha érthető is az akkori feminista attitűd, az nehezen elfogadható, hogy azok a kritikusok, akik a művészettörténetírás egykori elfogultságait kritizálták (beleértve a kanonizáció folyamatát is), saját kortársaikról, akiket ismer(het)tek, elfeledkeztek. Azok a feminista művészettörténészek pedig, akik elismerték pl. Marisol vagy Niki de Saint Phalle művészetét, igyekeztek elválasztani „feminista” és „pop artos” vonásaikat – mintha ezek örök és megváltoztathatlan kategóriák lennének. Úgy látszik, hogy az eddig ignorált alkotók, nők munkáit felkutatva és elemelve, a kialakult sztereotípiákkal szembeszállva most jött el az ideje a pop art és a feminizmusok területén – Griselda Pollockkal szölván – a kánon differenciálásának.

¹⁶ Ezeket Angela Stief: *Power up – Back to the Future*, de még inkább Kalliopi Minioudaki: *Other(s)' Pop: The Return of Two Discourses* című tanulmányukban elemzi. In: *Power up. Female Pop Art*. 78–91. ill. 134–143.

KIKI KOGELNIK
Bombs in Love / Szerelmes bombák 1962–63
© Kiki Kogelnik Foundation Wien New York

