

Magyar Képzőművészeti Egyetem
Doktori Iskola

A Bűn tartósítása
a Zöld Paradicsomban.

Képzőművésznők konyhai tevékenységet ábrázoló alkotásainak elemzése
1850-től napjainkig

Doktori disszertáció

Készítette: Fajgerné Dudás Andrea Júlia

Témavezető: Dr. habil. Varga Tünde Mariann PhD

2022



Tartalomjegyzék

<u>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....</u>	<u>5</u>
<u>BEVEZETÉS</u>	<u>6</u>
<u>„NŐI HANG”.....</u>	<u>11</u>
<u>1. A HÁZTARTÁS, AVAGY A LÁTHATATLAN MUNKA A KÉPZŐMŰVÉSZETBEN13</u>	
1.1 VASALÁS	22
1.2 MOSÁS.....	24
1.3 FELMOSÁS	26
1.4 FŐZÉS.....	27
1.5 DISSZERTÁCIÓ FELÉPÍTÉSE.....	29
<u>2 A FŐZÉS FOLYAMATÁNAK ÁBRÁZOLÁSA LILLY MARTIN SPENCER 1850-ES ÉVEKBEN KÉSZÜLT ALKOTÁSAIBAN</u>	<u>32</u>
2.1 AMERIKAI FESTŐMŰVÉSZNŐK A 19. SZÁZAD ELEJÉN.....	36
2.2 LILLY MARTIN SPENCER ÉS AZ UNION.....	37
2.3 LILLY MARTIN SPENCER KONYHAI JELENETEI	40
2.3.1 HAGYMAPUCOLÁS.....	41
2.3.2 MOSOM KEZEIM?.....	41
2.3.3 CSÓKOLJ MEG ÉS MEG FOGOD CSÓKOLNI VALAKI KEDVESÉT	42
2.4 EGY 20. SZÁZADI MAGYAR FESTMÉNY.....	43
2.5 ÖSSZEFOGLALÁS	43
<u>3 A FŐZÉS ELŐKÉSZÍTÉSE ÉS A BETAKARÍTOTT ÉLELMISZER ÁBRÁZOLÁSA ZINAIDA SEREBRJKOVA 1914-1923 KÖZÖTTI MŰVEIBEN</u>	<u>45</u>
3.1 A FÖLDMŰVELŐ OROSZ NŐK MUNKÁS ÉS DOLGOS HÉTKÖZNAPJAINAK ÁBRÁZOLÁSA....	45
3.2 ZINAIDA SEREBRJKOVA ÉS KONYHAI JELENETEI	47
3.2.1 KHARKOVBAN A TERASZON	48
3.2.2 PARASZTOK EBÉDELNEK	48
3.2.3 TATA ZÖLDSÉGEKKEL.....	49
3.3 AZ 1914-1923 KÖZÖTTI KORSZAK MAGYAR VISZONYLATA.....	49
3.4 ÖSSZEFOGLALÁS ÉS A BEVÁSÁRLÁS, MINT KONYHAI TEVÉKENYSÉGET ELŐKÉSZÍTŐ CSELEKVÉS	52
<u>4 NŐMŰVÉSZETI PERFORMANSZOK AZ 1970-ES ÉVEKBEN A KONYHAI TEVÉKENYSÉG KAPCSÁN.....</u>	<u>57</u>

4.1	AMERIKAI ÉS NYUGAT-EURÓPAI NŐK TÖREKVÉSEI A '70-ES ÉVEKBEN	57
4.2	ÚJ MŰFAJOK.....	63
4.3	A HAGYOMÁNYOS NŐI SZEREPEKRE KRITIKUSAN REFLEKTÁLÓ IRÁNYZAT	65
4.3.1	AZ IRÁNYZAT ELŐZMÉNYE.....	66
4.3.2	MARTHA ROSLER: SEMIOTICS OF THE KITCHEN.....	68
4.3.3	CAROLEE SCHNEEMANN: AMERICANA I CHING APPLE	69
4.3.4	ULRIKE ROSENBACH: HAUBEN FÜR EINE VERHEIRATETE FRAU.....	72
4.3.5	NIL YALTER: SEXISMUS IN DER TÜRKISCHEN KÜCHE ODER DIE KULINARISCHEN WOLLUST EINES REICHES.....	73
4.3.6	CHANTAL ACKERMANN: JEANNE DIELMAN, 23 QUAI DU COMMERCE, 1080 BRUXELLES..	73
4.4	A MŰVÉSZ TESTE A MŰALKOTÁS IRÁNYZAT	74
4.4.1	AZ IRÁNYZAT ELŐZMÉNYE.....	75
4.4.2	PENNY SLINGER: ICU, EYE SEA YOU.....	75
4.4.3	BIRGIT JÜRGENSSEN: HAUSFRAUEN-KÜCHEN	76
4.4.4	HELEN CHADWICK: IN THE KITCHEN	77
4.5	ÖSSZEFOGLALÁS	77
5	<u>A FŐZÉS ÁBRÁZOLÁSA AZ 1990-ES ÉVEKTŐL NAPJAINKIG</u>	81
5.1	AZ 1990-ES ÉVEK ÉS NAPJAINK MAGYAR NŐMŰVÉSZETE.....	81
5.2	FABRICIUS ANNA ÉS A KONYHA.....	87
5.3	SZABÓ ESZTER ÁGNES: ANYATEJ ÉS ONLINE COOKING.....	92
5.4	TESTNEDV ÉS GÖBÖLYÖS LUCA: FÉRJHEZ AKAROK MENNI! CÍMŰ MŰVE	98
6	<u>MESTERMŰ.....</u>	105
	ALMA.....	108
	CUKOR.....	109
	ELKÉSZÍTÉS	110
	HAPPENING VAGY AKCIÓ	113
	RÍTUS.....	114
	RELÁCIÓESZTÉTIKA.....	116
	DOKUMENTARISTA FESTMÉNYEK.....	119
	ALMASZEDÉS	121
7	<u>KÉPJEGYZÉK.....</u>	124
8	<u>BIBLIOGRÁFIA</u>	126
9	<u>ÖNÉLETRAJZ.....</u>	131

Köszönetnyilvánítás

Elsőként köszönettel tartozom Drozdik Orsolyának,
aki témavezetőm volt és Mesterem.

Hálával és köszönettel tartozom Varga Tündének, aki vállalta témámat,
témavezetőm lett, szakmai segítséget nyújtott,
továbbá Kicsiny Balázsnak és Szegedy-Maszák Zoltánnak, hogy előadásokkal
színesíthettem a képzést és sok kiállításon szerepelhettem.

Köszönöm Szabó Eszter Ágnesnek és Tatai Erzsébetnek a hasznos megjegyzéseket.

Köszönettel tartozom férjemnek aktív segítségéért és lányaimnak türelmükért.

Köszönöm szüleimnek és húgomnak a segítségüket és biztatásukat.

Köszönöm édesapám orosz fordítását, mely nélkül a harmadik fejezet nem jött volna létre.

„A feminizmus nemcsak kifelé irányuló stratégiákat állít fel, hanem a belülről jövő lehetőségeket is életre segíti, ez pedig erősíti a belülről jövő, önmagában való hitet. Megalapozza az érzéki-érzelmi intellektuális függetlenséget.”¹

Bevezetés

A disszertációmnak szemléletes címet adtam, ami a művészetemből inspirálódott: *A Bűn tartósítása a Zöld Paradicsomban*. Ezt a címet alkalmasnak látom arra, hogy képi világomat és értekezésem mondanivalóját verbálisan is megragadhatóvá tegye. „A Bűn tartósítása” kifejezés címe a festményeimnek és a *Common Jam* happeningjeimnek is. A kifejezés egy ráébredés eredménye, mely az első, 2013-as *Common Jam* befőzés után született, amikor az almalekvárokat, azaz a *Common Jameket* tettem a festővászonból álló dunsztba. Szabó Eszter Ágnessel és a többi résztvevővel együtt urbánus térben jelentünk meg, mint Évák a Paradicsomban, akik leszedték a „tiltott gyümölcsöt”, azaz az almát a közterületen lévő „Tudás Fájáról.” Disszertációm címének második fele, a *Zöld Paradicsom* metaforaként is olvasható. Azt jelképezi, hogy a magyar társadalom hogyan viszonyul a feminizmushoz: éretlenül és nyersen.² Mindemellett lekvár-műtárgyamra a *Zöld Paradicsomra*, és a hozzá tartozó happeningre³ is utal, melyről Szikra Renáta velem készített interjújában ezt mondtam:

„A paradicsom eleve a nőiség szimbóluma, az édenkerté, és elég édes is. A zöldparadicsom a nőművészet egyelőre Zöld Paradicsomát jelképezi számomra. A róla szóló diskurzus éretlen, nehezen mozdul előre. Hosszan készültem az első ízben a Stúdió Galériában megrendezett, később Bécsben megismételt akcióra, hiszen a paradicsomot otthon természettem a kertemben, kérdőívet állítottam össze a nőművészetről, és a záróaktus volt maga az eltevés, illetve a kóstolás, s egyben a témáról folytatott eszmecsere. De a lekvár megint csak egy appropriálás a

¹ Drozdik Orsolya: Kulturális amnézia, avagy a történelmi seb a feminizmusról. *Balkon*, 1995/1. 4-7.

² Lásd: „Az utóbbi években (*Friedman 1997 írta a könyvet – megj. F. D. A.*) gyakran gúnyolódtak a feminizmuson, mintha az csak a történelem egy otromba tréfája lenne: szánakozva beszéltek, kikacagták a régi, úttörő feministákat, akik kivívták a nők felsőoktatásához, munkavállalásához fűződő és szavazati jogát.” Betty Friedan: *A nőesség kultusza*. Noran Libro Kiadó, Budapest, 2021, 87.

³ [Zöld Paradicsom \(fajgerne.com\)](https://www.fajgerne.com) (2022. május 15.)

részemről: Szabó Eszter Ágnes 1999-ben saját készítésű lekvárt cserélt képre Roskó Gáborral (Traffic Dzsem).”⁴

A *Zöld Paradicsom* a magyar képzőművészet feminizmushoz való viszonyáról beszél, és mivel én nőművészek tartom magam, evidensnek érzem, hogy ezt a két fogalmat már a disszertáció elején tisztázzam. 2021-ben két könyv (Bordács Andrea: *Múzsák lázadása* és Martos Gábor: *Önarckép nyaklánccal, Női alkotók a műkereskedelemben*) jelent meg, melyek a női művészekről szólnak és mindkettő már a bevezetésben fontosnak tartja, hogy definiálja a nőművészet fogalmát.

Martos Gábor hosszasan taglalja, hogy a foglalkozás meghatározása „nyelvileg nemi alapon a férfiakhoz viszonyított”⁵ és a nő szót a foglalkozás végére tesszük, ha művelőjét illetően nőnemű egyénről van szó. Ez nem teszi másodlagossá vagy alárendeltté a nőt, hiszen a különbségtétel morfológiai szabályok szerint történik. Ennek ellenére társadalmunkban a legtöbb nőnemű alkotó szegregációként értelmezi és elutasítja, ha a neve hangsúlyozva van a foglalkozása megnevezésekor. Tapasztalataim szerint ez leginkább a művészettel foglalkozó, azaz a költészet, irodalom, filozófia, képzőművészet, vizuális kultúra terén dolgozó nőknek okoz gondot. Tudomásom szerint a tanárnő, doktornő, ápolónő, igazgatónő, színésznő megszólítások természetesesek és nem lázadnak ellenük. Joó Mária is kifejti, hogy

„gyakran tiltakoznak az ellen, hogy írónőként, filozófusnőként megkülönböztessék őket, mintegy diszkriminációnak megélve nő voltak kiemelését. A ma (2005-ben) élő női alkotók nyilvánvalóan úgy szocializálódtak,⁶ hogy nemüket munkájuk lényegtelen mozzanatának tekintették, nem tanulták meg felismerni (a testieken kívül) női különbözőségüket, mert a szocialista rendszerben csak egyenlőségüket sajtóították el.”⁷

⁴ Szikra Renáta: Remélem, egyszer gyönyörű pillangóként repdesek majd a nőművészként virágos mezején. Interjú Fajgerné Dudás Andreával. *Artmagazin online*, 2014. szeptember 19. Online: [Artmagazin](#) (2022.május 15.)

⁵ Martos Gábor: *Önarckép nyaklánccal, női alkotók a műkereskedelemben.*, Typotex Kiadó, Budapest, 2021, 12.

⁶ Lásd: „A szocialista nők egyenrangúak és egyenjogúnak vélték magukat, ezért így élték meg tapasztalataikat, ez kapott hangsúlyt önképükben.” Joó Mária: Simone de Beauvoir és a posztoszocialista helyzet. In Palasik Mária és Sipos Balázs: *Házastárs? Vetélytárs? Munkatárs? A női szerepek változása a 20. századi Magyarországon.* Napvilág Kiadó, Budapest, 2005, 49.

⁷ Joó: i.m. 51.

Martos Gábor könyve, ami a női művészek műkereskedelembeli helyzetét mutatja be, nagyon jól, számszerűsítve, valós statisztikákon keresztül szemlélteti, hogy a nők még mindig nem egyenjogúak a férfiakkal a képzőművészetben. Ezzel is magyarázható, hogy a legtöbb női alkotónak miért fontos, hogy a mainstream részévé váljon, és a megnevezése is azonos legyen a férfiakéval. Ennek ellenére vannak meglévő fogalmak, amelyek a művészeti diskurzus részei, és amelyeket használnunk kell, főleg, ha az általunk létrehozott alkotásokra jellemzőek. Ilyen a nőművészet fogalma is, amit sok esetben rosszul használnak Magyarországon és ennek köszönhetően pejoratívnak, kirekesztőnek és kellemetlennek tart a magyar társadalom. Itthon a nőművészetnek hullámzó a divatja. Sok nőnemű művész a kiállítás tematikájától függően nőművésznek vagy nőművészet-tagadó művésznek vallja magát. Nagyon sokan a nőművészet fogalmát a feminizmus fogalmával azonosítják. A nőművészet fogalma a *women artist* szóból ered, ami nem azonos a *female artist* kifejezéssel, hiszen utóbbi a nőnemű művészt jelenti, azaz női művészt: „Csak azokat a művésznőket hívják nőművésznek, akik valamilyen módon reflektálnak is a női nem társadalmi helyzetére, szellemi és lelki állapotára, testére s a férfiakkal való viszonyára.”⁸

A feminizmust nem elemzem, de fontosnak tartom megragadni a lényegét: „A feminizmus fogalma mindazon igyekezetekre utal, amelyek a nők alárendeltségének⁹ a megszüntetésére irányulnak.”¹⁰ Ez a meghatározás, valamint a feminista törekvések korokon átívelő elméletei érzékletesen rávilágítanak arra, hogy az egyenjogúsági problémák, amelyre a feminizmus mozgalomként válaszolni igyekezett története során, rendületlenül aktuálisak maradtak, és a női egyenlőségért a vizuális kultúrában is van mit tenni, gondoljunk csak Martos Gábor a műkereskedelemre vonatkozó kritikájára. A Nők Egymásért Mozgalom ehhez hasonlóan hangsúlyozza írott álláspontjában, hogy még napjaink társadalmi viszonyaira is érvényes, hogy „évszázadok óta a nők szenvednek rendszerszintű, anyagi és szimbolikus hátrányokat¹¹ a férfiakkal szemben.”¹²

⁸ Bordács Andrea: *Múzsák lázadása. Válogatott írások nőművészekről és női művészekről*. Savaria University Press, Szombathely, 2021, 10.

⁹ „Össze kellett zúzniuk, ha szükséges, erőszakkal a kecses drezdai porcelánfigurát, amely a 19. század nőideálját reprezentálta. Be kellett bizonyítaniuk, hogy a nő nem passzív, üres tükör, nem fodros, felesleges dekoráció, nem ostoba állat, nem mások által mellőzhető dolog, ami képtelen hangot adni saját létezésének – a nőknek a férfiakkal egyenrangú emberré kellett válniuk, mielőtt egyáltalán elkezdhetek volna a saját jogaikért küzdeni.” Friedan: i.m. 88.

¹⁰ Szapu Marianna: A feminizmus és a nőmozgalom rövid története. In Bolemant Lilla, Szapu Marianna (szerk.): *Bevezetés a gendertanulmányokba*. Phoenix Polgári Társulás, Pozsony – Nyitra, 2015, 21. Online: <http://phoenix-ngo.sk/wp-content/uploads/2014/11/Gender-Studies-učebnica.pdf> (2022. május 15.)

¹¹ „A nőkkel szembeni finom megkülönböztetés, nem szólva a nemek közötti bérkülönbségekről, még ma is íratlan szabályként él, és a hatásai majdnem annyira pusztítóak, és küzdeni is annyira nehéz ellene, mint a heves ellenállás ellen, amellyel a feministák szembesültek.” Friedan: i.m. 206.

Röviden összefoglalom a feminizmus történetének különböző korszakait, melyek az aktuális problémát is jól érzékeltetik. A feminista mozgalom első korszakát történetileg a 20. század első felének emancipációs törekvéseivel azonosítják, amelyek a szüfrasset mozgalmaknak köszönhetően kivívták a nők választás jogát.¹³ A feminizmus második korszaka a '60-as és '80-as évek közötti időszakot öleli fel, amely összhangban a korszak egyéb civil- és polgárjogi mozgalmainak célkitűzéseivel a politikai és társadalmi jogok kiterjesztéséért, a hierarchikus patriarchális társadalmi berendezkedés és a nők alávetettsége ellen küzd, mindemellett, a női identitás konstruálásának, a magánmitológiáknak, a női tapasztalatnak, a férfi-női különbségek meghatározásának kérdéseivel bővül. A harmadik korszakot az 1990-es évek fordulójára teszik, amelyet a posztstrukturalista kritikai elméletekkel összhangban posztfeminizmusnak is neveznek; ez a hullám főként identitáskritikai kérdéseket hangsúlyoz. A feministák felismerték, hogy országonként, etnikumonként különböző céloknak kell megfelelniük a világban.

A 2000-2010-es évek környékén megjelent a feminizmus negyedik hulláma, ám megoszlanak a vélemények arról, hogy külön kell-e kezelni ezt a korszakot, amelynek női jogvédő mozgalmi leginkább az online színtereken, a közösségi médiában zajlanak az egyenlőség eszméit hirdetve.¹⁴ Viszont ennek hatására újra kiadtak feminizmussal kapcsolatos írásokat, hogy széles körben népszerűsítsék elméleteit a fiatalok számára is. Mondhatjuk, hogy divatja lett a feminizmusnak, hiszen ruházatokon is megjelentek feminista eszméket hirdető szlogenek, valamint számos aktív egyesület jött létre, amelyek a nők jogait védik.

Kialakulóban van egy olyan nézet is, miszerint a COVID létrehozta a feminizmus ötödik hullámát. A COVID hatással volt a nők életére, így a feminizmusra is. A globális pandémia a korlátozások által kialakult gazdasági válsággal kiegészülve a marginalizált és szegregált csoportokat sújtotta leginkább, köztük a nőket, akikre még nagyobb felelősség, és a megszorított láthatatlan gondoskodási munkák miatt jelentős többletterhelés zúdult. Sokszor a heteroszexuális fehér nő már háttérbe szorul a queer, a transzneműek vagy a fekete nők devalválódott helyzete miatt. A Világgazdasági Fórum által 2021-ben közzétett beszámoló szerint a pandémia egy teljes nemzedékkel vetette vissza a férfiak és a nők

¹² Nők Egymásért Mozgalom – Mi az a feminizmus? Mi a patriarchátus? Online: <https://nokegyemasertmozgalom.hu/rolunk/> (2022. május 15.)

¹³ „A »jogok« kifejezés unalmasnak hangzik azoknak, akik beleszülettek a már kivívt jogok világában, de előbb el kellett nyerniük azokat a jogokat, mielőtt emberi lényként élhettek és szerethettek volna.”
Friedan: i.m. 91.

¹⁴ Antoni Rita: *A feminizmus története – vázlatos áttekintés*. Nőkért.hu, 2018. május 18. Online: <https://nokert.hu/tue-20100518-2251/498/6/feminizmus-tortenete-vazlatos-attekintes> (2022.május 15.)

közötti egyenlőség eléréséhez szükséges időt. Tehát 36 évvel kerültünk hátrányba a pandémia következményeinek köszönhetően, így számítások szerint 135.5 évre van szükség, hogy elérjük az egyenlőséget a férfiak és a nők között.¹⁵ A kortárs feminista törekvések létjogosultsága, fontossága kapcsán Tatai Erzsébet meglátását idézném:

„Feminizmusokra mindazonáltal továbbra is szükség van, mert ma még jogegyenlőség esetén sincs a különböző nemeknek egyenlő esélyük az érvényesülésre, jólétre, biztonságra, kulturális javakhoz való hozzáférésre jelentős differenciákkal az eltérő gazdasági csoportok, etnikumok, vallási közösségek tagjai közt és a különböző hagyományú, kulturális berendezkedésű, gazdasági és politikájú országokban.”¹⁶

Feminista vagyok, de nem tartom magam radikálisnak, hiszen hagyományos nukleáris családban élek. A nevem is szándékosan mutatja, hogy férjes nő vagyok, hiszen a magyar névviselési szokásoknak megfelelően és művészeti gesztusként vettem fel a férjem nevét, hogy hozzátartozásomat jelöljem. Független, szabad nőnek tartom magam feleségként, hiszen én döntök az életemről, és bármikor változtathatok, ahogy személyiségem kívánja. Könnyen azonosulok az első generációs feministák vágyaival, céljaival, elszántságukkal. Minden nemi alapú megkülönböztetést elítélek, ami sajnos a mindennapjainkban, az oktatásban és a munkában még mindig jelen van, magam is tapasztalom, átélem őket. Nőművészként műalkotásokat hozok létre, és a mondanivalóm lehető legtökéletesebb megfogalmazására törekszem céloknak, akaratomnak és ízlésemnek megfelelően. 2009-ben elhatároztam, hogy művészetemben kiemelten fontos szerepet fognak kapni a festőnők és az elfeledett képzőművésznők, akiknek a munkásságát folyamatosan beépítem művészetembe, újraértelmezve őket. Ezt az érdeklődést nem csak esztétikai szempontok motiválják: az újraértelmezés által szeretném őket ismertté tenni, célom, hogy a kollektív emlékezet részévé váljanak.¹⁷ Emiatt értekezésemben kizárólag csak nőnemű képzőművészek, nőművészek alkotásait vizsgálom.

¹⁵ Global Gender Gap Report 2021, World Economic Forum.

Online: https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2021.pdf (2022.május 15.)

¹⁶ Tatai Erzsébet: *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetéről*. Új Művészet Alapítvány és az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest 2019, 215.

¹⁷ Nagyon kevés a magyar nyelvű szakirodalom a nőnemű művészekről, pedig meghatározóan fontos életműveket hoztak létre minden korszakban. A patriarchális társadalom tudatosan kiírta őket, és ezért alig vagy nem is képezik a tananyag vagy a tudásunk részét. Az egyetemi művészettörténeti tananyagban is csak néhány festőnő nevét említi meg, és nincs külön tantárgy, mely kompenzálná ezt a hiányt. Mindezt akkor fogalmaztam meg, amikor Párizsban megvásároltam Frances Borzello *Femmes au Mirror* című könyvét.

„Lehetetlen meghatározni a női írás gyakorlatát, örökéletű lehetetlenség ez, mivel sohasem fogjuk tudni teoretizálni, körülhatárolni, szabályokba foglalni ezt a gyakorlatot, ami nem jelenti azt, hogy ne létezne. De mindig meg fogja haladni azt a diskurzust, amelyet a fallocentrikus rendszer irányít; máshol van és lesz helye, kívül a filozofikus-teoretikus uralomnak alávetett területeken.”¹⁸

„Női hang”

Disszertációm írása közben kerestem sajátos „női hangomat”, ami művészi attitűdömet is tükrözi. Képzőművészként a vizuális nyelv a kifejezőeszközöm, a festészet és performanszok, amely médiumok szavak nélkül kommunikálnak. Viszont most artikulálnom kell és értekezést írni: de hogyan írnak a nők, mitől lesz más egy nő, egy feminista írásmódja és nyelvezte, amely a patriarchális diskurzustól eltér? bell hooks¹⁹ afroamerikai feminista író kifejti, hogy „a nőkre ugyanúgy jellemző lehet a patriarchális gondolkodás és cselekvés, mint a férfiakra, hiszen kultúránk értékeit a patriarchális gondolkodás alakítja. Ebbe a rendszerbe szocializálódtunk, nők és férfiak egyaránt. A legtöbben otthon sajátítottuk el a patriarchális viselkedésformákat, és általában anyáink tanították meg nekünk.”²⁰

Köztes, „in between” helyzetben vagyok, ahogy Popovics Viktória is meghatározta a festészetemet („figuratívitas és az absztrakció között helyezkedik el”²¹) és a társadalmi helyzetemet („Fehér, középosztálybeli, Közép-Kelet-Európában élő nőként tisztában van helyzetével, nyugathoz képest elmaradott, a harmadik világhoz képest boldog és nyugodt élete van.”²²), így a nyelvezetemet is keresem. „A nőnek a saját lendületétől vezérelve kell belépnie a szövegbe éppúgy, mint a világba és a történelembe is”²³ – írja Héléne Cixous a női nyelvről és a női írás módjáról *A medúza nevetése* című művében, ami mindig arra inspirált, hogy megtaláljam az írásban azt a stílust, ami engem tükröz. Cixous kifejti, hogy

¹⁸ Héléne Cixous: *A medúza nevetése*. Kádár Krisztina fordítása. In *Testes Könyv II.*, Ictus és JATE, Szeged, 1997, 367.

¹⁹ bell hooks nevét kisbetűvel írja, ezért a szövegben így van végig, nem nagy kezdőbetűvel.

²⁰ bell hooks: Megérteni a patriarchátust. *a szem*, 2020. Online: <https://aszem.info/2020/10/bell-hooks-megerteni-a-patriarchatust/> (2022.május 15.)

²¹ Popovics Viktória: Gondoskodás, mint társadalmi munka és a hétköznapi élet performansa. *Artmagazin online*, 2021. november 17. Online: https://www.artmagazin.hu/articles/cikk/gondoskodas_mint_tarsadalmi_munka_es_a_hetkoznap_i_let_perfor_mansa (2022.május 15.)

²² Uo.

²³ Cixous, i.m. 357.

a nő azért nem írt eddig, mert az írás fennkölt és „a nagyoknak van fenntartva, vagyis a nagy férfiaknak”²⁴ és ha egy nőnek mégis volt bátorsága írni, azt titokban tette. Titokban, mert bűntudata volt, és ezt a lelkiismeret furdalást okozó tettet épp ezért a szerző a maszturbációhoz hasonlítja. Cixous azt mondja, hogy „a lopás a nő gesztusa, lopni a nyelvben, ellopni.”²⁵ Cixous által említett lopást én újraértelmezésként, appropriációként és az írásban idézésként értelmezem. A téma szakértői által korrekten megfogalmazott elméletekre hivatkozom, idézem őket. Mindemellett kifejtem a saját gondolataimat, melyre Cixous is buzdít: „Írj! és önmagát kereső Szöveged jobban ismeri majd magát, mint a hús és a vér, mint az áradó, dagadó, felkelő tészta, a harsány, illatos hozzávalók...”²⁶

²⁴ Cixous, i.m. 359.

²⁵ Cixous, i.m. 372.

²⁶ Cixous, i.m. 375.

„She: Will you help me do the dishes?
HE: (shocked) Help you do the dishes?
She: Well they're your dishes as much as mine!
He: But you don't have a cock!
She: What's that got to do with it?
He: A cock means you don't wash dishes. You have a cunt. A cunt means you wash dishes.
She: I don't see where it says that on my cunt.
He: Stu-upid, your cunt/pussy/gash/hole or whatever it is, is round like a dish. Therefore it's
only right for you to wash dishes.”²⁷

1. A háztartás, avagy a láthatatlan munka a képzőművészetben

„...Nem tehetség tekintetében maradnak el a nők a férfiak mögött, hanem helyzetüknél fogva vannak nagy hátrányban.”²⁸

„Hangsúlyozni kell, hogy a kereseti lehetőség mindenekelőtt olyan kemény gazdasági regulátor, amely közvetlenül is rendez a családon belüli szerepeket, a feladatok elosztását. Mintegy racionalizál olyan érveket, szokásokat, értékeket, hogy a férfi a kenyérkereső, elsősorban ő biztosítja a család anyagi szükségleteinek kielégítését. A férfi munkája, keresete a család anyagi lehetősége szempontjából meghatározza, hogy mi a férfi legfontosabb szerepe. Ebből következően a család elsősorban számára biztosít időt, energiát a társadalmi érvényesülésre, a tanulásra, a magasabb kereset megszerzésére. A nő munkája, keresete inkább kiegészítés, a család kevésbé tartja fontosnak, kevesebb energiát, kisebb szabadságot, függetlenséget, a hagyományos családi szerepek ellátását tételezi fel.”²⁹

²⁷ Judy Chicago: *Cock and Cunt play*, 1971, Judy Chicago and Edward Lucie-Smith: *Women and Art contested territory*, Watson-Guption Publications, 1999, New York, 165.

²⁸ Palasik Mária és Sipos Balázs: i.m. 15. Ezt 1939-ben Bánhegyi Jób írta a magyar nőirók kapcsán.

²⁹ H. Sas Judit: *Nőies nők és férfias férfiak. A nőekkel és férfiakkal kapcsolatos társadalmi sztereotípiák élete, eredete és szocializációja*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983, 113.

A láthatatlan munka az a tevékenység, amiért nem jár pénzbeli juttatás, fizetés, elvégzése természetes (általánosságban a nőtől várják el³⁰), azonban hiánya azonnal szembetűnő.

A láthatatlan munkák közé soroljuk például a háztartási feladatokat, a gyereknevelést, az idős- és beteggondozást, az ápolást, az érzelmi házimunkát, a családi élet szervezését, de a különféle önkéntes munkákat is. A disszertációm témáját tekintve vizsgálódásom csak a háztartási munkára terjed ki, és ebben a fejezetben a háztartási munkához való társadalmi és szociológiai viszonyokat fejtem ki nagy vonalakban az 1930-as évektől napjainkig³¹ tartóan, leginkább a képzőművészeti megnyilvánulásokra helyezve a hangsúlyt. Kortárs vonatkozásban a láthatatlan munkához és a háztartási feladatokhoz való viszonyunk érezhetően nem fejlődik semerre, leginkább állóvízként jellemezhető. A háztartási munka a hierarchia alját jelentő fizetetlen munka, és ez magától értetődő a társadalom számára, mivel a magánszféránkba tartozik.

Simone de Beauvoir *A második nem* című könyvében írt a nőkről, a helyükről a társadalomban, identitásukról és feladataikról 1949-ben. Ez egy örökérvényű főmű, mely 60 évvel később is érvényesnek bizonyul, mintha megállt volna az idő. A háztartási munkáról is kifejti véleményét:

„A házi munka nem szolgálja közvetlenül a közösség érdekeit, nem irányul a jövőbe, nem termelőmunka; nem teszi, nem is teheti függetlenné azt, aki végzi. Kizárólag az ad némi tartalmat (...), hogy olyan egyének életének fenntartására irányul, akik termelő- vagy egyéb tevékenységükkel önmagukat a közösség irányában meghaladják; tehát nem felszabadítja a gazdasszonyt, hanem ellenkezőleg, férje és gyermekei függvényévé teszi.”³²

Majd Beauvoir a könyvében közzétette Combat C. Hébert a nők háztartási teendőit időben mért 1927-es felmérésének konklúzióját. :

³⁰ Lásd: „A közvélemény a háztartási munkát olyannak tekinti, aminek elvégzéséhez szükséges képesség minden nővel vele születik.” Dr. Hoffmann Istvánné: *Háztartás- Közgazdaságtan*. Magyar Nők Országos Tanácsa, Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1982, 8-9.

³¹ Bár Dr. Hoffmann Istvánné azt írja, hogy „a háztartás az életfenntartásban alapvető funkciókat látott és lát el. A háztartást egyidősnek tekinthetjük az élővilággal, s funkcióinak teljesítése hiányában élőlénycsoportok pusztulhattak el.” Dr. Hoffmann: i.m. 13.

³² Beauvoir: i.m. 340.

„A férjes asszonyok 3 óra 45 percet szenteltek háztartási teendőiknek (takarítás, bevásárlás stb.) hétköznapokon, és 8 órát vasár- és ünnepnapokon. Tehát hetente 30 órát, ami egy munkás vagy alkalmazott heti munkaidejének kb. 75 százaléka.” Beauvoir hangsúlyozta, hogy „ez iszonyúan sok, ha pluszmunkaként kell elvégeznie.(...) Ha sok gyerek van, jóval kimerítőbb az asszony élete...”³³

A 19. század végén a háztartási és életmód vezetésről szóló könyvek már Magyarországon is népszerűek voltak. „Háztartási ismereteket tartalmazó szakácskönyvek már a 16. század óta segítségükre voltak a magyar háziasszonyoknak. (...) Viszont a 19. század klasszikus otthon és háztartásvezetésében a jó háziasszony legfőbb ismérére koncentráltak, a konyhára és a főzésre...”,³⁴ olvashatjuk Sedlmayr Krisztina *A modern háztartás születése* című könyvében, melyben a megváltozott háztartási szokásokról és eszközökről ír. Az I. világháború után megszűntek a „többcselédes, jómódú” háztartások. Redukálódtak a háztartás terei, a konyha terének mérete is csökkent, az otthoni feladatokat pedig kisebb számú személyzetnek, vagy csak a háztartást vezető nőnek, háziasszonynak kellett elvégezni, akár egyéb jellegű munkája mellett. Emiatt szükségessé vált a háztartási munka hatékony megtervezése a nő időbeosztásának megfelelően. 1926-ban Margarete Schütte-Lihotzky³⁵ megtervezte a híres „*frankfurti konyhát*”,³⁶ amely abból a megfontolásból jött létre, hogy a nőnek a munkája mellett a háztartást, a főzést a „lehető legcélszerűbben és leggyorsabban kell elvégeznie.”³⁷ Átrendeződtek a női feladatok és a szerepek is:³⁸

³³ Beauvoir: i.m. 337.

³⁴ Sedlmayr Krisztina: *A modern háztartás születése. Változó stratégiák, változó gyakorlatok az 1930-as években Magyarországon*. Magyar Néprajzi Társaság, Budapest, 2018, 44-45.

³⁵ 1897-ben Bécsben született, 1927-ben Wilhelm Schütte építészhez ment férjhez. 1930-ban férjével és kollégáival meghívást kaptak a Szovjetunióba, hogy Sztálin öt éves terve alapján megtervezzék Magnyitogorszk városát. A veszélyes politikai körülmények ellenére a házaspár 1937-ig maradtak a Szovjetunióban, majd Isztambulba költöztek és tanítottak. Bécsben letartóztatták őket Bécsben, ahol aktív nemzetszocializmus elleni harc aktív tagja volt. 1945-ig börtönben volt, a halálbüntetést éppen megúsza. A háború után is kommunista eszméket hirdette, ezért Bécsben építészként bojkottálták. 2000-ben, 103 évesen hunyt el.

³⁶ „A frankfurti konyhát az alsó középosztály és a munkásság lakásaiba is szánták. Frankfurtban és Bécsben 1926-30 között több tízezer »frankfurti konyhát« építettek, mely konyhabútornak az ára egy szakmunkás kéthavi bérébe került. A kis alapterületű konyha a funkcióra koncentrált, nem volt alkalmas vendégfogadásra és számos tevékenységre. Átlagos alapterülete 6,5 négyzetméter volt és minden megtalálható volt benne (gép, tároló hely), amire szükség volt. Mindennek funkciója volt és a konyha sterilitása növelődött.” Sedlmayr: i.m. 29-35.

³⁷ Sedlmayr: i.m. 32.

³⁸ Lásd: „A két világháború közötti időszakban jelentős mértékben növekedett a női munkavállalás aránya, egy időben azzal, hogy a házimunkához egyre kevesebben vettek, vehettek igénybe alkalmazottat. A korszak a háztartási munkák terén kevés új feladatot hozott, átrendezte viszont a meglévők fontossági sorrendjét.” Sedlmayr: i.m. 11.

„Az 1930-as években a háztartás és a házimunka ekkor vált a nemi szerepekről való társadalmi gondolkodás részévé, és határozottan foglalkoztatta a közvéleményt is. A háztartással kapcsolatban nagyon sok kérdés merült fel, amik jól példázták a változást a nagyvárosi lakosság életmódjában. Ennek hatására aktuálisak lettek a háború előtti háztartási könyvek reprint kiadása és újak megjelenítése.”³⁹

Rusznay Gyula már ugyancsak megfogalmazta 1936-ban, hogy:

„Meg nem szűnő robot a nők élete. A nyilvános munka után még vár rájuk a természetes hivatásuk és az ebből származó elfoglaltság. Késő éjszakáig végzik a család körüli munkát, hogy pár óra alvás után ismét kezdjék előlről a napot.”⁴⁰

A nőknek nem csak a láthatatlan kötelező háztartásbeli munkája,⁴¹ hanem a fizetett (ám a férfival nem egyenlően megfizetett) munkája is problémát okozott a társadalomnak, már a két világháború között is. Ezek a nehézségek a tradicionális szerepek felborulása miatt keletkeztek, illetve amiatt, hogy a nők kevésbé vagy nehézkesen tudták addig az általuk elvárt háztartásbeli munkákat elvégezni. A nők munkavállalása kényszerből született (gazdasági okok miatt, mert a férj keresete nem volt elegendő), vagy unaloműző foglalkozásként tekintettek rá (a nő a házasságkötésig dolgozott, csak hogy ne unatkozzon), vagy a karrierjüket építették.

Betty Friedan *A nőiesség kultusza* című könyvében részletesen és hosszasan ír az 1950-es évek Amerikájáról, amikor a nők azért jártak egyetemre, hogy megfelelő férjet találjanak; hiába voltak tehetségesek, okosak, nem akartak kitűnni, többnek lenni a férfiakhoz képest, mert a kor ideáljának akartak megfelelni. Egyszerűbb volt kertvárosi

„A két világháború között átértelmeződött a jó háziasszony fogalma: többé nem az egész napját a családdal töltő, sütő-főző házasszony jelentette, hanem a lakását egyedül is rendben tartó, a vendégeit egyedül is könnyedén kiszolgáló jókedvű úrinőt. A polgári milió legfőbb ismérve a rend és a rendezettség és a tisztaság volt.” Sedlmayr: i.m. 11.

³⁹ Sedlmayr: i.m. 189.

⁴⁰ Palasik Mária és Sipos Balázs: i.m. 29.

⁴¹ „Látszólag nem mérhető az a munkamennyiség, amelyet a szerteágazó feladatokkal rendelkező falusi (paraszti), illetve a lakáshoz kötött városi (polgári) háztartás ad a háziasszonyoknak. A paraszti munkavégzésről pontos adataink vannak és a női feladatok köréről is bőséges információk van a néprajztudománynak köszönhetően. Ezzel szemben az 1930-as és háború alatti évek középosztálybeli háztartásaiban tevékenykedő nők leterheltségéről inkább csak elképzeléseink lehetnek. A házimunka mennyiségét és szerkezetét szorosan meghatározta az a tény, hogy a háztartásban hányan éltek együtt, hány gyerekről kellett gondoskodni, volt-e ellátásra szoruló idős ember és olyan, aki a háziasszonyon kívül kivette a részét a munkából.” Sedlmayr: i.m. 71.

háziasszonynak lenni négy gyerekkel, mint egyedül karriert építeni.⁴² Sokan nem is tudták, mivé szeretnének válni, és ezen a nehéz kérdésen nem kellett gondolkozniuk, ha férjhez mentek. A legtöbb amerikai nő már 15 éves korában azzal volt elfoglalva, hogy minél hamarabb férjhez menjen. Ennek következtében nagyon hamar házasodtak a lányok és szültek gyerekeket, majd később, a nők egyedül maradtak otthon a „nevenincs problémájukkal”, amit gyógyszerekkel próbáltak kezelni, hogy ne legyenek depressziósak. Ez a probléma nem volt más, mint fiatalkoruk meg nem oldott kérdése: „mi leszek, ha nagy leszek?” Ezt az identitásra irányuló kérdést megoldatlanul hagyták, és 40 éves koruk körül újra feltört bennük, mivel gyerekeik felnőttek.

Az 1950-es évek Amerikájára az előbb kifejtett hagyományos nőies női szerep volt jellemző, akkoriban, amikor Simone de Beauvoir megjelentette *A második nem* című könyvét, ami teljesen ellentétes gondolatokat fogalmaz meg az amerikai nők vágyaihoz képest. Ez nem véletlen, hiszen, mint ahogy Joó Mária is tette,⁴³ Beauvoir-t férfias jellemű női nézőpontnak nevezhetjük, amely erősen kritizálja a hagyományos női szerepeket. Beauvoir könyvére (1949) az akkori amerikai sajtó egyből támadóan reagált, ami reprezentálta, hogy hogyan védték a hagyományos szerepeket követő női ideált, nehogy kitörjenek helyzetükből. Az egyetemeken is elfogadott volt, hogy tehetséges lányok inkább elmentek szülni, mint hogy képezték volna magukat, annak ellenére is, hogy ígéretes karrierjük lehetett volna.⁴⁴

„Senki nem vitatkozott azon, vajon a nők alsóbb- vagy felsőbbrendűek a férfiakhoz képest; egyszerűen mások voltak. Olyan fogalmak, mint az »emancipáció« és »karrier«, furcsán és zavarba ejtően hangzottak; évekig senki nem ejtette ki ezeket a szavakat. Amikor egy Simone de Beauvoir nevű francia nő írt egy könyvet *A második nem* címmel, egy amerikai kritikus megjegyezte, a szerző nyilvánvalóan »nem tudja, miről szól az élet«, és egyébként is, a francia nőkről beszélt. A »nőkérdés« Amerikában nem létezett.”⁴⁵

H. Sas Judit az 1980-as években magyarországi városokban és falvakban vizsgálta a sztereotípiák változását a társadalomban és arra következtetésre jutott, hogy jellemzően a

⁴² „A második világháború óta eltelt tizenöt évben a női kiteljesedésnek ez a kultusza lett a kortárs amerikai kultúra nagy becsben tartott és önmagát továbbörökítő esszenciája. Nők milliói élték az életüket az ideálkép szerint (...), melyre büszkék voltak: foglalkozása: háztartásbeli.” Friedan: i.m. 26-27.

⁴³ Lásd Joó: i.m. 53.

⁴⁴ Friedan: i.m. 24-200.

⁴⁵ Friedan: i.m. 26-27.

falusi származású (14 éves) lányok az életükről alkotott elképzeléseikben „szinte teljesen a családi életre koncentrálnak terveikben. A család a központi érték, a boldogságot kizárólag ebben az idillikusnak érzett környezetben remélik megtalálni, önmagukat elsősorban ebben a környezetben és a családot szolgálva óhajtják kiteljesíteni.”⁴⁶

Joó Mária azt állítja, hogy „a mai női identifikáció kettős (a szocialista nőké is az volt⁴⁷) az egyik felét szimbolikus-kulturális értelemben férfiasnak nevezhetjük, a másik felét nőiesnek, történeti kialakultságuk alapján. (...) A rendszerváltás után a poszt szocialista helyzet több választási lehetőséget enged: lehet csak az egyik nőies életformát választani, vagy csak a férfiasnak tartott munkát, hivatást, a karriert. (Bár ez utóbbit vállaló nők társadalmi elismerése még igen problematikus, a közvélekedés számon kéri rajtuk a férj vagy a gyermek meglétét.) (...) A választás a két lehetőség között egy élet során többször is lehetséges, akár életszakaszonként ellentétesen. A harmadik eset, amikor egy nő nem az egyik vagy másik szituációt választja, hanem mindkettőt egyszerre, azaz a kettős identifikációt.”⁴⁸ Továbbá a „kettős identifikációval” főleg nők rendelkeznek, akik „ambivalensek, vagyis ellentmondásos női identitásuk” van, hiszen ők azok, akik „helyesnek és követendőnek tartják, hogy munkavállalóként és gondoskodóként (anyaként és feleségként) egyaránt éljenek.”⁴⁹

A háztartási munka egyre könnyebb lett, egyre kevesebb időt kell vele tölteni, mert kivitelezésének technikai feltételei jelentős fejlődésen mentek keresztül, így a mosás akár fél órára is lecsökkent, míg régen egy nap kemény fizikai munkát igényelt. A technika által több felszabadult idővel rendelkezik a háztartási munkát végző személy, amit a hivatására fordíthat és pénzkereséssel tölti a munkahelyen, viszont a háztartás sosem maradhat el, ez egy iratlan szabály. Azt mindig meg kell csinálni, mert a reprezentáció része.

„Miként álljon helyt a munkában, legyen jó feleség, anya, háztartásvezető és egyidejűleg elégedett ember? Ez utóbbi nélkül ugyanis egyik feladatát sem tudja

⁴⁶ H. Sas: i.m. 223.

⁴⁷ Dr. Hoffmann Istvánné *Háztartás- Közgazdaságtan* című könyvében a rendszerváltás előtt, 1982-ben az 1970-es évek tapasztalatai és kutatásai alapján megállapítja, hogy az akkori társadalom, ami elméletileg egyenlő, mégis a családtól, de leginkább a nőtől várja el a láthatatlan munka elvégzését és az állam ezt nem támogatja. „Számos hagyományos feladat ellátását ma is a családtól várja a társadalom, holott a kétkeresős család éppen a nők megváltozott társadalmi szerepe miatt (munkavállalás) várhatna több nem formális, nagyon is konkrét segítséget.” Dr. Hoffmann: i.m. 6.

⁴⁸ Joó: i.m. 53.

⁴⁹ Joó: i.m. 53-54.

maradéktaianul teljesíteni, tehát sérelmet szenved minden más tevékenysége is.”⁵⁰ – írja Dr. Hoffmann Istvánné a *Háztartás - Közgazdaságtan* című könyvében 1982-ben, azaz a kizsigerelt, fáradt és elégedetlen nő nem tud mindenben egyszerre helytállni annak ellenére, hogy a társadalom szerint ez a nő feladata és ezen mérettetik meg, mennyire szorgos. Dr. Hoffmann Istvánné 1982-ben a nemzetközi és hazai kutatások eredményének fényében azt is megállapítja, hogy „a háztartási feladatok ellátása családi közös cselekvés és nem egy személy, gyakorlatilag a nő természetes kötelessége.”⁵¹ Mindemellett azt is hangsúlyozza a szerző, hogy nem feminista nézetek vezérlik és nem a férfiakra és gyermekekre⁵² hárítaná a háztartási feladatokat, hanem a családot, a közös érdekeket szolgáló munkamegosztást kívánja elérni a család, vagyis az egy háztartásban élők között. Tévesnek és sajnos uralkodónak tartja azt a felfogást 1982-ben, mely minden láthatatlan munkát a nőre hárít, amit „a társadalom is csak eszmeileg ismeri el, nem tekinti közgazdasági értelemben »munkának«, mert a teljesítménye nem mérhető, és nem jár érte »munkabér«.”⁵³ A valós egyenjogúság érdekében a munkamegosztás szemléletét hangsúlyozza a segítségnyújtás, besegítés fogalmai ellenében:

„A házi munkát meg kell osztani, és nem arra kell kérni a családtagokat, hogy »segítsenek«. A segítség azt jelenti, hogy nem tartós feladatvállalásról van szó, hanem csak időszakosról, amit bármikor más elfoglaltságra hivatkozva vissza lehet hárítani. A férfiak többsége elismeri a nők egyenjogúságát, és ennek hangot is ad. Azzal is egyetértenek, hogy a házi munka nem kizárólagosan az asszonyok feladata. Mégis, szívesen szabotálják a házi munka rájuk eső részét.”⁵⁴

Reménykedhetünk, hogy az újabb és újabb generációk nemtől függetlenül vállalják magukra a házi munka természetes kötelességét. A következőkben néhány statisztikából idézek, melyek valós adatok alapján példázzák a láthatatlan munka mennyiségét:

⁵⁰ Dr. Hoffmann: i.m. 8.

⁵¹ Dr. Hoffmann: i.m. 7. Mindemellett kifejti, hogy a család kötelessége, ami a háziasszony fogalmában is benne van: „A köznapi szóhasználat csakúgy, mint a szakmai, a háztartási feladatokat a nőkkel kapcsolja össze. A Magyar Értelmező Szótár a háziasszony címszó alatt ezt írja: 1982-ben (a háztartást vezető nő tagja, a házigazda felesége.) az Új Magyar Lexikon, ami azért a fogalmak helyzetétélénél az »átlag polgár« fontos segítőtársa, nem tartalmazza a háziasszony fogalmát, hanem a háztartás címszó alatt említi... A feladatmegosztás szükségessége tehát az értelmezésben is megjelenik. A háztartási munka természetes kötelessége minden családtagnak.” Dr. Hoffmann: i.m. 10-11.

⁵² „A képesség nem, de a készség fejleszthető. Ebből következik, hogy a nőinek minősített házi munkák fogásai a férfiak és a gyermekek által is elsajátíthatók.” Dr. Hoffmann: i.m. 9.

⁵³ Dr. Hoffmann: i.m. 22.

⁵⁴ Dr. Hoffmann: i.m. 27.

„A háztartási munka időigényes, és ezért nem a legkedveltebbek közé tartozik a nők körében sem. Egy 1976-os szociológiai kutatás szerint a megkérdezett nők 39 százaléka a háztartási munkától szabadulna meg a legszívesebben, amíg a férfiak 20 százaléka a jelenlegi kereső munkájától válna meg örömmel.”⁵⁵

„Néhány éve végzett háztartásvezetési vizsgálat (International Labor Organization, 1982-ben) azt mutatta, hogy a kereső háziasszonyok Európában heti 30 órát, a háztartásbeliek pedig 55 órát töltenek házi munkával.”⁵⁶

„A 2010-es Központi Statisztikai Hivatal (KSH)⁵⁷ adatai alapján, Magyarországon a népesség több időt fordít fizetetlen munkára (214 perc/nap), mint fizetettre (164 perc/nap). Ez a munka nemzetgazdaságilag is jelentős, hiszen a GDP értéke mintegy negyedével lenne magasabb.”⁵⁸

„A KSH 2017-es adatokat tartalmazó összefoglalója alapján a háztartási munkamegosztás nemi egyenlőtlenségeinek vizsgálatai a világban mindenhol ugyanazt az eredményt adták: a foglalkoztatás tényétől függetlenül a nők több időt fordítottak a házimunkára, illetve az otthoni tevékenységeknek nagyobb hányadát látták el, mint a férfiak.”⁵⁹

Szerencsére kivételes életutakat mindig találunk. Lilly Martin Spencer csodás példája a művészetben annak, hogy 1850-ben 12 gyerekekkel hogyan tudott művészi karriert befutni – az ő esetében a férj lemondott a karrierjéről felesége sikerének érdekében. Sajnos ez még napjainkban is ritka eset, nem tendencia, hogy egy férfi a nő érdekében feláldozza karrierjét és a háztartást vezesse. Ennek hatására látható, miért lett „kényelmesebb”

⁵⁵ Dr. Hoffmann: i.m. 84.

⁵⁶ Dr. Hoffmann: i.m. 10.

⁵⁷ Központi Statisztikai Hivatal: Egynegyedével növelné a GDP-t a láthatatlan munka. 2017. április 7.

Online: https://www.ksh.hu/sajtoszoba_kozlomenyek_tajekoztatok_2017_04_07?lang=hu (2022. május 15.)

⁵⁸ Muhari Judit: Ami csak akkor tűnik fel, ha elmarad – ma van a láthatatlan munka világnapja. *Család. hu*, 2020. április 7. Online:

<https://csalad.hu/csaladban-elni/ami-csak-akkor-tunik-fel-ha-elmarad-ma-van-a-lathatatlan-munka-vilagnapja> (2022.május 15.), illetve vö. Antal-Ferencz Ildikó: Női munkavállalás: anyagi szükséglet vagy önmegvalósítás? *Képmás magazin*, 2018. május 19. Online: <https://kepmas.hu/hu/noi-munkavallalas-anyagi-szukseglet-vagy-onmegvalositas> (2022. május 15.)

⁵⁹ Muhari: i.m. Online:

<https://csalad.hu/csaladban-elni/ami-csak-akkor-tunik-fel-ha-elmarad-ma-van-a-lathatatlan-munka-vilagnapja> (2022. május 15.)

megoldás a függetlenség egy nő számára, aminek ugyancsak ára van. Sajnos a társadalmi egyenlőtlenség nem mérséklődött a Beauvoir által idézett 1927-es helyzethez képest. Ezt az állításomat támasztja alá Gregor Anikó és Kováts Eszter 2018-ban készült felmérése és közösen jegyzett tanulmányuk, melyben megállapították, hogy még mindig meghatározó az, hogy „a nemek között egyenlőtlen viszonyok vannak” és „a nők minden életszakaszban tapasztalnak hátrányos megkülönböztetést.”⁶⁰ Továbbá kifejtik, hogy:

„Ma már nem az a kérdés, hogy munka vagy család, mert tudjuk, hogy a kettő nem zárja ki egymást, hanem sokkal inkább az, hogy család vagy saját karrier. A karrier alatt pedig nem csak azt értjük, hogy lehet-e valaki topmenedzser, vállalatvezető vagy államelnök nőként, hanem felépíthet-e egy olyan saját szakmai életet, amelyhez elég ideje, kreativitása, szabad kapacitása marad – családi élete, otthoni munkája, a gyerekekről és az idős szülőkről való gondoskodás mellett. Amelyek nem kizárólagosan, de a kutatások alapján még ma is inkább a nők feladata a családban.”⁶¹

Mielőtt rátérnék a képzőművészetben a háztartási munkákra reflektáló nőművészek alkotásainak bemutatására, felsorolom a különböző korszakokhoz kapcsolódó háztartási tevékenységeket annak érdekében, hogy láthatóvá váljon, milyen korban mely feladatokat hangsúlyoztak.

Sedlmayr Krisztina több, mint 30 éves múzeumi munkája és terepkutatásai során megvizsgálta, hogy „az 1930-as években a magyar városi háztartásokban mik voltak a legfontosabb házimunkák és milyen eszközökkel történtek ezek.”⁶² Sedlmayr állandó és évszakokhoz köthető munkatípusként kategorizálja ezeket:

„Állandó, évszaktól független munkák: a lakás és a család ügyeinek adminisztrációja-számlák, lakbér befizetése, háztartási könyvelés; csecsemő- és gyermekgondozás; a lakás és a berendezés tisztántartása, rendrakás, szellőztetés; ágyazás, az ágynemű szellőztetése; mosás, a ruha- és textilnemű szárítása, vasalás; a

⁶⁰ Gregor Anikó és Kováts Eszter: *Nőiügyek. Társadalmi problémák és megoldási stratégiák*. Friedrich-Ebert-Stiftung, 2018, Budapest, 39. Kortárs társadalmunk még mindig „a nemek közötti tradicionális munkamegosztást fogalmazták meg elvárásként,” de vannak, már akik nem értenek ezzel egyet. Viszont evidens, hogy „ha egy idős családtag ápolásra szorul, a családon belül inkább a nőknek kell törődniük vele, ő az, aki elvégzi a fizetetlen gondoskodói munkát”, karrierjét és vágyait eldobja és kiszolgáltatottá teszi magát.

⁶¹ Frauentitát – Frazon Zsófia: *Kötény és otthonka*. *Litera.hu*, 2020. április 8. Online: <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/frauentitad-frazon-zsofia-koteny-es-otthonka.html> (2022.május 15.)

⁶² Sedlmayr: i.m. 72.

ruha- és textilnemű javítása; az élelmiszer beszerzése, főzés, terítés, mosogatás. Évszakokhoz kötött, idényjellegű munkák: a tüzelő beszerzése, a lakás fűtése, a kályha tisztítása; befőzés, a télre való élelmiszerek és a tüzelő beszerzése; az évszaknak megfelelő ruházat, takarók, tárgyak használatra való előkészítése.”⁶³

Az 1970-es évek második felében a magyar háztartásokra jellemző feladatokat Dr. Hoffmann Istvánné a *Háztartás- Közgazdaságtan* című könyvében elemezte, és ezeket a következőként határozta meg: „bevásárlás, főzés, mosogatás, takarítás, mosás, vasalás, reggeli készítés és a ház körüli munka.”⁶⁴ A háztartáson belül én négy tevékenységet emelek ki és mutatok be röviden, hogy hogyan artikulálták ezeket a tevékenységeket a nők a művészetben: a vasalást, a mosást, a felmosást és a főzést, ami a disszertációm alaptézise. A nők körében is vannak különbségek a háztartási munkák között, a fentebb felsoroltak az alacsonyabb presztízsűek közé tartoznak. S. Nagy Katalin megállapította, hogy a férfi művészek továbbra is a nők privilégiumának tekintik a háztartási feladatokat és a gyereknevelést:

„A női képzőművészek képesek összhangba hozni a család iránti felelősséget a munkájuk iránti elhivatottsággal. A férfi képzőművészek többsége nem vállal elsődleges felelősséget a gyereknevelésben és a nők terepének tekintik az otthoni környezetet, a mindennapi élet helyszíneit, eseményeit.”⁶⁵

1.1 Vasalás

Edgar Degas 1882-84-ben festett sorozatot a vasalónőkről. Nem a nők nehéz fizikai munkája érdekelte, hanem a látvány, a színek, a fények és az erő, mellyel dolgoznak, fáradtan, ásítva, kimerülve. Sedlmayr Krisztina így ír a vasalásról:

„Az 1930-as évek igazi technikai újdonsága, az az eszköz, amely eljutott a városi háziasszonyok tömegéhez: az elektromos vasaló. Faszénnel működő elődje nemcsak kényelmetlenséget, de a keletkező szénmonoxid folytán fejfájást is okozott.

⁶³ Sedlmayr: i.m. 72.

⁶⁴ Dr. Hoffmann: i.m. 73.

⁶⁵ S. Nagy: i.m. 88.

A vasalás többnyire egy arra alkalmas asztalon történt, bár a kor ismerte a vasalóállványt is.”⁶⁶

Az 1970-es években újra megjelenik a vasalás a képzőművészetben, de már nem csak ürügyként szolgál, hanem a tevékenység monoton mivoltáról és a női házimunka kritikájáról szól. A másik különbség a megjelenítésben rejlik, hisz a téma már nem csupán olajfestményeken bukkan fel és jellemzően nem is férfiak ábrázolják, hanem női művészek, akik kritikus hangvételben hallatják hangjukat új médiumokban. Birgit Jürgensen *Vasalás* című 1975-ös művében még hagyományos műfajban, rajzban fejezi ki mondanivalóját. Viszont a képen látható háziasszony az asztalon vasalja magán a ruhát, mint egy terítőt. A *Womenhouse* (1972) eseményeinek egyikében Sandra Orgel szintén otthonkában vasalt nagyon lassan, órákig egy hatalmas anyagot.

Renate Eisenegger a toronyház folyosójának padlóját vasalta egy 1974-es fotón. A folyosó nyomasztó és monoton, akárcsak a vasalás tevékenysége. Gabriele Schor szerint „a világ nem ad helyet az individuális álmok megvalósításának és egy nő kívánságának, így a nők óhaja gyűrött maradt. A vasalatlan világ a lehetőségek utópiája lenne, ahol a a nők kibontakozhatnának.”⁶⁷ Karin Mack a vasalást elmélkedő folyamatként értelmezte, ami időigényes, de a gondolatai szabadon tudnak szárnyalni a tevékenység elvégzéséhez szükséges idő alatt. Fotósorozatának (*Bügeltraum*, 1975) negyedik fázisa a katarzis volt, mint a háziasszony halála. VALIE EXPORT (*Putzmadonna*, 1976) is reagált a házi munkára és egyik kezében mosatlan tányérokat, míg másik kezében vasalót tartva Madonnaként jelent meg. A vasalás a ’80-as években a faji és osztálybeli különbségeket kifejező szimbólumként is ábrázolódott. Leticia Parente, Terefa⁶⁸ című videójában a ház úrnője a bejárónőjét ruhástul vasalta a vasalódeszkán, jól példázva ezzel azt, hogy a nők között státusbeli különbségek vannak. Erre bell hooks is felhívta figyelmünket, mivel írásában kifejti, hogy a fehér nő hogyan lesz uralkodó és ugyanolyan kizsákmányoló, mint a kizsákmányoló heteroszexuális fehér férfi, ami ellen elméletileg küzd, de ha hatalmi helyzetbe kerül, akkor ő is ugyanolyan elnyomóvá válik. bell hooks az elnyomás elleni

⁶⁶ Sedlmayr: i.m. 80.

⁶⁷ Gabriele Schor: *Feministische Avantgarde, Kunst der 1970er –Jahre Sammlung Verbund Wien, Prestel Verlag, 2016, Wien, 37.*

⁶⁸ Schor: i.m. 37 és 101.

megoldásként a szeretetet hangsúlyozza és kiemeli, hogy a feminizmushoz konstruktívan és pozitívan kell hozzáállnunk.⁶⁹

1.2 Mosás

A vasalás ábrázolásának kifejtése után a mosást érintő művekről szeretnék beszélni. Természetesen a mosás megelőzi a vasalást, de most más logika szerint haladunk. A 19. században néhány akadémista festő ábrázolt mosodákat gőzfelhőkkel (pl. Abraham Archipov), de őket a látvány érdekelte, nem a mosónők rendkívül nehéz fizikai munkája. Honoré Daumier egy képsorozatot szentelt a mosásnak (1863-64), akárcsak Degas a vasalásnak. Daumiert is a fény-árnyék viszonyok érdekelték, ám nála a munka nehézsége és súlya erőteljesebben megjelenik. Sedlmayr Krisztina így ír történetileg a mosás munkájáról:

„A mosás még az 1930-as években is az a házimunka volt, amihez a szerény jövedelmű városi családok is – akik nem tartottak alkalmazottat – többnyire segítséget, mosónőt hívtak. Általános volt az a vélekedés, hogy a ruhát nem szerencsés a házból kiadni. Ekkor ugyanis ellenőrizhetetlen, hogy a mosónő milyen vegyszert, segédeszközt használ. A mosónők sokszor gyermekeiket egyedül nevelő szegénysorú asszonyok voltak, akik a napközbeni étkezésért és néhány pengőért vállalták az egész napos nehéz munkát. (A mosás teknőben, többször váltott vízben történik és ekkor még többnyire nem használtak mosógépet, mert úgy gondolták szagattja a ruhát és nem szépen mos).”⁷⁰

2001-ben a 7. Isztambuli Biennálén Maja Bajevic videójában⁷¹ egy ötnapos performanszt láthatunk, ahol a művész és két másik nő egy török fürdőben folyamatosan kézzel mosnak. A lepedőkbe, ruhákba Tito szlogenjei voltak belevarrva, amelyek az erőteljes, folyamatos kézi mosás által koptak, végül olvashatatlanok lettek. Baglyas Erika *Száz lepedő* című installációja és performansa reflektál a folyamatos mosásra, mely

⁶⁹ bell hooks: Feminizmus, mint transzformációs politika. In Hadas Miklós (szerk.): *Férfuralom*. Budapest, Replika Kör, 1994, 99-105.

⁷⁰ Sedlmayr: i.m. 73-76.

⁷¹ Maja Bajevic: *Women at Work — Washing Up*, 2001, five-day performance / video (18' 09") / photographs. Exhibition view: Cemberlitas bathhouse, 7th Istanbul Biennale, Istanbul, Turkey (Curator Yuko Hasegawa), 2001.

ugyancsak kézzel történik és a művész édesanyja végzi, aki folyamatosan idős, magatehetetlen embereket gondoz és lepedőket mos. Mindkét fent említett mű a fizikailag megterhelő mosásra és annak monotonítására utal. Mindemellett Arany János *Ágnes asszony* című balladáját is felidézi bennünk, aki reggeltől estig mossa a bűnt.

A mosás nehéz fizikai munkája alól a nők felszabadultak a mosógép megjelenésével, mivel a gép kiváltotta az emberi erőfeszítést, de a háztartási munka alól nem mentette fel a nőket. Annak ellenére, hogy a gép időt spórol meg a háztartást végzőknek (általánosságban nőknek), a felszabadult időt más háztartási feladatokra vagy pénzt kereső munkára kell fordítaniuk.⁷² „Miért női feladat a mosás, amikor 1980-ban a háztartások 96 százalékában valamilyen típusú mosógép található?”⁷³ – tette fel a kérdést 1982-ben Dr. Hoffmann Istvánné, akkori kutatásának tanúsága szerint megállapítva, hogy „a mosási feladatokat az asszonyok nem adják át a férfiaknak vagy nagyobb gyermekeknek.”⁷⁴

Eperjesi Ágnes *Színkioltó mosógép*⁷⁵ című alkotása ugyancsak a háztartási feladatok mindennapi szükségleteiből inspirálódott és a színtudomány kérdéseivel foglalkozik. Böröczfy Virág így ír erről a munkáról:

„A háziasszony mondanivalója összemosódik a színelméleti alapok szemléltetésével, a mosógép forgódobja a színekört és a színkeverés folyamatát jeleníti meg. A mosógép a kiállításon kísérleti-demonstrációs eszköz lesz, amelynek ablaka a fényképezőgéppel, fotópapírral, világító dobozzal, videokamerával és számítógéppel együtt az optika törvényszerűségeit mutatja be.”⁷⁶

Végül Selma Selman *AEG Vampyr 1400*⁷⁷ című performanszát emelem ki, mely feminista szemszögből és az esszenciális feministák nézőpontjából a legkritikusabb műnek nevezhetném a 2010-es években, hiszen megsemmisíti a háztartási munka szimbólumát. A művész baltával ver szét egy mosógépet az utcán, azért, hogy megélhetését biztosítsa, és réz kábeleket gyűjt az eszközből. Baltával szétveri, mert ki kell nyerni a nagy gépből az értékes anyagot, hogy pénzre váltsa a MÉH telepeken. Ezt csak rongálással tudja elérni.

⁷² Chicago and Lucie-Smith: i.m. 166-170.

⁷³ Dr. Hoffmann: i.m. 85.

⁷⁴ Dr. Hoffmann: i.m. 85.

⁷⁵ Eperjesi Ágnes: *Színkioltó mosógép*, 2009, interaktív installáció, Mindig lesz friss szennyes című kiállítás

⁷⁶ Böröczfy Virág: *Színügyeink. Műértő*, 2009. május. Online: [Eperjesi Ágnes - texts - BOROCZFY Virág Színügyeink Muerto 2009 majus](#) (2022. május 15.)

⁷⁷ Selma Selman: *AEG Vampyr 1400*, 2017. május 24- június 29, acb Attachment, Budapest

Sok hátrányos helyzetű, szegregációban élő ember a vas és színesfém hulladékok gyűjtéséből szerez plusz jövedelmet, erre reflektál Selman munkája.

1.3 Felmosás

Az absztrakt expresszionizmus⁷⁸ a női testet ecsetként használta Yves Klein kékre festette a nőket, akik a vászonra nyomták testlenyomataikat, vagy úgy mozgatták testüket, mint egy felmosórongyot. Tehát nem meglepő, hogy festőnők is reflektáltak erre olyan alkotásokkal, amelyben saját testük ecsetté vált, mint pl.: Lynda Benglis *Fallen Painting* (1968) vagy Shigeo Kubota *Vagina Painting* (1965) című munkájában.

Mierle Laderman Ukeles *CARE* (1969) című alkotásában elhagyta a festéket és vízzel mosta fel múzeumok padlóit. A mindennapi dolgokat művészeti gesztusként tette tudatossá és láthatóvá, mellyel a takarítókra és a háztartást végzőkre hívta fel a figyelmet. Ukeles nem akarta a feminizmus felől értelmezni művészetét. Célja a nemi szerepek felszabadítása és egyenlővé tétele volt. Ukeles manifesztumából idézve:

„Művész vagyok. Feleség vagyok. Anya vagyok (tetszőleges a sorrend). Töménytelen mennyiségben mosok, takarítok, főzök, felújítok, támogatok, konzerválok, stb. Emellett (mindeddig az előzőektől elválasztva) művészetet is csinálok. Most ezeket a mindennapos dolgokat tudatossá teszem és láthatóvá fogom tenni, mint művészetet.”⁷⁹

1972-ben Chris Rush felmosó performanszt mutatott be a Womenhouse-ban *Scrubbing* címmel. Az első katalán nőkonferenciát Barcelonában tartották 1976 májusában, ahol a Les Nyakes nevű nőcsoport performansa padlótisztítás volt,⁸⁰ mint Ukelesnél a *Care*. Birgit Jürgenssen többször háziasszonyként rajzolta meg magát a '70-es években, akár egy bezárt ketrecben, vagy konyharuhával azonosulva, vagy valamilyen házimunka folyamata közben. Ha Jürgenssen *Bodenschrubben*⁸¹ című padlófelmosást

⁷⁸ Az absztrakt expresszionizmus az anyagról, a festékről, a festék felhordásáról, a gesztusról szólt, ahol a festék egy performatív esemény sor által került a vászonra (pl. Jackson Pollock és Yves Klein munkáiban).

⁷⁹ Mierle Laderman Ukeles: *Manifesto For Maintenance Art 1969!* Proposal for an Exhibition "CARE" (1969). A manifesztumot Ukeles egy a háztartási munkát kortárs művészetként bemutatandó kiállításra tett javaslatként írta, a szöveg az *Artforum*-ban jelent meg 1971-ben.

⁸⁰ Schor: i.m. 35.

⁸¹ Birgit Jürgenssen: *Bodenschrubben*, 1975, színes ceruza, ceruza karton, 43,5x62,5cm, Sammlung Verbund, Bécs

ábrázoló rajzát közelebbről megnézzük, látható, hogy a férfiakat felmosórongyként ábrázolja, utalva a gyáva ember német kifejezésére: Waschlappen (a férfierő és gerinc nélküli embert a köznyelvben Washlappennek nevezik), akiket a nők a rajzon a padló felmosása előtt kicsavarnak.⁸² Jürgenssen ismert a kifinomult szóviccekről.

Később, 1992-ben Janine Antoni *Szerető gondoskodás*⁸³ című művében újra felmos. A nőt még ekkor is padlósikálásra ítélte a társadalom, hiszen a művész felmosó kefévé, ecsetté vált. 2021-ben én is takarítónővé váltam performanszomban. Alapozott vászonra festékekkel mostam fel, ezzel a gesztussal tettem láthatóvá a láthatatlan munkát. Magyar viszonylatban nincs tudomásom más felmosással kapcsolatos műről, csak egy képről: Eperjesi Ágnes *Önarckép szeletek* című munkájáról.

1.4 Főzés

„A család étkezésének biztosítása a kor városi háziasszonyának is sok időt és figyelmet követelő összetett feladatokat adott. Bár a tanácsadó irodalom nem győzi hangsúlyozni, hogy a munkaerő kímélésének és a kiadások visszafogásának a legkézenfekvőbb módja az étkezés egyszerűsítése, az élelmiszerek beszerzése, a takarékos főzés, a naponta háromszori terítés és a mosogatás az első világháború előtt megszokottnál kevesebb fogás esetében is komoly terhet jelentett. A városi háziasszony családja élelmiszer-szükségletét különböző helyeken szerezhette be.”⁸⁴

Disszertációmban az utolsó háztartási munka, amelynek tematikus és kritikai ábrázolásával foglalkozom a képzőművésznők alkotásaiban, a főzés. A főzés a létfenntartásunkhoz kapcsolódik és elengedhetetlenül fontos, hiszen könnyen emészthetővé formálja a tápanyagokat, miközben ízelvényekben részesít. Mint a legtöbb láthatatlan munka, ennek az elvégzése is a nőkre hárul.⁸⁵ 1979-ben Dr. Hoffmann Istvánné megállapította, hogy „többségében naponta egyszer főtt étel készül, aminek 88 százalékát az asszonyok készítik.”⁸⁶ A nőknek, akik nem hivatásos szakácsok (mint ebben a szakmában a férfiak többsége), nagy kihívást jelent mindennap egészséges, meleg ételt

⁸² Schor: i.m. 34-37.

⁸³ Janine Antoni: *Loving Care*, 1993, performansz *Loving Care* hajfestékekkel, Natural black, Anthony d' Offay Gallery, London

⁸⁴ Sedlmayr: i.m. 80.

⁸⁵ „Minden 10. családban főz a férfi, s még ennél is ritkábban a nagyobb gyermek.” Dr. Hoffmann: i.m. 90.

⁸⁶ Uo. Dr. Hoffmann: i.m. 90.

biztosítani a családjuknak karrierjük, a gyerekevelés és az egyéb háztartási tevékenységek mellett. Ahogy Beauvoir is megjegyzi, „a főzéssel is csak úgy van, mint minden más házi munkával: minél többször csinálja az ember, annál kisebb az élvezet.”⁸⁷

A 20. század elején az avantgárd művészet beléptette az ételt a művészeti alapanyagok birodalmába, legitímálta a használatát, gondoljunk csak a futurista konyhára.⁸⁸ Az étel és a főzés, valamint evés folyamatának performatív aktusai a művészeti nyelv részévé váltak. Az ételre nem úgy tekintettek, mint szobrászati matériára, továbbá nem magának az ételnek a reprezentálásán volt a hangsúly, hanem a megkomponált performanszon, mely a művészeti élményen és evésen alapult a futurista banketteken. Majd 1960-ban Daniel Spoerri kiállítja első csapdaképét⁸⁹ és megalkotja az EAT ART⁹⁰ fogalmát. Az EAT ART az evésről szól, ennek a folyamatát hangsúlyozza, nem pedig az étel anyagát, miközben fontos, hogy mit eszünk.⁹¹ Spoerri fogalmához igazodva én is következetesen EAT ART-nak neveztem ételt használó performanszaimat, happeningjeimet, de napjainkban a „food art”⁹² terminus a megfelelőbb. A food art definíció szerint az a művészet, ami ételt használ alapanyagként, sokoldalú, multidiszciplináris perspektívát működtet, és társadalmi kérdéseket vet fel. Silvia Bottinelli és Margherita D’Ayala Valva szerint a food art felforgatta a művészeti világot és megváltoztatta a képzőművészet határait a ’60-as és ’70-es években, a nézőket aktív szereplőkké, résztvevőkké téve. A művészettörténet egyik jelentős eseményeként emeli ki az 1972-ben megrendezett kollaboratív Womanhouse-t, mely a galériák identitását is megkérdőjelezte. Akárcsak maga a food art, ami új helyeket, tereket keresett magának a fogyasztásra.

⁸⁷ Beauvoir: i.m. 336.

⁸⁸ 1930-ban jelent meg a futurista konyha kiáltványa, mely Marinetti írása. Célja a főzés forradalmasítása volt, így 1932-ben a futurista konyha szakácskönyve jelent meg. Ehető művészetként definiálta az ételeket és felrúgta a főzési szabályokat. 1936-ban meghalt Marinetti, mely véget vetett a futuristák konyhai tevékenységének.

⁸⁹ A csapdakép Daniel Spoerri definíciója szerint „szokványos vagy szokatlan szituációkban véletlenül talált tárgyak éppen arra az alapra rögzítése, amin vannak (mindig a véletlentől függően – asztalra, székre, ládára és így tovább). Elhelyezkedésüket csakis a befogadóhoz való viszonyuk változtatja meg: az eredményt képnek nyilvánítjuk, a vízszintesből függőleges lesz.” Spoerri első csapdaképeit a *Festival d’Art d’Avantgarde*-on állította ki. Daniel Spoerri: *Anekdotomania*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2010, 64.

⁹⁰ Az Eat Art ételekkel, főzéssel kapcsolatos művészeti ág. „A képzőművészet és dizájn közös területén helyezkedik el, amiben mindenki érintett, hiszen »aki nem eszik, az meghal« (Marco Ferreri: A nagy zabálás).” Szalipszki Judit: *Avantgárd gasztronómiai koncepciók és az Eat Art megjelenési formái Szabó Eszter Ágnes, Fajgerné Dudás Andrea és Mécs Miklós munkásságában*. Diploma dolgozat, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, Budapest, 2015

⁹¹ Spoerri: i.m. 64.

⁹² Silvia Bottinelli and Margherita D’Ayala Valva: *The Taste of Art, cooking, food, and counterculture in contemporary practices*, The University of Arkansas Press, 2017, Fayetteville 3.-20.

A disszertációmban a képzőművésznők főzéssel kapcsolatos alkotásait kronologikusan haladva elemzem. Mielőtt ezt tenném, szeretném kifejtetni, hogy miért fontos mindez a saját művészi nézőpontomból. Véleményem szerint az Eat Art happeningként, vagyis élő, performatív eseményként hatásos és bevált módszer arra, hogy a befogadónak észrevétlenül átadható és elsajátítható legyen egyfajta művészetelméleti tudás. Tehát a food art happening a tudásátadás és oktatás lehetőségeként is működik, amivel új utat és értelmet nyithat a művész ennek a művészeti ágak. Mindemellett felfedeztem, hogy a happeningjeim, amelyekben étel szerepel, megvalósítják a célt, amit a festményeim sosem, azaz hogy eljussanak a társadalom minden szintjéhez, rétegéhez. Ha az utcán adok elő egy akciót, olyan embereket is meg tudok szólítani, akiket sosem érdekelt a kortárs művészet, és hatni tudok rájuk az étel segítségével. E célom elérésében az étel kulcsfontosságú elem, mert az hasonlóan vonzza a befogadó közönséget, mint a kiállított műtárgyak a múzeumi látogatókat. Az étel műtárggyá válik, ami közvetíti a művészetet és oktat. Az, hogy a befogadó elfogyasztja-e az ételt vagy sem, lényegtelen, csak az a fontos, hogy interakcióba lép az étellel, miközben folyamatos információkat kap a kortárs művészetről.

1.5 Disszertáció felépítése

Disszertációm bevezetésében a feminizmus és a nőművészet fogalmát elemzem, majd saját „női hangomat” ismertetem. Az első fejezetben összefoglalóan vizsgálom a láthatatlan munkát és annak ábrázolását a képzőművészetben, kiemelve a felmosás, mosás, vasalás, majd a főzés tevékenységeit, mely disszertációm alaptézise.

Női művészek munkásságát bemutatva haladok lineárisan az időben, először Lilly Martin Spencer 1850-es években készült festményeit elemezve a második fejezetben. Spencer műalkotásai a legkorábbi tudatosan megkomponált, konyhai jelenteket ábrázoló művek, amelyeket egy nő készített – nem csendéletek. A konyhában áll egy nő, felvágja a hagymát, miközben sír, vagy gyúrja a tésztát és keveri az ételt a tűzhelynél a lábasban, tehát a konyhában tevékenykedik. Az első tézisem: a képzőművésznő tudatosan ábrázolja a nőt, aki konyhai tevékenységet folytat, és mindez először 1850-ben jelenik meg. Majd az 1970-es évek művészetében folytatódik ennek a képtípusnak a kritikai megfogalmazása (lásd a 4. fejezetben). Bemutatom a korszakot, hogy világossá váljon, miért feledték el Spencert, hová is helyezhető el, kik voltak a kortársai (természetesen ugyancsak női

alkotók viszonylatában). Továbbá vizsgálom azt a kérdést, hogy érdekes volt-e és miként akkoriban a konyhai tevékenység, mint képi zsánertéma.

A harmadik fejezetben az ötven évvel későbbi oroszországi művészetet prezentálom: Zinaida Serebrjakova 1914-1920 közötti időszakban létrehozott alkotásait. Serebrjakova művei reflektáltak a barbizoni iskolára azzal, ahogyan az étel hozzávalóit természetű nőket és dolgozó hétköznapijaikat ábrázolták a paraszti, napszámos, földművelő és kétféle munkát végző emberek körében. A termelés munkájának jeleneteit, a gyűjtést és a betakarítást látjuk festményein. Ez a fejezet főként arra a képtípusra fókuszál, ahol a festmény egy részén, az asztalon megjelenik egy táskás vagy kosáros, melyből kigurul a zöldség, gyümölcs – vagyis az étel, ami körül forog az életük. Itt sem csendéletekről van szó, hanem Lilly Martin Spencer képeihez hasonlóan a csendélet be van ágyazva egy zsánerekébe. Megállított pillanatként észleljük az időt, mint a fénykép esetében, de itt többről van szó. Ezek a jelenetek a mindennapi életből vett események ábrázolásai női szemmel. Fontos hangsúlyoznom, hogy ezeken a képeken sosem látjuk a konyhát, a nő terét; míg Spencer megmutatja ezt, addig Serebrjakovánál csak sejtjük, hogy valószínűleg a konyhában zajlik a jelenet. A képek zsánereképek, ami pedig az enteriőrt illeti, feltehetően a konyhai asztal körül játszódik a történetek. A fejezet zárásaként több magyar festő alkotását is megemlítem, ám ezeknek a képeknek a valós mondanivalójáról keveset tudunk, csupán a megfestett látványra vagy a címre hagyatkozhatunk.

A negyedik fejezetben a konyhában tevékenykedő nőket ábrázoló, és a háztartási munkát kritikusan szemlélő 1970-es évekbeli feminista művészek happeningjeit, akcióit és performanszait elemzem. A nőművészek saját testüket használva magukra öltik a konyhát vagy egy konyhai gépet vagy az ételt, és azonosulnak azzal. Így a közönséget arra készítetik, hogy benyúljanak vagy bepillantsanak az épített jelmez alá, és megnézzék, megfogják, rátekintést nyerjenek a performerek kiszolgáltatott, sok esetben meztelen női testére. Az 1970-es évektől a képzőművésznők a saját testüket teszik anyaghordozóvá, és ezzel a test olyan felületté válik, amely vászonként, tehát alapanyagként is funkcionálhat. Később a hangsúly a test kiszolgáltatottsága helyett a szituáció és a szerep kiszolgáltatottságára tevődik át, és az alkotók a háziasszonyszereppel azonosulva vizsgálják, kérdőjelezik meg azt. Kritikai figyelmük a társadalom elvárásainak megfelelő viselkedésre, a nemi szerepre összpontosul, és a képzőművésznők úgy jelennek meg a konyha terében, a pult mögött, azaz a nők számára kijelölt helyen, mintha színpadon lennének. Kritikusan ragadják meg az ételkészítés folyamatát, lényegét. Ezen performanszok előzményének leginkább Lilly Martin Spencert nevezném.

Az ötödik fejezetben a kelet-közép-európai művészeket, főként a magyar kortárs, azaz az 1990-es években debütáló képzőművésznők alkotásait mutatom be a konyhai tevékenységek ábrázolása kapcsán. A művészek által meghatározott témákra bontva a fejezetet azt vizsgálom, hogyan és milyen művek készültek ez időszakban a befőzésről, a tartósításról, a tésztagyúrásról, az anyatejről és a jó háziasszonyi státuszról. A fejezetben kiemelem Fabricius Anna, Szabó Eszter Ágnes és Gőbolyös Luca egy-egy művét.

A hatodik fejezetben zárásként saját mesterművemet mutatom be. Egyes happeningjeim által akár olyan emberekhez is el tudom juttatni a képzőművészetet, akiknek soha nem volt lehetőségük kapcsolódni a kortárs művészethez. Úgy gondolom, hogy a happening hatásos és bevált módszer a tudatalattin keresztül észrevétlenül átvihető/átadható/elsajátítható művészeti és művészetelméleti tudás közvetítésének, tehát pedagógiai lehetőségeknek is utat nyit. A Szabó Eszter Ágnessel közösen létrehozott *Common Jam* című happeningről beszélek, melyet minden évben rítusszerűen megismételve megrendezünk. Az eddigi fejezetekben tárgyalt teóriák összefonódnak az akcióban, és az elkészült tészta, sütemény, lekvár alkotássá válik. Az almás rétes és az almás pite jelképes elemeit is elemzem, melyek kulturális szempontból érdekes kérdéseket vetnek föl, és amelyeket a képzőművésznők rendszeresen használnak művészeti tevékenységükben. Végül az „almáról lehámozom a héját”.

„Otthon egy pillanatra előnti a diadalmámor, mialatt a konyhaasztalra üríti a kosár tartalmát. A konzerveket, nem romlandó élelmiszereket gondosan berakja a kamrába, elhárítván a család feje fölül a jövő fenyegetését, majd elégedetten legelteti szemét a nyers húsok, főzelékek halmán, mielőtt alávetné őket keze hatalmának.”⁹³

„minden út fut, de ritkán felzárkózik.”⁹⁴

2 A főzés folyamatának ábrázolása Lilly Martin Spencer 1850-es években készült alkotásaiban

A 19. században a polgárosodó Európa élen járt a művészeti képzésben, ezért az amerikai elit, köztük nők számára sikk volt itt tanulni.⁹⁵ Amerikai arisztokrata képzőművésznők is érkeztek Európába tanulás céljából, mint például az impresszionizmus egyik női képviselője, Mary Cassatt. Mindemellett fontos hangsúlyozni, hogy a művészeti képzésben részt vevő nők száma a korabeli társadalmi viszonyokból fakadóan jelentősen kisebb a férfiakéhoz képest. Ahogy S. Nagy Katalin megállapítja: „A képzőművészet története a férfi alkotók műveinek története, annak ellenére, hogy a 15. századtól⁹⁶ sorolhatjuk női képzőművészek neveit, akik jelenléte megkérdőjelezhetetlen.”⁹⁷

Franzes Borzello korábban említett, általam 2009-ben megvásárolt könyve⁹⁸ meghatározta viszonyomat a képzőművésznőkhöz, akik „a kezdetektől fogva ugyanúgy, mint a férfiak, hírnévre törekedtek, de kevés támogatást kaptak az intézményektől.”⁹⁹

⁹³ Beauvoir: i.m. 335.

⁹⁴ Lilly Martin Spencer állítja magáról ezt, hogy férfinak érzi magát. Lásd:

Robin Bolton-Smith: *Lilly Martin Spencer 1822-1902. The Joys of Sentiment*. Smithsonian Institution Press, 1973, Washington, 28.

(A *The Joys of Sentiment* című kiállítás 1973-ban június 15. és szeptember 3. között volt. Ez retrospektív kiállítás volt Lilly Martin Spencernek a National Museum of American Art-ban, amihez katalógus készült, mely az összes művét tartalmazza.)

⁹⁵ „A polgárosodó Európa kezdetétől folyamatos a női alkotók jelenléte a képzőművészetben.”

S. Nagy: i.m. 87.

⁹⁶ „... az emberek azt gondolják, hogy azért nincsenek a mai napig nagy festőnők, mert a festői pálya egy nő számára mindig is elképzelhetetlen volt. Pedig Vasari és Michelangelo csodálta Sofonisba Anguissolát (1528-1624), II. Fülöp vásárolta képeit és a pápa Rómába hívta őt. Artemisia Gentileschit, 1613-ban, huszonhárom évesen a Firenzei Festőakadémiába választották, míg Rosalba Carrierát, 1705-ben a római, majd 1720-ban a Francia Festőakadémia tagjává választották.” S. Nagy: i.m. 84.

⁹⁷ S. Nagy: i.m. 87.

⁹⁸ Lásd: 20-as lábjegyzet

A művészi női lét, a női lét elfogadott normáitól eltérő szerepet jelentett, hiszen átlépte nemiségének határait. A művészi szerepben megnyilvánuló nők legtöbbször negatív értelemben számítottak csodának, hírhedtek voltak, de ennek inkább leminősítő jelleg volt, eltérően a „bohém” férfi festőkhöz képest. A korabeli képzőművészet patriarchális viszonyait Borzello is hangsúlyozza:

„Gyakorlatilag a férfiak diktálták a feltételeket, amikhez képest a nőknek élniük kellett és csak kevés nő lehetett részese ennek a »művészetnek nevezett világnak«. Így párhuzamos világban éltek a nők a férfiakkal szemben. Tehát férfiak által uralt terület maradt a művészet. A képzőművésznők számára a probléma már a középkorban is az volt, hogy a női lét bizonyos elfogadott viselkedést követelt meg és kötelezettségeik voltak. A patriarchális társadalom döntéshozóit nem érdekelte, hogy a nők alá akarták-e vetni magukat ezeknek vagy sem.”¹⁰⁰

Míg egy tehetséges férfi tanonc kamatoztathatta a képességeit egy mesternél vagy egy műhelyben inasként, esetleg külföldre utazhatott tanulni vagy akadémiára járt, addig a nők számára ezek a tanulási lehetőségek nem álltak rendelkezésre egészen a 19. század második feléig. A képzőművésznők képzése nem volt egységesen szabályozva. Borzello állítása szerint: „A bolognai egyetem a 13. századtól vett föl nőket, így a női képzés tradíciója a reneszánszra nyúl vissza.”¹⁰¹, továbbá: „Franciaországban a 18. század végétől kezdődően a nők művészeti ambíciójához pozitív hozzáállást tanúsítottak. A 19. századi Angliában már nők is írtak kritikákat a művészetről a Szalonnak.”¹⁰²

A nők fejlődésének legnagyobb hátráltatójának a férfiak rajzolásának tabuja számított, mivel a képességet azzal mérték, hogy mennyire tud a művész emberi testet ábrázolni: „A férfiak tiltásával a nők sikerességét és tanulási képését hatásosan akadályozták.”¹⁰³ A témák hierarchiájában a portré és a csendélet – amelyekben a legtöbb nő kényszerből alkotott, mert ez maradt nekik – sokkal kisebb tekintéllyel bírtak a bibliai, mitológiai vagy történelmi jelenetekhez képest, melyekben az emberi alak volt a fő szempont. A nők számára az erkölcsi elvárások lehetetlenné tették, hogy professzionális művészekké váljanak, de a fő probléma az volt, hogy nem tudtak a férfiak által uralt

⁹⁹ Frances Borzello: *Femmes au Miroir*. Thames&Hudson, Paris, 1998, 28.

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ Borzello: i.m. 29.

¹⁰² Borzello: i.m. 28.

¹⁰³ Borzello: i.m. 29.

festőcéhekbe bekerülni, csak akkor, ha apjuk vagy férjük vezette a műhelyt (mint például Artemissia Gentileschi és Sofonisba Anguissola esetében). Ahhoz, hogy ne nézzék őket őrültnek azért, mert a társadalom által előírt szabályokat átlépték, és erkölcstelen „festőinasok” lehessenek, „védőhálóra” volt szükségük egészen a 19. századig, a nők emancipációjáig.

A „védőháló” nem lehetett más, mint a család, azaz az apa vagy házasság révén a férj, akinek az engedélyén múlt, hogy a nők a pályafutásukat a házasság után folytathatták-e. Lavinia Fontana esetében láthatjuk, hogy az apa építette lánya karrierjét, főleg abból a megfontolásból, hogy öregségében lánya biztosítsa a megélhetésüket: „Így apja ígéretes művésznak és jövedelmező befektetésnek tekintette lányát, akit képzett és mecénásokat szerzett számára a bolognai nemesek közül, mindemellett megfelelő társadalmi helyzetű családból keresett neki férjet.”¹⁰⁴

A 19. század a nők jelentőségteljes periódusa, hiszen Nyugat-Európában és Amerikában egyre jobban érvényesül a női egyenjogúság gondolata, aminek köszönhetően társadalmilag előre tudtak lépni. „Ennek ellenére a 19. század korai évtizedeiben lényegében ugyanazok az akadályok adódtak a nők számára, mint a korábbi korszakokban.”¹⁰⁵ Az 1800-as években, Angliában és Franciaországban a közép és felsőbb osztálybeli nők közül váltak a legtöbben professzionális művésszé, viszont Frances Borzello leírja, hogy „a felső osztály viktoriánus női korlátozott számban szereztek diplomát művészeti szakterületen, mert ez inkább »hobby« volt számukra, vagy ha meg is szereztek, a »teljesítmény« teljesen érdektelen volt, hiszen az ő munkásságukat ritkán

¹⁰⁴ Tudjuk meg Marjorie Och interpretálásából, a Caroline P. Murphy's *Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-century Bologna* című könyv bemutatásából. Online: <https://www.thefreelibrary.com/Caroline+P.+Murphy%2C+Lavinia+Fontana%3A+A+Painter+and+Her+Patrons+in...-a0192353141> (2019. május 31.)

¹⁰⁵ A nőket arra nevelték, hogy fogják vissza magukat, támogassák a férjüket és szolgálják a családjukat. Nem illett nekik az előtérbe lépni, még kevésbé egyedül leélni az életüket. A nőnek, aki művészként akart tevékenykedni, annak a férfiak által létrehozott világban úgy kellett viselkednie, amit akkor a férfiak nőietlennek tartottak. A nők a kezdetektől fogva meg akarták mutatni, hogy éppen olyan jók, mint a férfi művészek, de óvakodniuk kellett attól, hogy büszkeséget mutassanak. A nők ábrázolását egy hagyomány uralta, mely szabályozott volt, és a művészettörténet formálta. A nők évszázadokon át nem mutathatták meg a fogaikat, nem hordhatták kibontva a hajukat, nem gesztikulálhattak és nem rakhatták keresztbe a lábukat. Ennek hatására sok festőnő hajlamos volt arra, hogy az önarcképein a korához képest elképzelhetetlenül fiatalnak fesse meg magát, mivel a közönségnek a lehető legjobbként akarta láttatni magát. Íratlan szabály volt, hogy ezeket mind betartsák, és a képen csinosabbnak és fiatalabbnak kellett lenniük, mint amilyenek egyébként voltak. Ezek újabb kérdéseket vetnek föl az önarcképek esetében: vajon hogyan is nézhettek ki valójában? Arra törekedtek, hogy a társadalom nőkkel szemben támasztott elvárásainak megfeleljenek, és ezzel egyidejűleg hitelesen mutassák be a professzionális munkájukat. Fő problémájuk az volt, hogy a női önábrázolás tekintetében nem volt referenciájuk, múltjuk. Nem tudtak egyetlen egy képre sem visszatekinteni, amely nőt ábrázolt volna festés, rajzolás vagy szobrászkodás közben. Nem volt mintájuk, előképük szemben a férfi művészekkel, akiknek Szent Lukács vagy Apellés volt a példaképük. Szent Lukács ábrázolásakor az adott művész önábrázolásáról volt szó. Lásd Borzello: i.m. 28-49.

vették komolyan.”¹⁰⁶ Ezáltal a hivatásos, magas szintű művészeti képzés még mindig elérhetetlen volt a nők számára: „Az akadémiák csak alkalmanként vettek fel soraikba nőket, és amint úgy látták, hogy túlságosan előretörnek, újraírták a szabályzatukat, azért, hogy határt szabjanak a nők létszámának.”¹⁰⁷ Ha egy nő tagja volt az akadémiának, akkor sem volt szavazati joga, vagy pedig ezt a jogát nem a női érdekek támogatására használhatta. Angliában több gazdasági és szociális reformot hoztak a 19. században: 1857-ben a válási törvényt, és 1870-ben a házasodott nő vagyonáról szóló törvényt.¹⁰⁸ Annak ellenére, hogy az európai női művészeknek rengeteg megszorítással kellett szembenézniük az 1800-as években, a 19. század folyamán végére példa nélküli sikereket értek el.

Az oktatási reform segítette a nőket, így államilag támogatott „design iskolában” képezhették magukat. Ezek a „design iskolák” inkább alkalmazott, kézművességgel foglalkozó egyetemek voltak középszintű női képzés számára. Itt tanári és nevelőnői képesítést szereztek, alapszintű festést, rajzolás és szobrászati tudást sajátítottak el. Ha a nagy presztízsű, államilag támogatott európai művészeti egyetemekre nem jutottak be, akkor a szaktudásukat különböző alapítványoknál tudták kamatoztatni, melyek a „design iskola” kurzusai mellett kiegészítésként privát órákat jelentettek egy professzionális művésztől.

1860 után változások kezdődtek a nők oktatásában, Angliában, mivel tanulhattak az Angol Királyi Akadémián, jóllehet 1893-ig nem jelenhettek meg olyan órákon, ahol élő modell volt. 1871-ben alapították a London's Slade School of Fine Arts-ot, ahová a kezdetektől fogva felvettek nőket.¹⁰⁹ Az angol nőnemű művészek előtt a 19. század végén már elkezdtek megnyílni a társadalmi érvényesülés lehetőségei, mivel több férfi újságíró szándékában állt nőekkel művészetekről beszélgetni, valamint a nőnemű újságírók létszáma is gyarapodott. Nőnemű művészek alkotásait is elkezdték patronálni, egyre több gyűjtő vásárolta alkotásaikat.

A 19. században számtalan férfi művész érkezett Párizsba, hiszen presztízst jelentett az Ecole des Beaux-Arts-ban művészetet tanulni. Nancy G. Heller ennek a jelenségnek a nőket illető negatív következményeit említi: „Ennek hatására a nőket kitiltották ebből az állami művészeti intézményből, azért, hogy minél több férfi művészeknek

¹⁰⁶ Borzello: i.m. 28-49.

¹⁰⁷ Borzello: i.m. 22-28.

¹⁰⁸ Nancy G. Heller, *Women artists-work from the National Museum of Women in the Arts*, (Rizzoli, First Edition edition, November 18, 2000) National Museum of Women in the Arts, 2005, Washington, kiadását olvastam. 60.

¹⁰⁹ Uo.

jusson hely és nemzetközileg is kiemelt szerepe legyen az egyetemnek.”¹¹⁰ Így a francia nőnemű művészek magánórákon és tanfolyamokon képezhették magukat. Szerencsére a nők is bemutathatták műveiket olyan fontos eseményeken, mint például a Párizsi Szalonon, mivel III. Napóleon vágya volt, hogy nők lehetőséghez jussanak. 1868-ban a Julien Akadémián egyidejűleg kezdődött meg a nők és a férfiak művészeti képzése, ahová nagy számban francia és külföldi női hallgatók érkeztek. 1881-ben a szobrász Madame Leon Bertaux megalapította az Union des Femmes Peintres et Sculpteurs-t, azaz az első professzionális szervezetet, művészek tanuló nők részére. A lehetőségek bővülése a láthatóság növekedésével járt: „Kilenc évvel később jelent meg az első újság, a Gazette de Femmes, amivel tovább növelték a nők a hangerejüket az akkori kortárs művészeti közösségben.”¹¹¹ A 19. század utolsó három évtizedében a francia művészet elég széles skálán mozgott az akadémista stílustól az avantgárdig. Az impresszionizmus közel állt a nőkhöz, mert természetesenek tűnt és a mindennapi háztartási témákat is megjelenítette a festővászonon.¹¹²

2.1 Amerikai festőművésznők a 19. század elején

Az első művészeti akadémiákat Amerikában a 19. század elején New Yorkban, majd Philadelphiában alapították, amelyek európai hasonmásaikkal versenyeztek. A nők számára Amerikában sem volt engedélyezett élő modellt alkalmazó órákra járni 1870-ig. Sarah Goodridge (1788-1853) teljesen önállóan tanított miniatúrportré-festészetet a saját bostoni stúdiójában. A George Washingtonról készült legismertebb portrét Sarah Goodridge festette, aki képes volt technikai tudását és karrierjét kivirágoztatni. Ebben az időben, Amerikában a Peale lánytestvérek művészete is ismert volt, akik hárman voltak testvérek és híres, gazdag, előkelő művészcsaládból származtak. Apjuktól, valamint újító nagybátyjuktól tanultak, aki saját múzeumot is nyitott. Sarah Peale 1817-ben kiállított a

¹¹⁰ Heller: i.m. 60.

¹¹¹ Heller: i.m. 61.

¹¹² Az impresszionista festőnők csak a művészet örömeért alkottak, és nem versengtek a szabályokkal. Nem a világ értelmét keresték, nem történelmi nagyjeleneteket akartak festeni, hanem a belső, intim, hétköznapi világukat, a mindennapjaikat ábrázolták. Nem akartak többnek mutatkozni, mint amik, a középkori és reneszánsz idealizált nőképekkel ellentétben. Még nem vívták ki az egyenrangúságukat, de már nem voltak kitiltva a társasági életből, ezért gyakran ábrázoltak tea partikat. Főbb képviselői: Marie Bracquemont (1840-1916), Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassatt (1845-1926), Eva Gonzáles (1847-1883). Lásd Pamela Todd: *Impresszionisták otthonában*. Korona Kiadó Kft., 2005, Budapest, 20.

pennsylvaniai Akadémián, és 1824-ben őt és Ann Pealét beválogatták a pennsylvaniai egyetem tagjai közé.¹¹³

2.2 Lilly Martin Spencer és az Union

1839-ben jött létre az American Art-Union,¹¹⁴ amely 1852-ig,¹¹⁵ azaz megszűnéséig azzal a céllal működött, hogy megjelenítse az amerikai középosztály ízlést tükröző témákat. Ebben a fejezetben egy amerikai festőnővel, Lilly Martin Spencerrel foglalkozom, aki a fentebb említett művészeti szervezetekhez hasonló egyesületek segítségével lett népszerű és közkedvelt. Nem mellesleg az egyesületeknek köszönhetően megengedhette magának, hogy csak a művészetből éljen meg a XIX. század közepén.

Lilly Martin Spencer a szervezeteket szentimentális zsánerképeivel szolgálta ki, amelyek leginkább humoros konyhai jeleneteket ábrázoltak. Spencer először a *Cincinnati of the Western Art Union*-hoz csatlakozott 1847-ben, mivel a szervezet jó pénzügyi lehetőségnek mutatkozott számára, és már abban az évben rendezett egy kiállítást is. A szervezet a kiállított képek közül egyet értékesített és három másikat az éves szerencsejáték részére, terjesztésére, vagyis a művek sokszorosítására vásárolta meg Spencertől. A kiállított művek között volt két gyümölcscsendélet, néhány zsánerjelenet, és több befejezett festmény, valamint ceruzatanulmány: *A rab és felesége, Hindoo lány, A tengerész felesége és gyerekei* címekkel.

1849-ben Spencer *Life of Happy Hour* című festményét vásárolta meg a szervezet sokszorosítás céljából. A műről a szervezet által alkalmazott grafikusművész készített másolatot a gyártáshoz. Így változott populáris nyomattá egy festmény a 19. században: a

¹¹³ Margaret Barlow: *Women Artists*. Universe Publishing, 2008, New York, 77.

¹¹⁴ Az American Art-Union egy olyan szervezet volt, ahol sikeresen kombinálták a szerencsét a kultúrával. A szervezet előfizetői 5 dollárért vásárolhattak amerikai festők híres alkotásainak sokszorosított grafikai eljárással készült másolatát. A tagoknak az éves szerencsejáték sorsoláson esélyük volt megnyerni egy eredeti műalkotást is. A bizottság a megvásárolt alkotásokat előbb kiállította, majd utána kezdtek sokszorosító grafikai eljárással másolatokat gyártani a képekről. A szervezet a saját épületeiben stúdiókat biztosított a művészeknek, akik együttműködtek velük. A szervezet hatására kommercializálódás kezdődött a művészetben. Amerikában több ilyen szervezet (Union) működött, a legtöbb nagyvárosban jelen voltak. A szervezet gyakran kizsákmányolta a művészeket, hogy irányítani tudják a közízlést; például New York lakosságának 57,5 százaléka volt évente előfizető, és a többi városokban is nagyon hatékonyan működtek. Az előfizetőknek vásárlási értesítéseket küldtek, és a nyomtatott reklámozták véleményeikkel és cikkeikkel, így sikerült a művészetet popularizálniuk, de leginkább befolyásolniuk. A szervezetek által forgalmazott művek háromnegyede zsánerjelenetkből és tájképekből állt, hiszen az amerikai látványra és a szokásaik ábrázolására biztatták a művészeket. Lásd Bolton-Smith: i.m. 24-26.

¹¹⁵ Az Art Unionokat felszámolták, mert illegális lottózónak minősültek. Spencer és sok más fiatal művész számára fontos intézmények voltak, és kizárólagos helyszínek, ahol árulni tudták a festményeiket. Azt írta Spencer, hogy „nem volt a legjobb intézmény, de jobb volt, mint a semmi.” Bolton-Smith: i.m. 25.

közönségnek nem kellett kiállításra sem járnia, hiszen a szervezet által meghatározott ízlésvilágú művek házhoz mentek. Ezek a művek a középosztály mindennapjait és otthonaikat díszítették.¹¹⁶ Lilly Martin Spencer elégedetlen volt a sokszorosított másolattal, aminek hangot is adott: „A vésnök¹¹⁷ szörnyen másolta a festményem, és nem adta vissza a képemnek igazságosságát.”¹¹⁸

Lilly Martin Spencer művészetére azonnali pozitív hatással volt a Western Art Unionbeli tagsága, viszont 1847-ben Benjamin M. McConkey tájképfestő művész negatív és becsmérlő kritikát jelentetett meg róla. Lilly Martin Spencer felháborodott ezen a kritikán, főleg a „műveletlen csőcselékbeli”¹¹⁹ kifejezésen.

„Miss Martin... éppen befejezte a képen látható csoportot, a nő és a gyerek kifejezésének szépségét, ami valóban nagyon csodálatosan tükrözi azt. Viszont hiányos a rajztudása és nem jól használja a színeket, de ezeket nem teszi rosszabbul, mint néhány más new york-i művész. Önnek, mint nőnek a története és a művészi képességei megmagyarázhatatlanok számomra. Instrukciók és példák nélkül a szenny és a nyomor közepén él sokféle akadályok között. Első látásra úgy tűnik, mint egy műveletlen csőcselékbeli, aki produkált egy művet, ami biztosan nem adott hozzá országunk művészeti hírnevéhez, de bizonyára nem is csökkentti azt. 200 dollárért eladta az alkotását (túlbecsülték festményének értékét) és azonnal több, mint 200 dolláros juttatást kérek a többi művész számára.”¹²⁰

Lilly Martin Spencer egész életében aktívan dolgozó festőnő volt. Szokatlan szerepmegosztás jellemezte házasságát,¹²¹ hiszen Benjamin Spencer, a férje asszisztált a nő

¹¹⁶ „1850 és 1860 között sok litográfia készült a művészetéről. A litográfia kézzel színezettek voltak. A legtöbb festményéről készült litográfiai reprodukciók az ügyfelek számára készültek az Egyesült Államokban, amik otthonokat díszítettek.” Bolton-Smith: i.m. 37-38.

¹¹⁷ „William Schaus sokszorosította a festményeit. A legtöbb másolat leginkább Európában talált közönségre, de Amerikában is sok gazdára talált. 1000-1500 példányt adott el.” Bolton-Smith: i.m. 37. és 60.

¹¹⁸ Bolton-Smith: i.m. 26-27.

¹¹⁹ Uo.

¹²⁰ Uo.

¹²¹ A Martin család a késő XVIII. századi Franciaországból származik, abból a korszakból, amikor 15 nőt vettek fel a Francia Akadémiára. Amerikába költöztek egy harmonikus életprogram kedvéért, de nem jártak sikerrel, viszont egy falanxban Trumbull Country, Ohio-ban egy farmon éltek. Lilly nem járt iskolába, apja, anyja tanította. Az apja tehetségesnek látta, ezért javasolta, hogy művész legyen. Tíz évesen kezdett el a művészettel foglalkozni, dekorálta a falakat a családi házban, majd apja Cincinattiba vitte tehetségét képezni. A férj, Benjamin Spencer testvéreivel költözött Cincinattiba, miután a mexikói háború elől emigrált. Egy darabig a családi vállalkozásban dolgozott, majd több állást is kipróbált, de függetlenségét, karrierjét feladta és nem feláldozta, inkább a házimunkának és a felesége karrierjének segítségével élt. Lilly Martin és Benjamin Rush Spencer 1844 augusztus 24-én házasodott össze. Házasságuk eltért az átlagostól. 1848 nyarán, kora őszén New Yorkba költöztek. Lilly egész nap festett és gondozta a családját. Esténként iskolába járt, felvették egy rajzoló osztályba, a National Academy of Designba. Lásd Bolton-Smith: i.m. 7-35.

stúdiójában, foglalkozott a gyerekek életútjának irányításával (13 gyerekük született, akik közül 7 élte meg a felnőtt kort), míg Lilly Martin Spencer egész nap festett. Annak ellenére, hogy nem éltek fényűzően, mindig volt háztartási alkalmazottjuk, aki segítette a háztartási feladatok ellátását, amit ugyancsak a férj felügyelt és vezetett.

A szervezet sokszorosításának köszönhetően, valamint annak, hogy képei megfelelték a kor ízlésének, Spencer művei rendkívül közkedveltek lettek, ezáltal finanszírozni tudta családjá kiadásait. Művészetét a kor azért is kedvelte, mert a potenciális vásárlónak számító középosztállyal megtalálta a közös, humoros hangot. Lilly Martin Spencer szentimentalista¹²² festő volt, festészetét alávetette az érzelmességnek, önmaga volt az érzelmesség tárgya, a nőnemű művész, akinek a művészete megfontolt volt és elválaszthatatlan a háztartásbeli családi életétől. A nő háztartással kapcsolatos tevékenységei és mindennapjai a maguk egyszerűségében fő motívumát és mondanivalóját adta képeinek. Valóságghűen ábrázolta ezeket a jeleneteket, s humoros címekkel tette izgalmassá vagy ironikussá azokat.

Spencer az 1840-1850-es években készítette a számomra legizgalmasabb műveit, melyekben a nőkre és a gyerekekre, a háztartásbeli szituációkra fókuszált. Elképzelt képeket festett fiatal lányokról és fiúkról, akik édesen és kokettálva tekintenek ki a festményekből a nézőre. Alkotásain a szokásos szentimentális, érzelgős anyai odaadása látható, amely már megszokott a korábbi évszázadokból, mely lehangsúlyosabb Elisabeth Vigée-Lebrun festőnő önarcképén, ahogyan anyaként ábrázolja magát gyermekével.

1867-től Spencer műterme egyre gyakrabban lett társadalmi találkozó színhelye, miközben folytatta a gyereknevelés világának ábrázolását is. Mindig a családi jelenetek, a gyereknevelés és a háztartás körüli szituációk érdekelték, politikai mondanivalót sosem fogalmazott meg, annak ellenére, hogy már maga a házassága sem felelt meg a kor társadalmi elvárásainak. Anyja feminista volt és leveleiben rendszeresen számon kérte lányát, hogy miért nem támogatja a feminizmust, és foglalkozik a politikával a festményein, de Spencert ez nem érdekelte.¹²³ Úgy gondolom, hogy számára a feminizmus természetes volt, hiszen ő feministaként egyenlőségben élt férjével, mivel a karrierjével foglalkozhatott, továbbá ő volt a pénzkereső, a családfenntartó, hiszen a szervezet

¹²² A szentimentalizmus főleg az érzelmeket, a tapasztalatok által kiváltott lelki folyamatokat vizsgálja, elemzi, és állítja az alkotások középpontjába. Az érzelmek szabadságát hirdeti és összefonódott a természet kultuszával is, hiszen művészei rendszerint a természet magányába menekülnek.

¹²³ „Nines ideje a feminizmussal foglalkozni.” Ezt egy levélben írta le anyjának, idézi Whitney Chadwick: *Women, Art, and Society*. Thames and Hudson Ltd, 1990 and 1996, London, 213. Ezt bizonyítja a *Dixie Land* című 1862-es festménye is, amelyen a fekete rabszolga és a fehér kislányának a viszonya nem érdeklí, hanem a lánya és a kutya közötti kapcsolaton van a hangsúly számára. Barlow: i.m. 78.

közreműködésével értékesíthette műveit – és mindemellett aktív anya is volt. Nem nyomta el sem a férje, sem az apja. Támogatták, megvalósíthatta önmagát, így csak a kortárs férfi festőtársaival és kritikusaival kellett megküzdenie. Igyekezett mindent megvalósítani, amit szeretett volna, ezért nem érezte azt, hogy harcolnia kellene vagy szüksége lenne a radikális feminizmusra.¹²⁴ A 19. században egy olyan családmódban élt, ami napjainkban, a 21. században is ritka.

Spencer sikerének hanyatlását¹²⁵ a francia Szalonokból az Egyesült Államokba behozott festmények okozták, amelyek nagyon divatossá váltak, ezekkel a nem szentimentális stílusú festményekkel nem tudta felvenni a versenyt. Végül neve és művészete feledésbe merült, alkotásait Európában kevésbé ismerik, műveit leginkább Amerikában lehet megtekinteni.

2.3 Lilly Martin Spencer konyhai jelenetei

Lilly Martin Spencer konyhában játszódó jeleneteit azért emelem ki, mert ő az, aki elsőként ábrázolta a konyhai tevékenységet női szemmel a maga valóságában, a saját korában, még ha azt szentimentálisan is tette. Nem csendéletet¹²⁶ festett, hanem konyhai tevékenységet, ami mindig tartalmaz csendélet ábrázolást is. Festészetében nincsenek felismerhetetlen tárgyak, egy alma is pompásan megkomponált csendélet, nem félretett gömb a konyhaasztalon, hanem egy ehető gyümölcs a maga valójában. Háztartásbeli humort látunk festményein, mint például a hagymapucolást és darabolást, egy köznapiságban jelentéktelen eseményt a konyhában, ami senkit sem érdekel, hiszen ezeket a munkákat, tevékenységeket szükségszerűen végre kell hajtani: főzni és enni kell.

¹²⁴ Ez is bizonyítja, hogy Lilly Martin Spencer tökéletes példa a XXI. századi helyzetre is, hiszen az én kortárs képzőművésznő társaim kellemetlenek gondolják a feminizmust, mert egyenjogúságban élnek, tanulhatnak és megvalósíthatják magukat. Mindezt annak ellenére teszik, hogy rengeteg nő elnyomásban él, nem megfelelőek a fizetési arányok, mégsem érzik fontosnak, hogy ábrázolják ezt vagy beszéljenek róla, főleg azért, mert nem szeretnék a perifériára kerülni, hanem a mainstream részévé akarnak válni.

¹²⁵ Lilly Martin Spencer 1879-ben, 56 évesen Rock Nestbe költözött, és kisméretű tájképeket festett. 1880-tól rendszeresen kiállította karakteres képi világát, azaz az 1850-ben készült műveit. 1890-ben 46 év házasság után a férje meghalt, egyre kevesebb művet tudott eladni. Nem volt bevétele, így számláit, kiadásait festményekkel kompenzálta. 1902-ben a vászon előtt halt meg, hanyatlását az Amerikába behozott francia szalonképek okozták. Lásd Bolton-Smith: i.m. 68-76.

¹²⁶ Bár részletesen nem elemzem őket, kitérek néhány festőnő csendéleteire és ábrázolási módjára, hiszen a csendélet a nők privilégiuma volt, így sok nő alkotott ebben a műfajban. Clara Peeters (1594-1659/1676) flamand festőnő például nem csupán játszott a betű formájú kekszekkel a festményein, hanem minden egyes aranykorsó felületére tükröződő önarcképét is odafestette. Olasz kortársa, Givanna Garzoni (1600-1670), aki a Medici családnak dolgozott, a Medici család receptes könyvéhez festett ételeket, gyümölcsökről akvarelleket, amiket a *Toscana Fest* című könyvben adtak ki.

Művein a semmitmondó, kötelező, szolgálai és alárendelt cselekvéseknek minősülő konyhai tevékenység a világ újrafelfedezésének gyönyöreiként jelenik meg. Spencer konyhájában nem volt földműves élet, nem a földeken dolgozó parasztokat ábrázolta nehéz fizikai munka közben, mint a barbizoni iskola tagjai,¹²⁷ hanem a konyhában dolgozó női személyzetet jelenítette meg humorosan, életvidáman. Bár nem tudjuk, hogy Spencer ismerte-e az következő festők munkásságát, előképeknek említhetném Jan Vermeer (1632-75) vagy Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779) néhány alkotását, ahol ugyancsak háztartási alkalmazottat, nőt ábrázolnak konyhai tevékenység közben – ezektől eltérően Spencer festményein a háttér kevésbé puritán, sőt, burjánzó enteriőr látható.

2.3.1 Hagymapucolás¹²⁸

A festményén [1. kép] egy banális főzési jelenetet ábrázol egzaktul Lilly Martin Spencer. Ha valaki ránéz a képre, tudja, miről van szó, a cím is fölösleges. A képen látható figura, vagyis a nő mozdulatlanul áll, természetes testtartásban, házimunka közben. Konyhai miliőben jelenik meg: szőnyeg, dézsák, konyhai felszerelések és bútorok között. Minden tárgy pontosan beazonosítható, akár még a művész saját tulajdona is lehet, bár ez csak feltételezés. A nő darabolja a hagymát, miközben az csípi a szemét és ő a könnyeit törölgeti. Azt már nem tudjuk, hogy a nő valóban a hagymavágás miatt sír-e vagy esetleg bánatában: a konyhai tevékenységet, ennek karakteres pillanatait ugyanis anekdotikus asszociációkkal fűszerezte Lilly Martin Spencer, ezért is növekedett festményeinek a népszerűsége.

2.3.2 Mosom kezeim?¹²⁹

Ezen a képen [2. kép] Spencer a humoros oldalát mutatja a művészetnek. Egy nőt látunk: miközben dagasztja a kelt tésztát, incselkedve ajánlja a lisztes kezét a nézőnek, egyúttal egy bibliai jelenetre utal a cím, amit megkérdőjelez a művész. Ezt a festmény

¹²⁷Itt leginkább Millet-re gondolok, aki 1840-től a paraszti mindennapokat realiztikusan ábrázolja. A vidéken élők nehéz fizikai, földművelő életét mutatta be, munkássága mégis mentes a társadalomkritikától, hiszen őt a táj érdekelte (*Kalászszedők* 1857). 1860-tól kimondottan csak tájakat ábrázolt. A barbizoni iskola festői a modern naturalista tájképfestészet úttörői. A XIX. század közepén Barbizon (Franciaországban) nevű településen letelepedett művészekről van szó, akik a klasszicizmus idealista tájábrázolásától elfordultak és realiztikus tájábrázolásra törekedtek. Plein air festettek, az impresszionizmus előfutárai, képviselői: Camille Corot, Jean Francois Millet, Paál László és Munkácsy Mihály is. Lásd Lothar Altmann: *Festészeti lexikon*. Euromedia Group Hungary Kft., 2006, Budapest, 41 és 358-359.

¹²⁸ Lilly Martin Spencer: *Peeling Onions*, 1852, olaj, vászon, Memorial Art Museum, Rochester [1. kép]

¹²⁹ Lilly Martin Spencer: *Shake Hands?*, 1854, olaj, vászon, Ohio Historical Center, Columbus [2. kép]

jelenetet egy későbbi korban keletkezett művel össze lehet hasonlítani, annak ellenére, hogy eltérő korban és más céllal jött létre a két mű. Alla Georgieva bolgár művész, *Alla's secret*¹³⁰ címmel három plakátot hozott létre a 2000-as években, melyek a világhírű Victoria's Secret fehérműcég nevének ironikus parafrázisai. A népszerű fehérműlogókat Georgieva kisajátította és művészeti célra használta. A művész a modellszerep és a háziasszonyszerep ellentétes jelentését ötvözi és játssza ki egymás ellenében, nyilvánvaló társadalomkritikai céllal: különböző konyhai enteriőrökben erotikus fehérműben pózol háziasszonyként, a gyúródeszka előtt látható lisztesen, kacér testtartásban, vagy az asztalra helyezett kolbászszerű ételeken fekszik, vagy épp a konyha padlóján ülve pózol csábosan. A művész saját vallomása szerint „önmagát” reklámozza, a „saját életét,” miközben „három hagyományos bolgár ételt főz.”¹³¹ Spencer és Georgieva a néző tekintetével kokettálnak, miközben kezük és testük lisztes, testtartásuk pedig a férfi tekintetet vonzza – azonban Georgieva esetében a male gaze-nek¹³² való megfelelés kritikája egyértelmű szándék.

2.3.3 Csókolj meg és meg fogod csókolni valaki kedvesét¹³³

Spencer képének címét [3. kép] egy szólás adja, ami hasonló a mi magyar népdalunkhoz: „Elvesztettem zsebkendőmet, szidott anyám érte, annak, aki megtalálja, csókot adok érte”. Ellenben itt arról van szó, hogy aki hamarabb megcsókolja a nőt, aki a melaszt csurgatja, jutalomban fog részesülni.¹³⁴ A képen szereplő nő, miközben a bal kezében kanállal csurgatja a folyadékot, addig jobb kezében kést és hámozott almahéjat tart. A nő mosolygósan, kérdően kinéz a képből, és várja a csókot a konyhai csendéletek társaságában. Ez a mű eszembe juttatta Göbolyös Luca *Férjhez akarok menni!* című művében használt babonáit, amit részletesen az ötödik fejezetben tárgyalok.

¹³⁰ Alla Georgieva: *Alla's secret* I-III., 2000, fotó

¹³¹ Online: <http://allageorgieva.blogspot.com/2012/04/allas-secret-collection-2000.html#!/2012/04/allas-secret-collection-2000.html> (2019. május 31.)

¹³² A művészt, mint a világ urát a patriarchális társadalom képzelete hozta létre és határozta meg, és ahogyan John Berger a *Mindennapi képeink* című könyvében megfogalmazta 1970-ben, a nő a férfi vágyának tárgyául szolgált. A male gaze fogalmának segítségével leírható annak a hatalmi tekintetnek a működése, ami által a nőket megfigyelik: a férfi figyeli a nőt, miközben a nőnek önmagát is figyelnie kell, hogy megfeleljen a férfiteltek elvárásainak. A nők tehát a mások, pontosabban a másik nem tekintete által létrehozott önmagukat nézik. Ez a cselekvési lehetőségeket, viselkedéstípusokat is megszabja és egyfajta aktív-passzív viszonyba kényszeríti: a férfi cselekszik, míg a nő mutatkozik. A nők egyszerre vannak közszemlére téve és mások által megfigyelve, ezért a nők sokkal kritikusabbak nőtársaikkal.

John Berger: *Mindennapi képeink*, Corvina kiadó, 1990, Budapest, 47-68.

¹³³ Lilly Martin Spencer: *Kiss me and you'll kiss the lasses*, olaj, vászon, 1856, Brooklyn Museum of Art, New York [3. kép]

¹³⁴ Erre következtek a Brooklyn Museum leírása alapján. Online: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1452> (2019. május 31.)

2.4 Egy 20. századi magyar festmény

Egy magyar festőnő képével zárom a fejezetet, melynek látványa azonnal Lilly Martin Spencer művészetét juttatta eszembe. Kornai Rikárd Mária *Bohém tanya*¹³⁵ című [4. kép] festménye egy szobarészletet mutat, benne egy széken ülő nő látható hímzés vagy varrás közben, az ölében egy fehér anyagot tart és a képből kinéz balra. A háttérben egy konyhát látunk, ami sokkal hangsúlyosabb része a festménynek: itt épp egy fiatal nő főz, aki kavarni készül a kék lábasban lévő ételt. Színhatásában hasonló, de festésmódjában teljesen eltér Spencer stílusától, és egyáltalán nem szentimentális. Kornai Rikárd Mária Pesten született 1868-ban és 1931. január 16-án halt meg. Mindenképp később készülhetett a kép, mint Spencer festményei, hiszen csak 1914-től élt a festészetnek, mint Saphier Dezső írja, „Párizsban végezte festészeti tanulmányait és operaénekes lett.”¹³⁶ Feltételezem, hogy Spencer műveit nem látta, de ezt nem jelenthetem ki biztonsággal, mivel Párizsban tanult, és a művészeti szervezetek igen nagy számban terjesztették ott Spencer műveinek sokszorosított metszeteit.

2.5 Összefoglalás

Lilly Martin Spencer művészetét figyelemmel kísérve láthattuk, hogy a nők már 1850-ben aktívan jelen voltak az amerikai képzőművészetben. Spencer férje alárendelte magát felesége karrierjének, és segítette művészeti pályáján, nagymértékben közrejátszott sikereinek elérésében azzal, hogy gyermekeiket elsősorban ő nevelte. 21. századi családmódelben éltek, amit ők evidenciaként éltek meg. Spencer festészetében sosem volt kérdés a nők helyzete, szerepe, ezeket nem ábrázolta feminista kritikai célzattal. Elfogadta, hogy egy festőnő egyszerre művész, anya és feleség, és a női lét szerepeit és feladatait, annak bájoságát ábrázolta a maga természetességével és szentimentalista stílusával. Nő művészként először ábrázolt konyhában dolgozó, tevékenykedő nőt humorral és iróniával. Ezek a festmények egyediek, Lilly Martin Spencer óta nem festett senki ehhez

¹³⁵ Készülésének idejét nem tudjuk, csak azt, hogy egy 66,2x53,5 cm-es olaj vászon festmény, Saphier Dezső gyűjteményében.

Saphier Dezső: *Hölgyek Palettával. Magyar Nőfestészet 1895-1950*, Saphier Gyűjtemény, Magyar Nemzeti Múzeum, 2008, Budapest, 115. és 223.

¹³⁶ Saphier: i.m. 223.

hasznos kompozíciókat, és előzményei az 1970-es évek művészetében megjelenő képzőművésznők akcióinak és happeningjeinek.



1.



2.



2.



4.

„Egész életemben a falut szerettem és mégis városban élek...”

„Keletre kíváncsoztam, Nyugatra kerültem...”¹³⁷

„Egy kritikus a nők modern törekvéseit a konyhai pancsoláshoz hasonlította, amikor a háziasszony a vanília parfét sós heringgel díszítve adja.”¹³⁸

3 A főzés előkészítése és a betakarított élelmiszer ábrázolása Zinaida Serebrjakova 1914-1923 közötti műveiben

3.1 A földművelő orosz nők munkás és dolgos hétköznapijainak ábrázolása

A 19. századi Amerikából Oroszországba utazunk. Míg az előző fejezetben Lilly Martin Spencer főzést ábrázoló műveit ismertettem, melyek polgári környezetre utalva mentesek voltak a földműves élet ábrázolásától, addig ebben a paragrafusban Zinaida Serebrjakova orosz festőnő művészetét tárgyalom, aki a népi életet és azon belül is a nők mindennapjait festette meg, hasonlóan a barbizoni iskolához.¹³⁹ Serebrjakova számára sem volt cél a társadalomkritika, sőt tisztelettel és megbecsüléssel fordult a parasztember kemény munkájához – a látvány vonzotta és azt festette. Vidékre költözött, hogy ne befolyásolja a nyugati kultúra, ahol a társadalom számára ismeretlen, ősi tudásra találhat, ugyanúgy, mint Natalja Goncsarova 1908-ban.¹⁴⁰ Az elvonulást Goncsarova egy új

¹³⁷ Marina Cvetajeva: *Egy festő portréja. Natalja Goncsarova*. Magyar Helikon, 1980, Budapest, 61.

¹³⁸ Gálig Zoltán: Szereplések itthon és külföldön; Saphier: i.m. 14.

¹³⁹ Francois Millet 1814-1875 műveihez hasonlatosak a festmények, a barbizoni iskoláról a leírást. Lásd: 43. oldal, 127-es lábjegyzet.

¹⁴⁰ Tatyana Savitskaya: Serebrjakova Z., „selected works” Russian painting, Album, Sovetskiy Khudozhnik, 1988, Moscow, 36.

művészeti irányzat és látásmód létrehozásának érdekében tette, addig Serebrjakovának nem voltak ilyen jellegű törekvései életrajzírói szerint.

Simone de Beauvoir a nő helyzetére és jellemére vonatkozóan kifejtette,¹⁴¹ hogy a mágikus erőben vagy a mágiában gyökerezik a nők gondolkodása. Misztikus a viszonyuk a földműveléshez, amit mindkét festő művészetében megtalálunk. Goncsarova és Serebrjakova a nők munkás és dolgozó hétköznapijait ábrázolták hatvan évvel Lilly Martin Spencer konyhai jelenetei után. A paraszti, napszámos, földművelő, kétkezi munkát végző embereket, de köztük is leginkább a nőket jelenítették meg, ahogy előkészítették az élethez szükséges tápanyagdús talajt. A földművelést, a betakarítást, a termést, a tápanyagot és az ételt ábrázolták.

A két festő stílusa ellentétes. Míg Goncsarovát (1908-1910 közötti festményei előkészítették az orosz neoprimitivista műveket) az izmusok hatására a felület, a kompozíció, a színek érdekelték és csak a lényeg karakteres ábrázolása, nem pedig a látvány vagy a mondanivaló realiztikus megjelenítése. Addig Serebrjakova realiztikusabb és valóságosabb ábrázolásra törekedett, hiszen számára a hangsúly a képi mondanivalóján volt, ezt szerette volna megújítani, nem a festészeti stílust, amit alárendelt a tartalomnak. Serebrjakova a realizmus érvényességét sosem kérdőjelezte meg. Kiemelte az esztétikai értékeket, és „úgy tekintett az extrém kísérletekre, Goncsarovára és az avantgárd kortársaira, mint akik elutasítják az értékeket.”¹⁴² Serebrjakova nem hagyta, hogy divatos művészeti irányzatok és nélkülözésre kényszerült életmódja befolyásolják az esszenciális harmóniáját a művészetében: „Nem reflektált az avantgárd korszakra, mert elbűvölte az emberi figura, de hatással volt rá az olasz festészet. Temperával, olajjal dolgozott, amiket magának kevert ki. Színei az orosz népviseletről és a falu környezetének színvilágából inspirálódtak. Zinaida Serebrjakova a nők hétköznapi tevékenységeihez fordul tematikájában és a ház körüli munkát ábrázolja festményein. Párizsban tanult, majd szülőhelyére tért vissza az orosz Nyeszkusznajevába, mivel elhatározta, hogy gyermekeit ott neveli fel. Hazatérte után az orosz művészethez és a paraszti élet bemutatásához fordult, ami akkoriban Goncsarovának és Larionovnak köszönhetően divatos volt. Néhány önarcképén¹⁴³ láthatjuk, hogy úgy végezte a ház körüli feladatait, hogy közben festette

¹⁴¹ „A konyha ugyancsak türelemre és passzivitásra inti minden áldott nap. Egyébiránt a nő gondolkodásmódjában az agrárcivilizációk világnézete él tovább és marad fenn az idők végezetéig, az agrárcivilizációké, amelyek áhítatosan tisztelik a föld mágikus erőit: ő is hisz a mágiában.” Beauvoir: i.m. 481.

¹⁴² V.P. Knjazeva: i.m. 127-152.

¹⁴³ *Önarckép az öltözőasztalnál* című festménye, 1909 (*At the Dressing-table. Self-portrait*). Csodálták eredetiségét és azt, hogy nincs benne nagyravágyás. Alkalmoszerűen festette, véletlenül, mert éppen

azokat, ezáltal hosszúra nyúlhatott az adott tevékenysége. Türelmetlen vagy inkább türelmes gyermekeit sokszor láthatjuk művein, mint akik arra várakoznak, hogy anyjuk befejezze végre az alkotást, és megfőzze számukra az ételt.¹⁴⁴

3.2 Zinaida Serebrjakova és konyhai jelenetei

Zinaida Serebrjakova festményei – hasonlóan Goncsarova műveihez – a földművelés ábrázolásával foglalkoznak, de leginkább a kemény munka ebédidejét vagy pihenőidejét jelenítik meg, szinte csak nők társaságában. Képei később kiegészülnek interiőr jelenetekkel, melyek révén a ház konyhájába vagy étkezőjébe nyerhetünk betekintést. Ezek által eljutunk festményeinek középponti eleméhez, az asztalhoz, amin zajlik a cselekmény, hiszen erre teszik a friss termést, majd ezen is fogyasztják el az ebből készült ételt. A betakarított nyersanyag főzését, az étel elkészítésének folyamatát nem látjuk a képeken, viszont a készétel elfogyasztását gyermekek körében ábrázolja. Serebrjakova művészete az orosz neoprimitívizmus időszaka után jött létre. Nincs információm arról, hogy személyesen ismerték-e egymást Goncsarovával, de feltételezem, hogy Serebrjakova tudhatott Goncsarova művészetéről, mert életrajzíróinak állításai szerint követte az aktuális művészeti élet történéseit, még ha távolabb is élt a fővárostól.

Serebrjakova kezdeti korszakában meztelenül fürdőző nők csoportját ábrázolta realiztikusan. Már fiatal korában foglalkoztatta a földi munka, megfigyelte a kegyetlen paraszti sorsokat, amelyeket mindig is tisztelt, viszont csak a háború szörnyűségei után váltak központi témává művészetében. Az ember természetes létezését, lelkét, fizikai szépségét akarta szemléltetni. A spirituális természet és a fizikai szépség érdekelte a parasztok ábrázolásában. Igyekezett tipikus, hagyományos, ősi közösségekben élő keleti szlávokat prezentálni (falujában vegyesen laktak oroszok, ukránok és más nemzetbeliek). Sajátos ruházatukban, népviseletükben jelenítette meg őket (hosszú fehér szoknyában, a zöld, piros, kék színek dominálta képeken és mezítláb láthatóak, mint Goncsarova képein). Művészeti pályája kezdetén minden korosztály érdekelte, viszont az 1914-1923 közötti időszakban csak erős, dolgos fiatal felnőtt parasztokat választott modelljeinek.

Neskuchnoyeban el volt zárva a hótól, és modell nélkül maradt. Ennek hatására elkezdte festeni saját magát és környezetét. Meghitt, intim önarcképet hozott létre a fésülködő asztalánál. Lásd V.P. Kniazeva: i.m. 50-57.

¹⁴⁴ *Tata és Katya*, 1917, olaj, vászon. A képen két gyermeke látszik, akik a fésülködőasztalnál könyvet olvasnak, az egyik már anyjára néz, aki a tükörben tükröződve festi magát a festőállványánál. V.P. Kniazeva: i.m. 127-152.

Serebrjakova gyakran festett portrét, de nem megrendelésre, hanem a hozzá közelálló emberekről, dokumentarista jelleggel. Fogoly katonákat is ábrázolt, de állandó modelljei a saját gyerekei lettek, akik figyelték, hogy anyjuk hogyan fest. Születésük napjától ábrázolta őket. Megfestette hogyan járnak, ülnek az asztal körül és játszanak. Plein air festette, amit látott, és nem módosította azt. Egyik legismertebb műve a *Reggeli*¹⁴⁵ [5. kép] című festménye, ami egy csoportkép, zsánerjelenet. Három gyerek ül az asztal körül, az egyik már eszik, míg a másik kettő kérdően néz kifelé a képből az éppen őket festő anyjukra, hogy mikor csatlakozik végre hozzájuk. Egy ismeretlen személy szedi nekik a levest, akinek csak a keze látszik. A kép alapján leolvasható öltözetük és tárgyi kultúrájuk. Várják az ebédet. „A művész lányát nevezi meg a kép dinamikájának, aki nemcsak kérdően néz, de el is mozdul a székről a néző felé.”¹⁴⁶

3.2.1 Kharkovban a teraszon

Az *Asztalnál* című festménye után öt évvel később készítette azt a hasonló kompozíciójú művét, amin mind a négy gyermeke jelen van, *Kharkovban a teraszon*¹⁴⁷ [6. kép] címmel. Ezen egy üveggel beépített zárt teraszon zajló jelenetet láthatunk, ahová ki van teregetve. A festmény előterében nagyobbik lánya ül, aki éppen morzsol valamit, talán anyjának pigmentet a festéshez - hiszen az most is éppen fest és dokumentálja a családját – , vagy fűszert az ételhez. A többi gyerek olvas az asztalnál és eszik, miközben elfoglalják magukat, míg vároznak. A festmény egésze derűs hangulatot áraszt és egy valós háztartást vezető anya miliójét jeleníti meg, aki éppen dokumentálja, festi ennek a látványát. A művész azonosul az anya- és a művészszeressel, mindkettőt fontosnak tartja, ezért nem látjuk soha. A hétköznapi teendőit emeli be a festészet örökérvényű témái közé.

3.2.2 Parasztok ebédelnek

A *Parasztok ebédelnek*¹⁴⁸ című [7. kép] képén egy éhes pár készül elfogyasztani aratás után a magukkal vitt ételt. A nő tejet tölt egy kancsóból, míg a férfi kenyeret szel,

¹⁴⁵ Zinaida Serebrjakova: *For Breakfast*, 1914, olaj, vászon, State Tretyakov Gallery, Moszkva [5. kép]

¹⁴⁶ V.P. Kniazeva: i.m. 127-152.

¹⁴⁷ Zinaida Serebrjakova: *On the terrace in Kharkov*, 1919, olaj, vászon, Novosibirsk State Art Museum [6. kép]

¹⁴⁸ Zinaida Serebrjakova: *Peasants at dinner*, 1914, olaj, vászon [7. kép]

vagyis előkészítik, tálalják ebédjüket. Hiányzik a horizont, így a bizalmasság érzését kelti a festmény. Úgy érezzük, hogy részesei vagyunk a jelenetnek, mintha ott állnánk állvánnyal, ecsettel a kezünkben és figyeljük őket. Az *Aratási idő*¹⁴⁹ című festményén megismétlődik ugyanez a motívum, azzal a különbséggel, hogy ezen a képen csak nők szerepelnek. Közülük az egyik tölt valamit, a másik kenyeret szel, míg másik két társuk, mintha most érkeztek volna, úgy állnak munkaeszközeikkel. A háttérben látható tájkép olasz reneszánsz hatást kölcsönöz a festménynek.

3.2.3 Tata Zöldségekkel¹⁵⁰

1923-ban Serebrjakova¹⁵¹ számos konyhában zajló jelenetet festett a kép középpontjában egy asztallal, melyen a frissen szedett és feldolgozásra váró alapanyagok hevernek, amikkel a művész lánya fizikai kontaktusba került: odanyúl értük vagy pakolgatja őket a kosárból. A *Konyhában*¹⁵² című festménye is épp a főzést és étkezést megelőlegező jelenetről szól. Lánya tojásokat vesz a kezébe az asztalról, ahol a készülő fogás nyersanyagait láthatjuk: vágódeszkán céklát, répát és halakat. *Tata Zöldségekkel* [8. kép] című képén ugyancsak lányát látjuk, miközben az asztalon könyököl, épp a kosárban szeretne valamit megnézni, de visszatekint anyjára, aki festi őt, főzés helyett dokumentálva a pillanatot. Az asztalon retek, hagyma, krumpli és halak vannak: az asztal síkja szándékosan meg van döntve, hogy jól észrevehető legyen, mi van rajta. A lánya vajon miért néz anyjára? Talán az anya festés közben instrukciókat ad neki és főzni tanítja?

3.3 Az 1914-1923 közötti korszak magyar viszonylata

Néhány magyar festő művét is szeretném megemlíteni, akik a tárgyalt időszakban alkottak és hasonló képi világot jelenítettek meg, mint Goncsarova vagy

¹⁴⁹ Zinaida Serebrjakova: *Harvest time*, 1915, olaj, vászon

¹⁵⁰ Zinaida Serebrjakova: *Tata Zöldségekkel*, 1923, olaj, vászon [8. kép]

¹⁵¹ Egyedül maradt minden nélkül 4 gyerekekkel 35 éves korában, mert leégett a házuk, és műveinek egy része is odaveszett. Dolgoznia kellett, barátai segítették, de nehezen élt, nem volt bútora, sem elegendő pénzük. Kénytelen volt elhagyni Oroszországot a megélhetés miatt. Így azt érezte Zinaida Serebrjakova, hogy száműzötté vált. Párizsba költözött, és élete felét ott töltötte, de mindig orosz művésznek vallotta magát. Sem az absztrakt avantgárdal, sem a szocreállal nem azonosult. Serebrjakova külön, elszigetelve dolgozott. Lásd V.P. Kniazeva: i.m. 140-166.

¹⁵² Zinaida Serebrjakova: *In the Kitchen*, 1923, olaj, vászon

Serebrjakova. Gálig Zoltán, a magyar festőnők kutatója általánosságban a következőket írta az 1920-as és 1930-as évek magyar képzőművésznőiről:

„Az alkotók örömből, szenvedélyből festettek. Akadtak, akik úgy tették ezt, hogy nem volt bemutatkozási lehetőségük, és nem is keresték azt. A legtermészetesebb a kiállításokon való szereplés vágya, a sikerélmény ígérete. A női festők szervezetei lehetővé tették ezt, de a szeparálódás veszélye is fennállt ezzel. A női kiállítások láttán a kritika mindig valami sommásat igyekezett megfogalmazni.”¹⁵³

Simone de Beauvoir *A második nem* című könyvében kijelentette, hogy a 19. században változott a polgárság nézőpontja, mert „a női követeléseket nem lehetett többé egyszerűen elhallgattatni az individualizmus rohamos térhódítása következtében,”¹⁵⁴ a képzőművésznőknek mégis nagyon nehéz feladatuk volt, mivel a kortárs műkritika érdeklődésének terébe nem kerültek be; nem vették őket komolyan, nem tekintettek rájuk művészként, hanem elsősorban háziasszonyi szerepeket társítottak hozzájuk. Műveikről pedig ehhez hasonló hangnemű kritikákat fogalmaztak meg a kritikusok, ahelyett, hogy magukat a műveket elemezték volna: „... Odahaza, amikor főzésről van szó hagymás pörköltlélbe félbevagdalt csokoládétortát tálal fel borjúpörkölt helyett s a vanília parfét sós heringgel díszítve adja.”¹⁵⁵

Szerencsére számos példa van arra, hogy egy-egy művész lánya alkotói karriert fut be, és ehhez hasonlóan a művészházasságok¹⁵⁶ mindig sikereket hozó kooperációnak bizonyultak. Bár Gálig Zoltán az 1920-as és 1930-as évek magyar festőnők művészetének elemzése kapcsán megfogalmazta, hogy „több kitűnő nőművész élt kiváló kvalitású férje árnyékában, de előfordult, hogy a házaspár férfitagja volt szerényebb képességű,”¹⁵⁷ aki megakadályozta a tehetségesebb feleséget a művészi sikerében. Azt is megjegyzi,¹⁵⁸ hogy az 1920-as években „a fiatal magyar képzőművésznők tisztában voltak azzal, hogy férfi társaikkal megegyező és színvonalú professzionális művészeti tudásuk kevés ahhoz, hogy elismerést és sikereket érjenek el”. Nekik többet kellett teljesíteniük, mert a művészvilág figyelmét fel kellett kelteniük karrierjük érdekében. Ez lemondásokkal, kihívásokkal járt, és másfajta szerepeket kívánt: „Egy alkotónő számára a függetlenség reális alternatíva volt,

¹⁵³ Gálig Zoltán: Szereplések itthon és külföldön, In Saphier: i.m. 14.

¹⁵⁴ Beauvoir: i.m. 319.

¹⁵⁵ Keserü: i.m. 40.

¹⁵⁶ Művészpárosként alkotni napjainkban is divatos, hisz közös erővel viszik egymást előre művészi sikerek elérése érdekében.

¹⁵⁷ Gálig Zoltán: A húszas-harmincas évek női művészetete. In Keserü: i.m. 36.

¹⁵⁸ Keserü: i.m. 34.-36.

és jó páran ezt az utat választották. Azonban a házasság sem feltétlenül hozta magával a művészeti életből való kivonulást, főként, ha a férj hasonló vagy azonos érdeklődésű volt.”¹⁵⁹

Annak ellenére, hogy a gyereknevelés mellett igen nehéz volt egy nőnek művészi karriert létrehozni (nem elég, hogy ki kellett vívni az aktív kiállítási szereplése mellett a kritikusok pozitív és elismerő figyelmét, de az odaadó családjának szerepben is teljesíteni kellett, amelyhez automatikusan hozzátartoztak az egyéb háztartási szerepkörök), mégis számos jelentős munkássággal bíró festőnőről tudunk, és a magyar képzőművésznőkre irányuló kutatás folyamatosan gazdagítja ezt a tudást. Saphier Dezső gyűjteménye izgalmas műveket tartalmaz, még ha kevés információval is rendelkezünk az alkotók karrierjéről.

Serebrjakova művészetéhez kapcsolódóan kiemelném Kalivoda Kata¹⁶⁰ (Sándor Antalné) *Reggeli fohász*¹⁶¹ című festményét, melyen egy férfi és egy nő ül a konyhaasztalnál. A háttérben a függöny el van húzva, a fákon nincs levél, tél lehet és az ablakon keresztül a szemben lévő házat is látjuk. Az alakok ellenfényben vannak, sötét és megtört az arcuk. Imádkoznak, talán éppen a vallásos érzés miatt átszellemültek, de a munka nehézsége is tükröződik tekintetükön. A semmibe meredve néznek a kép bal alsó sarkába. A kép középpontjában az asztal áll, melyen egy hatalmas, konyharuhába takart kenyér fekszik egy nagy kék lábas mellett, amelybe nem látunk bele. Egy kis köcsög és egy kanál is van a fehér abroszon. Étkezés előtti pillanatot látunk, egy zsánerjelenetet, mint Madarász Adeline¹⁶² (Katona Béláné) *Zöldségek* című 1911-ben készült festményén, mely még inkább nevezhető csendéletnek.

Kukovetz Nana¹⁶³ *Párizsi kalapszalonn* című képét a női tevékenység ábrázolása és a vásárlás folyamatának bemutatása miatt emelem ki, annak ellenére, hogy semmi konkrétumot nem tudunk a képről, csak amit leolvassunk róla. A festmény érdekesen hasonlítható a főzési folyamatok fentebb tárgyalt ábrázolásaihoz az előkészítő, beszerzési fázis megjelenítése miatt. Hat nő szerepel a képen, akik kalapot varrnak, és bár a

¹⁵⁹ Uo.

¹⁶⁰ A Mintarajztanodában, Münchenben, majd Párizsban és Nagybányán tanult. (1877-1936) A Magyar Képzőművésznők Egyesületének megalapításában részt vett. Portréival, táj és életképeivel a Műcsarnok tárlatain szerepelt 1907-től. Saphier: i.m. 110 és 223.

¹⁶¹ A képről nincs információnk, még a készüléseinek évét sem tudjuk. Saphier: i.m. 110.

¹⁶² Madarász Adeline (1871-1962) Madarász Viktor lánya és Székely Bertalan növendéke volt a Képzőművészeti Főiskolán. Párizsban élt és a Julien Akadémián is tanult. A 10-es évektől rendszeresen kiállított, emlékiratait az MTA őrzi. Saphier: i.m. 134 és 224.

¹⁶³ Kukovetz Nana (1885-1919) Nagybányán Hollósynál, Ferenczynél és Rétinél tanult, majd Párizsba ment. Hazatérése után lakásában festőiskolát nyitott. A világháború Olaszországban érte, koncentrációs táborba került, szabadulását követve visszatért Szegedre. Saphier: i.m. 116 és 223.

kalapkészítés a kép témája, mégis egy vásárlási, bolti jelenetet látunk. A festmény üde színhasználata teljesen más, mint a földön dolgozó parasztokat ábrázoló barbizoni iskola festményein. Goncsarova festői színvilágára emlékeztet Loránt Erzsébet¹⁶⁴ (Rajné) *Vásárban* [9. kép] című festménye, ami ugyancsak vásárlási, beszerzési jelenetet ábrázol. Az eladónőt hátulról látjuk, a pult mögött, vele szemben két vásárlónő áll, mellettük egy kutya kapaszkodik a pultra. Nem lehet eldönteni, hogy a nők kiflit vagy kolbászt vesznek-e. A kép elnagyolt ecsetkezeléssel színekre és formákra bontott és csak annyira kidolgozott, hogy értsük, miről van szó, hasonlóan Natalja Goncsarova festményeihez.

3.4 Összefoglalás és a bevásárlás, mint konyhai tevékenységet előkészítő cselekvés

Zinaida Serebrjakova felsorolt alkotásai, amiken a hétköznapi teendőket ábrázolja gyermekei társaságában, Lilly Martin Spencer családi jeleneteinek folytatásaként tekinthetők. A művészt sosem látjuk a képeken, de azt érezzük, hogy a kötelező háztartási munka elvégzésére csak akkor kerül sor, miután dokumentálta a tevékenységet és a mindennapokból inspirálódott látványt. A gyerekek türelmetlenek, mert anyjuk festészetével „fényképez”, és minden mozzanatot rögzít, ami művészi énjét inspirálja. A főzés folyamatát sosem mutatja be, mondhatni eltitkolja az étel elkészítésének módját, csak a hozzávalókat tárja elénk csendéletszerűen. Így minden, a főzéshez szükséges nyersanyag jól láthatóvá válik az asztalon. Feltételezhetjük, hogy a művész csak a kép megfestése után kezdett neki a feldolgozásnak és a főzésnek, addig csupán szemlélte és ábrázolta az ételt, ezáltal megvárakoztatva éhes családja minden tagját. Bár a konyhai térbe betekintést nyerünk, ez legtöbbször az asztalra korlátozódik, így egyfajta titok övezi a főzési folyamatokat, a titkos családi receptek elkészítési metodikájához hasonlóan. A Serebrjakovánál látott képtípus, melyen a betakarítás után az asztalra helyezett kosárból kiborul a termés, később, a 2000-es évek magyar művészetében meghatározó tematikaként „a bevásárlás” mozzanatként jelenik meg a képzőművésznők körében. A vásárlás, mint

¹⁶⁴ Loránt (Rajné) Erzsébet (1898-?) Mintarajztanodában Bosznay István, Csók István, Glatz Oszkár tanítványa volt. A Szinyei Társaság tagja volt, majd az UME és Képzőművészeti Szalon kiállításain részt vett és a Magyar Képzőművésznők Egyesülete Új Csoportjának tagja. Az említett, *Vásárban* c. képéről pontos információt nem tudunk. Saphier: i.m. 132 és 224.

korábban említettem, az 1930-as évek magyar festőnőinek is hangsúlyos témaköre volt. Beauvoir így ír a nők vásárláshoz való viszonyáról:

„A főzés elengedhetetlen előzménye a vásárlás, s ez sok háziasszony számára a nap fénypontja. (...) Mialatt a háziasszony bevásárol, mialatt sorba áll, a pultnál vagy az utcasarkon eszmét cserélhet sorstársnőivel, megcsillogtathatja »háziasszonyi erényeit«, ami jólesően erősíti öntudatát, s egy közösség tagjának tudja magát... (...) Az élvezetek netovábbja mégsem ez, hanem a vásárlás; valóságos felfedező út, kincskeresés. (...) A háziasszony nem ismeri a játék örömét, de egy szép fej káposzta, érett camembert-sajt az ő szemében drágalátos kincs, s hiába ravaszkodik a kereskedő, hiába rejtegetné, ő lecsap rá, és fondorlatosan megszerzi. (...) Otthon egy pillanatra előnti a diadalmámor, mialatt a konyhaasztalra üríti a kosár tartalmát.”¹⁶⁵

Serebrjakova a főzés előkészületeit felmutató festményei ezért kulcsfontosságúak, mert előképei az 1990-es évek utáni bevásárlással kapcsolatos műveknek, amiket itt ismertetek. Serebrjakova mindig rögzíti festményein a beszerzett nyersanyagot. Ez a folyamat hasonló a Daniel Spoerri „csapdaképein” látottakhoz, bár ő a fogyasztás utáni állapotot rögzíti. Nagy Kriszta kerekeken húzható bevásárlókocsival vásárol, mely a *Kortárs háziasszony vagyok*¹⁶⁶ című sorozat része. Tatai Erzsébet leírta, hogy a művész elmondása alapján „Nagy Kriszta azért készítette ezt a művet, mert azt vette észre, hogy festő létére napközben többet foglalkozik a háztartással és inkább nevezi magát háziasszonynak, mint kortárs festőnek.”¹⁶⁷ 2002-ben Szabó Eszter Ágnes stuttgarti ösztöndíja idején vásárlásai előtt a *bevásárlólistát* a vászonszatyrára hímezte. A művész így az intim térre utaló információt a köztérben láthatóvá tette, mintha kifordította volna magát, önnön személyes belsejét, ahogyan egy ruhát. A bevásárlótáska, mint képi hordozó továbbra is érdekelte Szabót, aki figurális *bevásárlószatyrokat* is készített. A Kis Varsó 2003-as Velencei Biennálén bemutatott művéhez,¹⁶⁸ azaz Nefertiti testére reflektálva készítette el hímezett szatyrot, amit bárki a fejére húzhatott, és Nefertitivé válhatott. Ezt követően több álarcként funkcionáló bevásárlószatyrot is hímezett, melyek mindig kéznél

¹⁶⁵ Beauvoir: i.m. 334-335.

¹⁶⁶ Nagy Kriszta: *Kortárs háziasszony vagyok*, 1998, c print

¹⁶⁷ Tatai: i.m. 220.

¹⁶⁸ Kis Varsó testet készített a leghíresebb Nefertiti fejhez, amit végül a berlini Neues Museum nem adott oda a kiállításra, azonban a „testbe” Berlinben mégis belehelyezhették a fejet. A Velencei Biennále Magyar Pavilonjában egy fej nélküli test állt, és a turisták úgy fényképezték magukat, hogy mögé álltak és a saját fejüket használták így a saját fejük volt látható a fotón a testet kiegészítve. Ez inspirálta a funkcionális tárgy szórakoztató maszkká való átalakítását.

lehetek, ha hőssé akart válni a háziasszony vagy bárki más, például Pókemberré, Bud Spencerré és Terence Hillé, Korda Györggyé és Balázs Klárivá, vagy éppen a pályája elején járó Till Attilává. Szabó Eszter Ágnes *Háziasszony Kommandó*¹⁶⁹ címmel állította ki műveit, melyhez leírást is adott, ebből idézek néhány gondolatot:

„Elsősorban a piacra gyakran járó háziasszonyoknak ajánlom. Azoknak, akik gyakorta elgondolkoznak mindennapjaik egyhangúságán, és sokszor elmenekülnének a hétköznapi kellemetlenségei elől. Csak annyit kell tenni, hogy egyszerűen ráhúzzuk a fejünkre az identitásmellékletet, a személyes műemléket, a saját szatyrunkat!”¹⁷⁰

Szabó Eszter Ágnes álarcként funkcionáló bevásárlószatyrai elődjének tekintem az 1970-es évek feminista képzőművésznők azon műveit, amelyek készítésekor a művész teste maga a mű lett. A test lett a vászon, a művész számára a saját testén átélt tapasztalat vált fontossá, mint VALIE EXPORT *Tapp und Taskino* 1968-ban készült alkotása esetében.¹⁷¹

Az előbb felsorolt bevásárlással kapcsolatos művek kapcsán érdemes Lilly Martin Spencer *A fiatal férj első vásárlása*¹⁷² című festményét kiemelni, amelyen a férj vásárol, aki irányítja a családi háztartást. Míg a kortárs képzőművésznők saját tapasztalataik alapján ábrázolják magukat cselekvés közben, mert ők végzik a háztartás körüli feladatokat az alkotás helyett, addig Lilly Martin Spencer 1854-ben a férjét, azaz egy férfit ábrázolt ebben a hagyományosan női, vagy nőinek tartott szituációban. Elgondolkodtatónak tartom, hogy a kortárs művésznők nem jelenítenek meg férfiakat vásárlással kapcsolatos helyzetekben, annak ellenére, hogy a képzőművésznők sokszor reflektálnak a háziasszony szerepére és az ahhoz tartozó teendőkre.

Lilly Martin Spencer öntudatlanul felvállalta és lényegre törően megfogalmazta a feministák gondolatait *A fiatal férj első vásárlása* című festményén. A képen egy férfi, az ifjú szerelmes férj elmegy bevásárolni, amit ügyetlenül bár, de megtesz, miközben egy másik úriember kineveti. Az úriember nevet a háttérben – és ez a mozzanat a jelenet társadalmi kontextusára utalhat. Spencer valószínűleg tisztában volt helyzetével, tudta,

¹⁶⁹ Szabó Eszter Ágnes, kArton Galéria, *Háziasszony kommandó*, 2004. február 19. – március 20. Online: <http://www.kultura.hu/kepzo/haziasszony-kommando> (2019. május 31.)

¹⁷⁰ Uo.

¹⁷¹ Lásd: 4. fejezet, (4.4.1.), 78.

¹⁷² Lilly Martin Spencer: *The young husband*, First Marketing, olaj, vászon, Metropolitan Museum, 1854, New York

hogyan az ő életük nem átlagos szereposztás szerint zajlik. A férjével társadalmi szerepet cseréltek, és ezt ő nem kritikaként gondolta megfogalmazni a festményen, vagy mégis? A festményen megjelenített szituáció egyedi a 19. századi zsánerjelenetek között. A férj siet az esős városi utcán, és képtelen egyszerre tartani az esernyőt és az ételt tartalmazó kosarat. Ügyetlensége miatt a kosárból kiesett egy szárnyas baromfi az esőtől nedves járdára. A férj ügyetlensége beleillik Spencer szentimentalista festészetébe és játékos humorába. Kedves marad a kép hangulata, elnézzük a férfi ügyetlenségét. Viszont a felszín alatt ott rejtőzik a tény, hogy 1854-ben már normaként működhet egy családban az, hogy a férj mond le társadalmi „kiváltságairól” a nő javára, és a nőnek nem kell alárendelt szerepben élnie. Ellentmondásos a tény, hogy Lilly Martin Spencer nagyon híres és közkedvelt volt, és annak ellenére, hogy egy emancipált, karrierista női életet élt, mégsem vallotta magát feministának.¹⁷³ *Az ifjú férj első vásárlása* című kép láttán megállapíthatjuk, hogy a világ szinte semmit sem változott a 19. század óta, de már akkor is voltak a feminista elgondolások szerinti idilli családi, pozitív társadalmi példák.

Lilly Martin Spencer elődje, Rolinda Sharples¹⁷⁴ művei között találtam egy festményt, amely nem konyhai tevékenységet, hanem ugyancsak vásárlást ábrázol a piacon. Sharples huszonhét évesen, 1820-ban festette a *Piac* című képét. Szándékosan egy helyi, bristoli eseményt ábrázolt az ott élők portréival, amit természet után festett, és nagy sikert aratott vele a londoni Királyi Akadémián.¹⁷⁵ A két festmény nagyon különbözik egymástól. Míg Spencernél a festmény új témát dolgoz fel már-már gicces stílusban, a közízlést kiszolgálva, addig Sharples bravúros ecsetkezelésével megnyeri férfi kollégái elismerését egy megszokott, semmitmondó jelenettel.

A fiatal férj első vásárlása és *A fiatal feleség első pörköltje*¹⁷⁶ című festmények együtt voltak kiállítva a National Academy of Design éves kiállításán 1856-ban. Egy cikkben „a festményeinek vulgarizmusát vádolták és az előadásmódját reménytelen próbálkozásának tartották, mivel az aprólékosan kidolgozott festésmódja ellentétben állt a frivol és hóbortos jelenettel.”¹⁷⁷

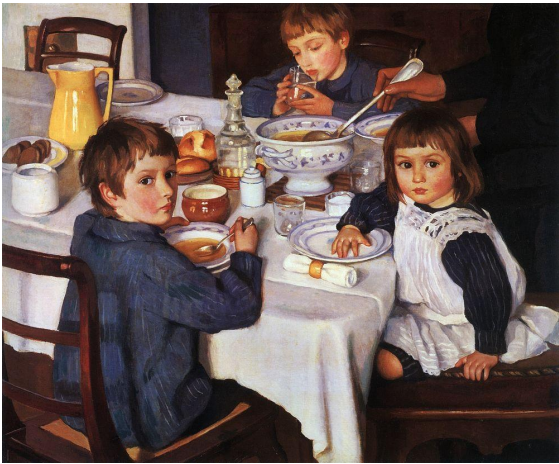
¹⁷³ Lásd.: 2. fejezet (2.2), 41-42.

¹⁷⁴ Ellen Wallace Sharples (1769-1849) és lánya Rolinda Sharples (1793-1838). Borzello: i.m. 104-107. Ellen Wallace Sharples mindhárom gyermeke művész lett. Bristolba költöztek férje halála után. A XVIII. és XIX. század fordulóján alkotott Angliában és Amerikában. Lánya, Rolinda Londonban tanult 1814-1820 között, aki támogatót művész volt. 1838-ban mellrákban halt meg. Delia Gaze: *Dictionary of Women Artists* Volume 2. Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Chicago, 1262-1265.

¹⁷⁵ Borzello: i.m. 107.

¹⁷⁶ Lilly Martin Spencer: *The young wife first stew*, 1854. olaj, vászon, Metropolitan Museum, New York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/765285> (2022. május 31.)

¹⁷⁷ Bolton-Smith: i.m. 173.



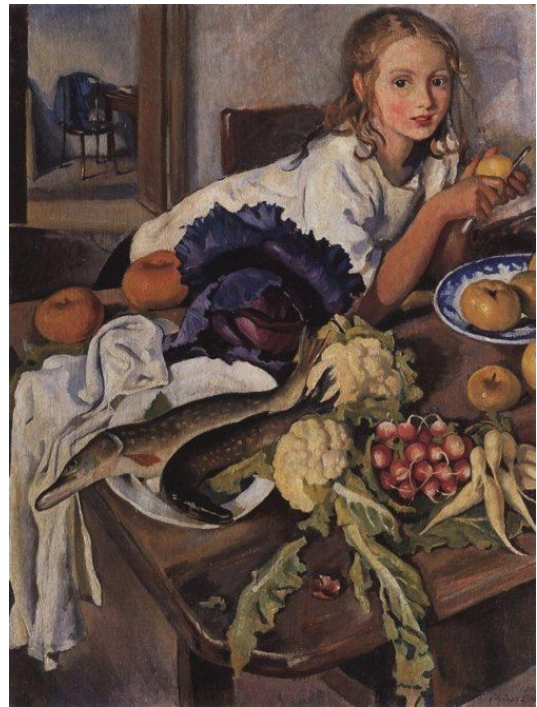
5.



7.



6.



8.



9.

„A tűz mágiáját megölte a gáz és a villany, de a vidéki gazdasszonyok ma is ismerik még a tűzgyújtás örömét, a pillanatot, amikor a holt fából kicsap az eleven láng. A fellobbanó tűz boszorkánnyá varázsolja a nőt. Kezének egyetlen mozdulatával – ha tojást üt fel, tésztát kever – vagy a tűz bűvös erejével átlényegíti az elemeket: a holt anyagból életet varázsol.”¹⁷⁸

„Más a helyzet, ha olyasvalakire hárul a házimunka, aki produktív, teremtő ember, alkotó életet él; éppoly magától értetődően válnak ezek a teendők is élete részévé, mint a különféle testi funkciók.”¹⁷⁹

4 Nőművészeti performanszok az 1970-es években a konyhai tevékenység kapcsán

4.1 Amerikai és nyugat-európai nők törekvései a '70-es években

„A lakberendezők mozaik faliképekkel és eredeti festményekkel díszített konyhákat terveztek, mert újra a konyha lett a nő életének központja. Az otthoni hobbiarrás millió dolláros üzletté vált. Sok nő alig lépett ki otthonról, csak ha a gyerekeket fuvarozta, vagy a férjével társasági eseményre ment.”¹⁸⁰

„Folyton azt kellett hallgatniuk, hogy a nő nem változik, a nő gyerekes, a nő helye otthon van, de eközben a férfiak változtak, és megváltozott a világban betöltött helyük is, a világ pedig egyre tágult. A nőket hátra hagyták. (...) A nőknek is volt tudata és esze. Csakhogy a mindennapi élet fenntartásához szükséges kenyérkereső munka már nem az otthon keretein belül zajlott, és a nőket nem tanították meg, hogyan boldoguljanak a kinti világban.”¹⁸¹

¹⁷⁸ Beauvoir: i.m. 335-336.

¹⁷⁹ Uo.

¹⁸⁰ Friedan: i.m. 25.

¹⁸¹ Friedan: i.m. 88.

A '60-as évek végére Nyugat- Európában és Amerikában a nők észlelték elnyomott helyzetüket és ezzel járó hátrányaikat, amelyeket a művészetben elkezdtek artikulálni. Műveikben szerepeik, rájuk szabott feladataik és ezeknek a kritikája jelenik meg különböző témákban: reprodukciós kötelesség, házasság, partnerkapcsolat, szexualitás, menstruáció, terhesgondozás, szülés, anyaság, terhesség megszakítás, gyereknevelés, hatalom a nőkkel szemben és a szépség fogalmának átírása. Mindemellett ezek az egymástól távol lévő (amerikai, nyugat-európai és kelet-európai) és egymást nem ismerő képzőművésznők hasonló témákhoz nyúltak és formálisan hasonló stratégiát választottak maguknak, közel ugyanabban az időszakban, a '60-'70-es években.¹⁸² Ezekben az években születtek a nőművészet feminista kritikai elméleteit hasznosító, meghatározó műalkotásai, melyeket alapkövekként is nevezhetünk, és amelyek most kerülnek be a képzőművészeti kánonba.¹⁸³ A 2000-es évek utáni alkotók is folyamatosan reflektálnak erre az időszakra. Ebben a fejezetben a feminizmus második hullámának szignifikáns performanszairól lesz szó, melyek a főzéssel kapcsolatosak.¹⁸⁴

„Az 1920 után született nők számára a feminizmus már történelem volt. Amerikában az utolsó jog, a szavazati jog megszerzésével kifulladásig a mozgalom. Az 1930-as és 40-es években az a típusú nő, aki harcolt a nők jogaiért, még mindig az emberi jogokért és a szabadság miatt aggódott. (...) A feminista, akárcsak a „dolgozó nő” szitokszó lett. A feministák eltörölték a régi nőképet, de nem tudták eltörölni az ellenséget, a diszkriminációt, ami továbbra is megmaradt. Az új képet sem tudták felvázolni, hogy mivé válhat egy nő, ha úgy nő fel, hogy a körülmények nem teszik többé a férfiakhoz képest alacsonyabb rendűvé. (...) Ezek az anyák a férfievő-mítosz valódi mintái voltak valószínűleg és az üzleti életben és a hivatásos pályákon felbukkanó első nőket csodabogárnak tartották.”¹⁸⁵

¹⁸² Gabriele Schor: i.m. 34-37.

¹⁸³ A képzőművésznők azért igyekeztek hangot adni feminista törekvéseiknek, hogy a kánon részévé válhassanak. Meret Oppenheim is így tett köszönő beszédében, amit a Basel városi művészeti díj átvételkor mondott. Ebből az 1975 januárjában elhangzott szónoklatból idézek egy részletet, ami jól érzékelteti a képzőművésznők törekvéseit a '70-es években: „... Minden a színlelt külsőséggel kezdődött. A férfi művészek esetében már hozzászoktunk, hogy úgy irányítják az életüket, ahogy akarják. Szabadon tehetnek bármit, mert csak izgalmasabbak lesznek és érdekesebbek. A polgárok személynak a csínytevéseiknek, bármit megtehetnek. Viszont ha egy nő szabadon él és viselkedése nem felel meg a társadalom által rárótt elvárásoknak, akkor arra mindenki felfigyel. Ezt és még sok más muszáj az embereknek egyenlővé tenni. Ezenkívül azt szeretném mondani, hogy a nőknek kötelességük az életmódjukon keresztül megbizonyítani, hogy az emberek vakok, hiszen hagyták, hogy a nőket évtizedeken keresztül leigázott állapotban tartásák. Ha nem vagy szabad, nem adnak szabadságot, akkor muszáj elvenni!” Schor: i.m. 25.

¹⁸⁴ Második hullám Lásd: Bevezetés, 9.

¹⁸⁵ Friedan: i.m. 112-113.

A nő egzisztenciája és mintaképe a 20. század második felében is kérdéses maradt a század eleji emancipációs törekvések¹⁸⁶ és eredmények után. Azt tudták a fiatal lányok és nők, hogy milyenek nem szeretnének lenni, de mintájuk arra, hogy milyenné válhatnak öntudatos nőként kevés volt. A feministákat „férfievő” nőknek tartották és a „dolgozó nő” szókapcsolatához és képéhez negatív jelzők társultak, ezért ezt igyekeztek elkerülni. A tradicionális női szereppel azonosulva az anyaságot, a szülést választották maguk számára jövőképek, melyet Betty Friedan *A nőiesség kultusza* című könyvében alaposan kifejt.¹⁸⁷ Az amerikai nők átlagosak szerettek volna lenni az 1950-es években: a női ideál a kertvárosban élő sokgyerekes családjára volt, akinek nincs karrierje és nem tanul tovább. Ez az elterjedt és a társadalom által elfogadott újra diszkriminatív milió vezetett a feminizmus újabb fellángolásához, amely a női identitásra irányult a '60-as évek végén.

Linda Nochlin *Why have there been no great woman artists?* című tanulmánya kulcsfontosságú felvetés a '70-es években.¹⁸⁸ Nincs olyan nőművészettel kapcsolatos írás, mely ne hivatkozna erre az *Art News* című folyóirat 1971. januári számában megjelent esszéire. Ennek ellenére ez az a cikk, ami „a mai napig nincs magyarra fordítva,” ahogy Martos Gábor megfogalmazta.¹⁸⁹ Nochlin azt állította, hogy a művészet nem a tehetségtől függ és ebben az értelemben nemtelen, hiszen a társadalmi rendszer része. Ellenben a válasza arra a kérdésre, hogy miért nem voltak kiemelkedő női alkotók a művészettörténetben társadalomkritikai: „az oktatás, a művészeti intézmények struktúrái vagy akár a nemek közötti hatalommegosztás megakadályozták a nőket abban, hogy a férfikkal azonos esélyekkel tanuljanak, fejlődjenek vagy illeszkedjenek be a művészeti világba.”¹⁹⁰

¹⁸⁶ Ugyanebben az időszakban VALIE EXPORT felhívta a nők figyelmét arra, hogy a társadalmi döntésekben részt kell venniük és kérte, hogy emancipálják magukat: „Nekünk nőknek muszáj magunkat, a mi határozott nő képünket megmutatni! Megváltozott a nő ábrázolása a társadalomban és a valóságon keresztül a középpontba kell kerülnie, ezért muszáj harcolnunk!” Schor: i.m. 23.

¹⁸⁷ Friedan: i.m. 15.

¹⁸⁸ Linda Nochlin kérdésével én 2009-ben találkoztam, de nem az írásával, hanem személyesen, ösztönösen tettem fel magamnak a kérdést. Tapasztalatként éltem meg, hogy nem tudok semmit a festőnőkről és ennek a hiánynak a megismerése késztetett arra, hogy kutassam és újraértelmezsem művészetüket, amit a 70-es évek elmélete is javasolt. Annak ellenére, hogy nagyon keveset tudunk, és nem tanítják a nők művészettörténetét, már az 1500-as évektől kezdve, rengeteg külföldi szakirodalom van, ami itthon kevésbé vagy egyáltalán nem elérhető még mindig.

¹⁸⁹ Martos: i.m. 19.

¹⁹⁰ Uo.

Nochlin egy 2006-os esszéjében leírta,¹⁹¹ hogy 1970 novemberében még nem volt feminista teória és internet sem. Két meghatározó művészeti újság volt, az egyik az Art News, mely 81 fontosabb cikkéből csak 2 szólt nőkről, de Nochlin tanulmánya után sem foglalkozott több írás a nőekkel. Megemlíti, hogy 1970-71-ben az Artforum nagyobb arányban mutatta be a nőket, hiszen 74 cikkéből 5 szólt nőkről. 1970-ben a Women's Liberation mozgalmak zajlottak Amerikában, amikor Nochlinban megfogalmazódott a kérdés, hogy miért nincsenek nagy nőművészek?, mellyel ő változást akart elérni. A férfiközpontú hagyományt akarta megváltoztatni, ami addig lehetetlennek mutatkozott, és amelynek a fókuszában a fehér férfi és munkája, művészete állt. A „nagy művészet” ideája ehhez kapcsolódott. Ez egy kimondatlan szabály volt Nochlin szerint, csupán a II. világháború utáni években kezdtek el rámutatni ennek a hatalmi viszonyrendszernek a nemi szerepekhez kapcsolódó konstruált jellegére. Mindemellett Nochlin szerint „nagyiságról” vagy „zsenialitásról”, a zseni alakjáról beszélni a művészetben megtévesztés, hiszen állítása szerint kérdés, hogy hogyan tudjuk egyáltalán a kvalitást meghatározni.

A 20. században megjelent az új nő, a dolgozó nő, aki belépett a nyilvános térbe. A '60-as évek végén és a korai '70-es években a nők aktivista csoportok tagjaiként meneteltek az utcán, a nyilvános térben, a női önrendelkezés érdekében, hogy maguk kontrolálhassák saját testüket, amit a férfiak akartak uralni. A nyilvános férfi egy csodálatra méltó politikai személy volt, aki társadalmilag elkötelezett, ismert és tisztelt személy volt, míg ezzel szemben nyilvános nőnek a prostituáltak számítottak, akik a társadalom periferiáján élve megvetettebb személyek voltak. Ez nem meglepő, hiszen a nők történelmileg is a háztartási szférába voltak bezárva a társadalmi elméletek és a képi reprezentáció szintjén is. Ezért vált különösen fontossá, hogy a '60-as évek végén a nők tömegesen mentek az utcára tüntetni, tehát a nyilvános térbe kilépve átlépték a privilegizált terük határát annak érdekében, hogy a saját testük felett önmaguk rendelkezhessenek. Nochlin 2006-ban, azaz 30 évvel később visszatekint erre a tanulmányra és kijelenti, hogy tapasztalata szerint a férfiak már nem fontosabb művészek a nőknél, akiknek az inspiráló és ábrázolt múzsa pozícióját szánta a patriarchális társadalom.¹⁹² Kiemeli, hogy a

¹⁹¹ 30 évvel később a „Miért nincsenek nagy nőművészek?” tanulmány megjelenése után 2006-ban írt egy újabb értekezést Nochlin, melyben megemlékezik arról, miért írta ezt meg, milyen hatása volt és hogyan látja 30 évvel később a nők helyzetét. Linda Nochlin: „Why have there been no great women artists?” Thirty Years after, *Women artists at the Millennium*, 2006 című tanulmánya, in: Maura Reilly: *Women artists the Linda Nochlin reader*. Thames&Hudson, 2015, London, 311-322.

¹⁹² Uo.

feminizmus és a gender¹⁹³ fontos diszciplína lett, helyet adtak el nem ismert nézőpontoknak.:

„Még mindig ellenállást vált ki a radikális feminista kritika a képzőművészetekben és annak gyakorlóit ugyanolyan bűnökkel vádolják, mint a művészi minőség kérdésének elhanyagolásának kérdését, ami elpusztítja a kánont. A műalkotás eredendően vizuális dimenziójának megkérdőjelezése és a műalkotásnak a létrehozás körülményeire való redukálása aláássa a diszciplína ideológiai és esztétikai előítéleteit. A feminista művészettörténet fontos és felborzolja a patriarchális társadalom kedélyeit.”¹⁹⁴

2006-ban Nochlin felhívja a figyelmünket arra is, hogy a feminista mozgalom nem nyugodhat meg, mert az úgynevezett férfias férfiak kezdenek visszatérni, akik konzervatívak és a patriarchátus hagyományosan elnyomó elveit szeretnék érvényesíteni a nőkkel, a homoszexuálisokkal és egyéb izolált csoportokkal szemben. Ezért a feminizmus pozíciójának alapjait sürgetőnek tartja újragondolni és megerősíteni. Kijelenti, hogy a nőművészek előtt még hosszú út áll. Hasonló álláspontja van Martha Roslernek is, aki szerint „sok minden történt, de lényegében semmi sem változott.”¹⁹⁵ A '70-es években aktív feminista nőművészek úgy gondolják, hogy még mindig a periférián vannak a 2000-es évek után is, és ezt bizonyítja a *Feminista Avantgarde* kiállítás,¹⁹⁶ ahol 2017-ben kapott először nő (Renate Bertlmann) állami kitüntetést Bécsben, és ez egybeesett a '70-es évek feminista művészetének 2017-ben elkezdődő kanonizálásával.

„Most jobban, mint valaha, nemcsak az eredményeinkkel kell tisztában lennünk, hanem a veszélyekkel és a nehézségekkel a jövőben. Minden eszünkre és bátorságunkra szükség lesz, hogy biztosak lehessünk abban, hogy a nők hangját meghallgatják, munkájukat megnézik és írnak róluk. Ez a feladatunk a jövőre nézve.”¹⁹⁷

¹⁹³ A gender studies a társadalmi nemeket együttesen vizsgálja, mivel nem elszigetelten élnek egymástól.

¹⁹⁴ Uo.

¹⁹⁵ Tatai: i.m. 215.

¹⁹⁶ 2017 tavaszán (május 6.-án) hallgatóként részt vettem Bécsben a Feministische Avantgarde kiállítás szimpóziumán a MUMOK-ban. Online: [Symposium | mumok](#) (2019. május 31.)

¹⁹⁷ Linda Nochlin: „Why have there been no great women artists?” Thirty Years after, Women artists at the Millennium, 2006 című tanulmánya, in Reilly: i.m. 322.

Míg Nyugat-Európában és Amerikában a konceptualizmus és az absztrakt festészet mellett megerősödött a performatív művészet (melyben a nők a feminizmus által kiteljesedtek és erősebb művészi pozíciót harcoltak ki maguknak), addig Kelet-Európában a hagyományos műfajok éltek tovább. A hagyományos technikákon kívül eső megnyilvánulások underground műfajnak számítottak. A festészetben a legtöbb festő az előző fejezetekben említett képi tradíciót követte, mint Galina Petrova *Women, Cleaning Fish* című 1969-ben készült festményével, vagy Lilyana Rousseva bolgár festő 1979-ben készült *Önarcképével*¹⁹⁸ [10. kép], melyen a megtört ábrázatú, kötényben lévő művész kávé keverget az asztalnál ülve a konyhában. Az asztal itt is központi elem a képen, mint Zinaida Serebrjakovánál általában, és a csésze mellett kifli és kancsó van. Roussevánál azonban Serebrjakovával ellentétben látjuk a konyhai enteriőrt, ezt nem rejti el, a háttérben a konyha csempéje, a sütő és egyéb konyhai eszközök láthatóak. Háztartási tevékenységet végezve örökíti meg magát, fáradtan, életuntan a festő, nem pedig alkotás közben látjuk, mint ahogy a festők évszázadokon át ábrázolták magukat önarcképeiken.¹⁹⁹ Főzés közben megpihen a művész, aki elrejt a társadalom által ismert szubjektumát és életének másik oldalán, a privát, intim szférájában mutatkozik meg.

A konyhai tevékenységeket ábrázoló jelenetek és témák a politikai kontextusok és hangsúlyok mentén átalakultak a festészetben. A 20. század második felében a kommunista politikai ideológia hatására, a szocialista-realista esztétika elvárásaihoz igazodva a köz érdekét szolgáló gyárak termeléséről és a munkások ételmezéséről szóló festmények születtek. Már nem a saját, egyéni, privát térben zajló háztartási tevékenység ábrázolása volt a cél, hanem a szocialista nemzetállam intézményeiben zajló munka és munkavállalóinak megjelenítése, ahol férfiak és nők egyenrangú félként tevékenykednek. Svetlin Roussev, bolgár festő 1965-ben készült festménye, a *Kenyér* tökéletes példája ennek. A festmények a munka világáról, a gyárban zajló munkáról szólnak: állványon álló nőket látunk falat vakolni, vagy éppen gépek mellett robotolni, mint például Ana Baranovici moldvai művész *Női munkások* (Muncitoare) című 1974-es alkotásán. Ilyen képtípusokat viszont már férfiak is ábrázoltak. Ezek a művek ugyancsak a barbizoni iskola hagyományainak folytatása, de elődöknek tekinthetjük a harmadik fejezetben említett Natalja Goncsarova és Zinaida Serebrjakova parasztokat ábrázoló műveit.

¹⁹⁸ Lilyana Rousseva: Önarckép, 1979, 100x100cm, Sofia Art Gallery, Bulgaria

¹⁹⁹Lásd: 106-os lábjegyzet, 36.

4.2 Új műfajok

A képzőművésznők új műfajokhoz nyúlnak, hogy a férfiak által dominált hagyományos képzőművészeti műfajoktól eltérve megváltoztassák a diskurzust. Bár a legtöbb nő szobrászként és festőként diplomázott, mégis eldobták ecseteiket és vésőiket. Kezdetben a festék még megmaradt, de az ecset helyére a saját testük került. Kiemelkedő feminista művészek jelentek meg, akiknek alkotásai nagy hatással voltak kortársaikra, és akik teljesen elszakadtak²⁰⁰ a hagyományos művészeti technikáktól.

Az emberi test kulcsfontosságú médiumává vált a performatív művészeti műfajoknak, amelyek kritikusan kérdőjelezték meg az egyén és környezete közötti kapcsolatot. Az eszköz a testük lett, amivel háztartási tevékenységeket mutattak be (felmosást, mosást, vasalást), hol otthoni miliőben, hol közterületen, az utcán vagy a múzeumban. A háztartási munka a női egyenjogúság problémáját kifejező témaként központi szerepet kapott a legtöbb képzőművésznő munkásságában, például Lynda Benglis, Shigeko Kubota Mierle Laderman Ukeles, LES NYAKES, Birgit Jürgensen, Sandra Orgel, Karin Mack műveiben. A háztartási feladatokat nyilvános rituálékká alakították a nők a képzőművészetben. Katartikus és terápiás hatásuk van ezeknek a performanszoknak, mind az előadók, mind a nézők számára. Jelen értekezésemben viszont a háztartási munkák közül csak a főzésre térek, ki mint konyhai tevékenységre. Miközben a háztartás a festőnők témáiba, reprezentációs eszközkészletébe mélyen be van ágyazódva, a mainstream művészet nem foglalkozik vele, ez a nőművészet sajátja maradt.

A '60-as évek végén a hagyományos nemi és osztályszerepek elutasítása radikális művészeti akciókban nyilvánult meg. Egyre több női alkotó nyilvánult meg az új performatív műfajokban, a happeningben és az akcióban, melyek a '60-as évekre bekerültek a mainstream kortárs képzőművészet kifejezési készletébe. Ezekben a művészeti eseményekben a hangsúly az átélésre és a részvételre került, de mivel kezdetben nem voltak dokumentálva – részben szemléletbeli, részben technikai okok miatt –, ezért csupán leírásokból, vázlatlattervből, visszaemlékezésekből és anekdotákból tudunk róluk. Az első happeningeknek²⁰¹ és akcióknak egyáltalán nem volt célja a megörökítés, a

²⁰⁰ A nőknek az 1600-as évektől a festészetben az volt a céljuk, hogy a professzionális művészet részévé váljanak és a számukra elérhetetlen műfajokban alkothassanak, a festészetben és a szobrászatban. Ezt részben sikerült elérniük, bár még a mai napig nem fizetnek egy festőnő által készített műért annyit, mint egy férfinak és még mindig nagy ellentétek, különbségek vannak a két nem között, viszont a lehetőség fennáll.

²⁰¹ Jelen esetben Allan Kaprow happeningjeire gondolok. A „happening” kifejezést először Allan Kaprow használta az 1950-es években, hogy leírja a művészethez kapcsolódó eseményeket vagy több eseményt. A

performatív események jelenidejűségét és múlandóságát ugyanis a kapitalizmus keretein belül működő képzőművészeti piaccal szembeni ellenállás eszközeként fogták fel az alkotók. Később viszont nagy hangsúlyt fektettek a dokumentálásra, amely által kézzelfogható, azaz kiállítható és értékesíthető műtárgyak jöttek létre. A nők számára a dokumentálás azért is vált elengedhetlenné, mivel összefonódott a láthatósági politikákkal: a '70-es években elkezdődött a női művészet tradíciójának felkutatása, a patriarchális társadalom által meghatározott képzőművészet történetének kritikai felülvizsgálata. A nők életútjaira, történelmükre való reflektálás alapvetően fontos és meghatározó feladattá, céllá vált a legtöbb képzőművésznő és műelmélettel foglalkozó szakember számára.

Judy Chicago egyik kiemelkedő példája azoknak a képzőművésznőknek, akik az elméleti kutatások eredményét a művészetükbe is beépítették, egyfajta emlékműként tisztelve az elfeledett nők történelme előtt. *The Dinner Party*²⁰² [11. kép] című ikonikus műve a legmegfelelőbb példa a történeti kutatás eredményeinek és a női tevékenységeknek, azaz a kézművességnek és a háztartási munkának a prezentálására. Judy Chicago emlékművet állított minden felfedezett nőnek és megterített nekik egy háromszög alakú asztalon. A mű csapatmunka volt, sokan dolgoztak rajta éveken keresztül. A mű összetettsége példázza és kihangsúlyozza a nők sokrétűségét, hiszen ők egyszerre vannak jelen a kultúrában, a tudományban, emellett a mindennapok háztartási tevékenységét végzik és gyermeket nevelnek. Nem célokom ennek a műnek elemzése, viszont Judy Chicago személyét mindenképp szükséges megemlítenem, lévén aktív, meghatározó alakja a feminista művészetnek és a nők kutatásának. 1970 körül megalapította az első feminista művészeti projektet a kaliforniai egyetemen. 1972-ben az általa létrehozott Womanhouse nevű helyen, egy bérelt házban összművészeti kiállításokat és performanszokat szervezett, valamint adott elő Miriam Shapiroval közösen.²⁰³

A művészek nemtől függetlenül az előadásukat ekkor még nem performansznak nevezték, amely terminus a '80-as években vált elterjedtté. Nil Yalter elmondása szerint ő

történeket nehéz leírni, részben azért, mert mindegyik egyedi és teljesen különbözik egymástól. A történeket bárhol előfordulnak és gyakran multidiszciplinárisak, nemlineáris narratívával és a közönség aktív részvételével. A rendezvények legfontosabb elemeit tervezik, de a művészek néha teret adnak az improvizációnak.

²⁰² Judy Chicago: *Dinner Party*, 1974-79, installáció, Brooklyn Museum, New York [11. kép]

²⁰³ Erősödött a feminizmus, ennek hatására 1970-ben alapította Margaret Harrison a Women's Liberation Art Group nevű csoportot Londonban és Koppenhágában. Ezt követően más európai országokban is újabb női művészeti csoportok, egyesületek jöttek létre. Mindemellett 1973-ban Lucy R. Lippard, feminista kurátor, kb. 7500 db műből, csak nők műalkotásaiból rendezett kiállítást, ami Valenciából indult és egész Amerikában turnézott 1974-ig. Lásd Schor: i.m. 28-29.

magá „korábban egyáltalán nem ismerte azt a szót, hogy performansz.”²⁰⁴ A Fluxus happeningnek és eseménynek, míg Joseph Beuys akciónak nevezte performatív alkotásait. Chris Burden és Vito Acconci amerikai akcióinak sok képzőművészre nagy jelentőséget tulajdonított, meghatározóak voltak számukra. Martha Wilson azt mesélte: „Számomra Acconci nyitotta meg az ajtót a szexualitáshoz, mint egy legitim témához a művészetben.”²⁰⁵ A férfi művészkollégák akciói gyakran patetikusak voltak és önmaguk ábrázolására irányultak, de a nőknek nem a mítoszteremtés volt a céljuk. Nem magánmitológiát teremtettek, hanem akciókat.

Az akció a képzőművésznők számára önálló műnek számított, melyben aktuális társadalmi kérdésekre reflektáltak, és amelyek révén ironikusan kritizálták a hagyományos női szerepeket. A bécsi akcionizmusban a nő passzív szereplő maradt, akinek olyan módon használták a testét, mint Yves Klein eseményeiben. Viszont a feminista képzőművésznők az akcióikban a rögzített identitást és a mindennapok normatív szimbolikáját kérdőjelezték meg, így analitikus, kísérletező stratégiákkal operáló humoros szerepjátékokat láthatunk. A '70-es évek utolsó éveiben megerősödött az érdeklődés az akciók dokumentálására, s ezt az a szándék motiválta, hogy ne váljanak elhanyagolhatóvá, beíródjanak, nyomot hagyjanak a történelem számára:

„A fotográfia médiuma lehetőségként biztosította számukra a döntés szabadságát arról, hogy a meztelen performatív előadásukat a műteremben, intim körülmények között, a privát szférában, egyedül, a kamerának vagy a publikum előtt, nyilvánosan, élőben mutatják-e be.”²⁰⁶

4.3 A hagyományos női szerepekre kritikusan reflektáló irányzat

Kutatásom alapján a '70-es évek feminista művészetét két irányzatra osztanám a konyhai tevékenység reprezentálását illetően. Mindkét irányzatban közös, hogy az akció és happening műfajában nyilvánul meg, amelyekben a képzőművésznők a saját testüket

²⁰⁴ Schor: i.m. 25.

²⁰⁵ Uo.

²⁰⁶ Uo.

használták, valamint kritikát fogalmaztak meg a nők társadalmi, háztartásbeli és individuális szerepeikre vonatkozóan.

Az egyik irány az, amikor a művész a konyhában tevékenykedik, ahhoz hasonlóan, ahogy ez a korábbi korszakok festményeiben ábrázolva volt. Ennek a képtípusnak a továbbgondolt, kritikus megjelenítései ritkábban fotón, jellemzően inkább videó dokumentációban láthatóak számunkra. Olyan megnyilvánulásokról van szó, melyek privát térben játszódtak, nem volt közönségük. Csak a művész volt jelen bennük és magára a főzésre, de akár főzőműsorokra is reflektáltak. A művész a konyhában aktívan tevékenykedett, akciójában a kamera felé fordulva, és az akciót dokumentálta. 1963-tól Julia Child főzőműsora igen közkedvelt és populáris tévéműsor volt. Tehát Martha Rosler 1974-ben készült *Semiotics of the Kitchen* [12. kép] című műve akár reflektálhat Child televíziós show-jára. A *Semiotics of the Kitchen* a legjellegzetesebb konyhában játszódó akció ebben az időszakban, viszont nem ez volt az első főzéssel kapcsolatos női mű, hanem Alison Knowles *Make a Salad* [13. kép] című 1962-es akciója, amit a FLUXUS tagjaként adott elő.

4.3.1 Az irányzat előzménye

A FLUXUS a mindennapi élet és a művészet közötti határ megszüntetésére irányult, eseményeket pedig bárki létrehozhatott különleges művészeti felkészültség nélkül is. Yoko Ono *Lighting Piece* akciója jól példázta ezt, melyben a művész arra kérte a résztvevőt vagy nézőt, hogy gyűjtsen meg egy gyufát és nézze a lángját, amíg el nem alszik. Yoko Ononak több vacsorája és akciója volt John Lenonnal közösen, amik az evéssel is összefüggtek. Az evés révén a test kiemelt szerephez jut, ezáltal a biológiai funkciók, például a fogyasztás és az emésztés is előtérbe kerül.

Alison Knowles *Make a salad*²⁰⁷ című performansza 1962 és a 2000-es évek előtt feledésbe merült, majd az ezredforduló után híressé vált és többször előadta különböző helyszíneken. Először 1962-ben mutatta be a Baltimore Museum of Art *Munkamorál* (Work Ethics) című kiállítás megnyitóján a performanszt. Úgy kezdődött az esemény, hogy egy hegedűsből és egy csellóművészből álló duó Mozartot zenélt, miközben zajlott a

²⁰⁷Alison Knowles: *Make a salad*, 1962, Baltimore Museum of Art megnyitó performansza a „Work Ethics” kiállításnak, aminek Helen Molesworth volt a kurátora. A performanszt a 2000-es évek után többször megismételték, a [22. kép] erre egy példa. További előadásai a performansznak: 2004 Október - Wexner Museum; 2008 - Tate Modern; 2012 - High Line, Chelsea, New York.

salátakészítés. A salátát a művész készítette el, majd a közönség elfogyaszthatta. A saláta összetétele mindig helyspecifikusan változott, viszont Mozart zenéje ugyanaz és meghatározóan fontos maradt, mivel ez adta a ritmust – a rágás folyamata összefonódott a zenével. Knowles számára fontos volt, hogy a zene végére egyszerre rágják a salátát a résztvevők a zene ütemére. A művész egy másik, étkezéssel kapcsolatos eseménye, az *Identical Lunch* inkább rituális szertartásnak mondható, amit mindennap megismételt. 1969-től Knowles szokásává vált, hogy ugyanazt az ételt fogyasztotta el minden nap ugyanabban az időben: búza pirítósból készült tonhalas szendvicset, salátával, vajjal és egy csésze levessel vagy egy pohár paradicsommal.²⁰⁸Ezt a mindennapi élethez tartozó ritust barátjával, Philip Corner zeneszerzővel közösen tanulmányozták és eseményként értékelték.

A rítushoz, mint toposzhoz érkező érdekes példának bizonyul Barbara T. Smith *Ritual Meal*²⁰⁹ [14. kép] című 1968-as ösztűvészeti eseménye, „Dinner Partija.”²¹⁰ Barbara T. Smith tizenhat vendéget hívott meg vacsorára, akiknek orvosi ruházatot kellett felvenniük, az étkezés során folyamatosan képeket vetített a falra, amit hangos szívdobogást feldolgozó zajzene kísért. A résztvevők, akik egy hatfogásos vacsorán vettek részt, felvételeket láttak a tenger hullámzásáról, a test belső szerveiről, a szívről és pincéerekről. Az ételeket orvosi műtési eszközökkel kellett elfogyasztaniuk, fogóval, csipesszel és szikével. Az étkezés előtt kozmetikai tükröt kaptak és kisminkelhették magukat, mielőtt nekikezdték a vacsora elfogyasztásának. A vendégek semmit sem tudtak, csak sodródtak az árral. Kiszolgáltatottak voltak, mert nem kaptak tájékoztatást senkitől, csupán felszolgálták nekik az ételt. Kérchy Anna érzékletesen leírását idézem arról, hogy a performansz egy összetett eseménysor, ami a nézőt kiszolgáltatottá teszi, kizökkenti komfortérzetéből és olykor aktív cselekvésre készíti. Ezzel zárom *A hagyományosan női szerepekre kritikus reflektáló irányzat* előzményeinek bemutatását és térek rá az irányzat kiemelkedő műveinek bemutatására.

²⁰⁸ A New York-i Nonegon Galériában bemutatott happeningje után a festészetben való összpontosulása csökkent és az összes munkáját elpusztította. Ez a pusztító cselekmény közvetlenül a Fluxushoz való társulásához vezetett. Az első Fluxus-túra 1962-ben volt, ekkor kezdett Knowles happeningeket írni, ami hamarosan a mozgás egyik fő aspektusává vált. Az 1960-as években kezdte a babot beépíteni a művészetébe. A bab egyedülálló tárgy volt számára, akkor, amikor más Fluxus művészek ready-madeket és összeszerelhető objektumokat alkalmaztak. Online: <http://www.aknowles.com/hannah.html> (2019. április 18.)

²⁰⁹ Online: <https://vimeo.com/101572292>, (2019. április 18.)

²¹⁰ A 'dinner party' kifejezést szójátéknak szánom itt, mivel Judy Chicago *Dinner Party* művére asszociálunk, hisz ez is egy komplett alkotás. Minden alaposan ki volt találva, viszont Smith eseményén ténylegesen evett a résztvevő közönség.

„A performansművészet nem nyújt felhőtlen szórakozást vagy megnyugtatóan tiszta esztétikai élvezetet, hanem felfogat, fáj, meghökkent, zavar és zavarba ejt, aktív szellemi részvételt erőszakol ki a befogadótól, húsbavágó játékkal gondot okoz, elgondolkodtat. Irritáló, stimuláló antiesztétikája a szép-művészet szubverzív alternatíváját kínálja.”²¹¹

4.3.2 Martha Rosler: Semiotics of the Kitchen

A hagyományos női szerepekre kritikusan reflektáló irányvonal Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen*²¹² című videójában teljeseedik ki. Az akciót Rosler egy ismerőse loftlakásának konyhájában vette föl, ami nem volt jellegzetes konyha, éppen csak azt az érzetet keltette. Rosler a felvétel első részében egy krétával teleírt táblát tart a kezében, mint egy bártáncosnő. A manuális konyhai eszközöket a felvétel előtt az asztalra készítette, majd abc sorrendben felemelte őket, szárazon bemutatta használatukat, vagyis hús és étel nélkül imitálta a megfelelő mozdulatokat. A késeket, húsbárdot, hamburgerhús préselőt, húsklopfolót, jégcsákányt, nyújtófát és több más eszköz alkalmazását a főzés során agresszív, erőszakos és lendületes mozdulatokat alkalmazva mutatta be. Ezt úgy tette, mintha fegyver vagy kínzóeszköz lett volna a kezében, annak ellenére, hogy ezek csak a mindennapi munkát megkönnyítő, rendeltetészerű használatuk esetén teljesen ártalmatlan konyhai segédeszközök. Ebben az időben terjedtek el az elektromos konyhai kisgépek, a művésznő pedig ezekre is reflektált a hagyományos eszközök bemutatásával. Az utolsó hat betűt, az U-tól a Z-ig a teste segítségével vizualizálja, ironikusan, majd a video végén egy nagy Z betűt írva a levegőbe villával és késsel, azaz Zorro mozdulatát megidézve kitör a konyha fogságából.

Arevik Arevshatyan örmény művész *Belt of Faithfulness* [15. kép] című 1995-ös műve Martha Rosler akcióját idézi meg. A mű egy öv, egy objekt, rajta sok konyhai eszközzel, amelyek mintha a túléléshez szükséges szerszámok lennének, de egyúttal a konyhához való hűség jelképei, ereklyéi is.

²¹¹ Kérchy Anna: A nő nyelvet ölt, feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok. In *Ikonológia és Műértelmezés 14.*, JATE Press, Szeged, 2008, 290.

²¹² 1974 vagy 1975, más-más dátum van más-más könyvekben, New York, 6'29". A felvételt egy snittel, vágás nélkül forgatta.

4.3.3 Carolee Schneemann: Americana I Ching Apple

Carolee Schneemann többször használt élő vagy halott állatot műveiben, viszont az 1972-es performanszában, az *Americana I Ching Apple*²¹³ [16. kép] című művében bukkan fel először a főzés, mint téma és tevékenység. A performanszt később, a 2000-es évek körül többször megismételte, viszont addig csak egyszer, 1972-ben adta elő, Alison Knowles esetéhez hasonlóan.

1964-ben Schneemann használt már ételt a *Meat Joy*²¹⁴ című „kinetikus színházi” koncepciójában, amelyben nyolc előadó szerepelt, köztük maga Schneemann, és nyers csirkékkel, halakkal, kolbászokkal hemperegtek meztelenül. A művész a meztelen testet művészeti anyagként használta, kulturális tabukra és társadalmi elnyomásokra reflektált, miközben mozgó csendéletet hozott létre.

Az *Americana I Ching Apple* akciójában tudatosan utal Martha Rosler performanszára és készít almás pitét. 2008 decemberében a *re.act.feminism*²¹⁵ című kiállítás megnyitóbeszéde után Carolee Schneemann előadást tartott a művészetéről és akkor láttam ezt a videót először. A felvétel egy 2007-ben rögzített videó volt, ami dokumentálta Schneemann akkori performanszát, amit a diákjainak adott elő.

Schneemann nem csak bemutatja az eszközöket, a levegőben mozgatva azokat, mint Rosler, hanem ténylegesen el is készíti velük az almás pitét. Roslerrel ellentétben csupán néhány konyhai eszközt használt, közülük is azokat, amik akár harci eszközként is funkcionálhatnak. Mindezt nem konyhai miliőben, hanem oktatási szituációban, egy egyetemi előadóteremben mutatta már be. Viszont a konyhai eszközökön túl más szerszámot is alkalmazott, például baltát az almák darabolásához. Agresszíven, erőteljesen és dühtől izzóan gyúrta a pite tésztát, darabolta az almákat és állította össze a tésztát a töltelékkel.

²¹³ 1972-2007, 2007, 16:37 min, color, sound video [16. kép]

²¹⁴ A mű jól példázza Kérchy Anna performanszról szóló leírását. A performanszt előadók számára olyan művészeti eszközök álltak rendelkezésre, mint festékek, papírok, ecsetek, de olyan élelmiszerek is, amiket a művészetben gyakran ábrázoltak csendéleteken: nyers húsokat, nyers halat és baromfit. A performanszban az előadók az előbb említett eszközökkel és egymással hemperegtek, szorosan összeölelkeztek. Így jelképesen összegyúrták a művészt, a művészeti technikai tudást és az ábrázolandó modellt. Gesztusaik, mozdulataik és tetteik lehettek érzékiek, komikusak, örömteliek, vadak vagy visszataszítóak, amiket igyekeztek kifejezni a csirkék, halak, kolbászok és a festékek segítségével.

²¹⁵re.act.feminism – performance art of the 1960s and 1970s, video archive, live performances and conference, 13.12.2008 – 8.2.2009, Akademie der Künste, Berlin

Sajnos az eredeti, 1972-ben készült felvétel eltűnt,²¹⁶ amin Schneemann az *Americana I Ching Apple* performanszát londoni konyhájában adta elő közönség nélkül, egy férfi jelenlétében, aki a felvételt készítette. Kíváncsi lennék, mennyiben különbözhetett ez az alkotás Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* című előadásától. A hatvanas és hetvenes évek művészetére jellemző, hogy a különböző országokban élő művésznők hasonlóan fogalmazták meg és fejezték ki ugyanazt a témát vagy adott társadalmi problémákat, egymástól függetlenül.

Kutatásom során azt tapasztaltam, hogy ha a képzőművészek kimondottan süteményhez nyúlnak, mint művészeti alapanyaghoz, vagy egy alapreceptet keresnek, akkor Európában az *almás rétesre*,²¹⁷ míg Amerikában az *almás pitére* esik a választásuk. Ha egy művésznek nem konkrét célja egy adott recept vagy étel elkészítése, akkor ezekhez az almás édességekhez nyúl, mint misztikus, női tudást tartalmazó és az alkímiával is kapcsolatba hozható ételhez. Mindkét sütemény almát tartalmaz, vagyis a Tudás Fájáról szedett gyümölcsöt és miközben egyszerű alapreceptekről van szó, mégis magas technikai tudást igényelnek. Az *almás rétes* az Osztrák Magyar Monarchia idején lett közkedvelt lakodalmas sütemény, ennek hatására az osztrákok, a magyarok, de a szlovákok is nemzeti ételüknek tekintik.

A tészta gyúrására és kimondottan a rétes készítésére Magyarországon elsőként Drozdik Orsolya reflektált 1997-ben egy performanszsal, melynek címe *Édesanyám rétese*. A performanszt a Szombathelyi Képtár *Cherchez la Femme?* kiállítás megnyitóján adták elő. A művész édesanyja receptjét megosztotta a Képtár által felkért két szombathelyi asszonnyal, akik jártasak voltak a rétes készítésben. A performanszban a két nő otthonkában, kötényben gyúrta, nyújtotta a tésztát és töltötte a réteseket, melyek Drozdik Orsolya édesanyjának receptje és előzetes instrukciói alapján készültek, majd a közönség elfogyaszthatta őket. A művész fizikailag nem szerepelt a performanszban, maga is egy néző vagy látogató szerepében volt jelen. Ez műfajilag kevésbé jellemző, hiszen a performanszban a művész megjelenéséhez, személyes előadásához szoktunk hozzá. Viszont ez esetben elég volt a rétes készítésben tapasztalt nőket alkalmaznia a művésznek, hiszen a sütemény készítésének látványa volt fontos számára, amihez tapasztalt kezekre

²¹⁶ A művész a saját weblapján közzlése alapján. Online: [Carolee Schneemann Foundation](#) (2019. május 31.)

²¹⁷ A rétes Magyarországon, Ausztriában, de Szerbiában is ismert tésztás étel, mely igen lágyra hagyott gyúrt tésztából készül. Feltehetőleg a 16. században török hatásra honosodott meg; elődje a Balkánon ma is létező baklava lehetett. A mai formájú feltekert, töltött rétes a 18–19. század fordulóján alakult ki az Osztrák–Magyar Monarchia területén. A 19. század óta Magyarországon az ünnepi, lakodalmi étkezéseknél hagyományos édességnek számít. A párizsi Ritz Hotel étlapján a 19. század elején szerepelt a „Rétes Hongrois”, melynek elkészítéséhez a réteslisztet Magyarországról rendelték és a cukrászokat Pestre küldték tanulni. Lásd: Online: <https://hu.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9tes> (2019. május 31.)

volt szükség. A művész elmondása alapján a közönség nem értette az alkotást, nem tudták, hogy miért készít két nő a helyszínen réteseket. Drozdik Orsolyát maga a látvány, az anyáról leányra szálló hagyományos technikai tudás és annak prezentálása inspirálta a mű létrehozására. 1997-ben ez a performansz nem kapott nagy hangsúlyt. Érdekesnek tartom, hogy húsz évvel később, miközben a dagasztás és a nyújtás inspiratívva és meghatározó témává vált a művészek számára, valamint a művészettörténészek is lelkesen interpretálták az ezzel kapcsolatos műveket, senki sem utalt Drozdik Orsolya *Édesanyám rétese* című performanszára, ami a feledés homályába merült.²¹⁸

Kijelenthetjük, hogy tekintélyes elismerés övezi azt a nőt, aki képes rétestésztát nyújtani, úgy, hogy lelóg az asztalról, papírvékony és nem szakad el. Ez olyan női tudás, amit csak sok gyakorlással lehet elsajátítani, és a női alkímia része, mint a babonák használata Gőbolyös Luca műveiben.²¹⁹ A rétes készítés természetesen épült be a nők tudástárába, alapvető elvárásnak számított. Szeretném megemlíteni Fátyol Viola *Nyújtás*²²⁰ [17. kép] című 2000-es években készült művét, mely először fényképként jelent meg, és szintén erről a titkos női tudásról, a tészta nyújtásáról szól. A művész a családjáról készített egy fotósorozatot, és a nagymamáját nyújtás közben fotózta le, miközben a művész a háttérben egy tésztából készült glóriát tart a feje fölé. Ez a gesztus eszünkbe juttatja Ulrike Rosenbach objekt sorozatát, de Szabó Eszter Ágnes és Lovas Ilona műveit is az ostya és a glória kapcsán. A tésztaalap szárítása meghatározóan erős gyerekkori élménye Fátyol Violának, tudjuk meg tőle,²²¹ ahogyan azt is, hogy a videón látható tésztanyújtás nem így történik a valóságban, ez leginkább a művész mamájának piederasztárra emeléséről szól. Elmondása szerint a videofelvételt is ekkor készítette, és csak évekkel később, a nagymamája halála után mutatta be. Így több szakrális rétege van a műnek, aminek kapcsán Fátyol Viola „a tésztát, mint egyfajta kenyérszerű képződménynek” nevezi.

²¹⁸ Mindez annak ellenére történt, hogy sok fiatal képzőművésznővel állított ki a Szombathelyi Képtár *Cherchez la femme I.-III-* női kiállítás sorozatában és kiadványok is készültek róla.

²¹⁹ Lásd: 5. fejezet (5.5), 105.

²²⁰ Fátyol Viola: *Nyújtás*, inkjet print, 30 x 45 cm, 2009-2013 és *Nyújtás*, videó, 2014, [17. kép]

²²¹ Mucsi Emese és Szilágyi Róza Tekla: „Az élmények újrakollázsolása alapvető módszerem”. *Artmagazin online*, 2017. november 19. Online:

http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/az_elmenyek_ujrakollazsolasa_alapveto_modszerem.3958.html?pageid=119 (2019. május 31.)

4.3.4 Ulrike Rosenbach: Hauben für eine verheiratete Frau

1973-ban Ulrike Rosenbach a konyha terében főzés közben jelenik meg a *Főkötő egy feleségnek*²²² [18. kép] című fotósorozatában, amihez egy objekt is tartozik. Az objekt egy szarv alakú főkötő, ami 60 cm magas mullpólyával betekert vattából áll. Egy korábbi fotósorozatában viselte ezt a fején és ebben a sorozatban szintén ezt viselve főzött a konyhában. A középkori szarv-főkötő egy modern konyhában jelenik meg, ezáltal arra is utal a mű, hogy a nőknek hosszú ideig csak az volt a céljuk, hogy valaki bekösse a fejüket. A házasság intézménye a kezdetektől fogva szabályozta a szexualitást, kiváltképpen a nők számára, ahogyan Gabriele Schor írja: „A középkorban a viselkedési kódex tiltotta a nőknek a hajukat szabadon engedni, mert csábító és erotikus volt. A hosszú hajukat muszáj volt főkötőként magasan felkötni a hűség jelképeként, amiből egy szólás állt elő: »Bekötik a fejét.«”²²³ A legtöbb nő életcélja hosszú ideig csak a házasságkötés volt – lásd Betty Friedan *A nőiesség kultusza* című könyvét, amelyben az 1950-es évek amerikai nők vágyálmáról ír – amit ez a tárgyalt fotósorozat is vizsgál. Rosenbachot először egy ismerőse fotózta a konyhában, majd később Rosenbach rájött, hogy ő saját magát és a saját látásmódját szeretné prezentálni, nem pedig másvalaki nézőpontján keresztül láttatni magát. Mindemellett sajátos, jellegzetes képet akart létrehozni, ezért önmagát kezdte fényképezni a konyha terében. Ez a mű ugyancsak erősíti az elvet, hogy volt a '70-es években egy képtípus, ahol a nők a konyha terében egyedül előadnak és reflektálnak a női hagyományos szerepekre.²²⁴

Ulrike Rosenbach *Über den Dachern von N. Y. City* című 1974-es művében a Madonna-ábrázolás modern változatát hozta létre. Fotósorozatot hozott létre, ahol a tradicionális dicsfényt ironikusan, a mindennapok tárgyiasságával ábrázolta. Egy kerek „knackebrot” kenyérszeletet tartott a feje mögött, amit gyorsan elvett onnan és megette. Ezzel a gesztussal Mária alakját emberivé tette és megszabadította a kötelező női törékenységtől.

²²² Ulrike Rosenbach: *Hauben für eine verheiratete Frau*, 1968-1970 [18. kép]

²²³ Schor: i.m. 42.

²²⁴ Ulrike Rosenbach esetében is ez történt, hiszen 1972-től szándékosan nyúlt a videóhoz. Egyrészt azért, mert akkor úgy vélekedtek, hogy „a videotechnika túl komplikált a nők számára, és csak a férfiak érthettek hozzá.” Másrészt pedig, mert a felvételeit vissza tudta nézni, korrigálni és uralni tudta mozdulatait, mindemellett egyedül volt a szereplő és a dokumentáló személy is, hiszen nem kellett senki másnak jelen lenni, csak önmagának. Schor: i.m. 237-238.

Szabó Eszter Ágnes 1999-ben Helsinkiben készített egy minimalista objektet, egy fagyasztott tárgyat: egy kerek, finn kenyeret fagyasztott vízkoszorúba helyezett. A hőmérséklet $-15\text{ }^{\circ}\text{C}$ alatt volt, így az pillanatok alatt megfagyott.²²⁵

4.3.5 Nil Yalter: Sexismus in der türkischen Küche oder die kulinarischen Wollust eines Reiches

A '70-es évek végén Nil Yalter török képzőművésznő ugyancsak konyhában játszódó alkotásokat hozott létre. Yalter Párizsban élt, és női művészként az elsők között kezdte a videót médiumként használni. 1978-as művével *A szexizmus a török konyhában, avagy a bujaság kulináris gazdagsága*²²⁶ [19. kép] címmel állította ki a háziasszonyi kötelességet, vagyis a főzést ábrázoló művét, ami egy performansz fotódokumentációjából született. A mű receptkártyákból áll, amelyek az Oszmán Birodalom szövegeit tartalmazzák.²²⁷ Hagyományos török ételek fényképei vannak a szövegek mellett. A fogások megnevezései lírikus kombinációi a patriarchális hatalom kifejezéseinek és női testrészeknek, melyek a vágy tárgyaiként és helyeként jelennek meg erotikus tartalommal. Például: *Les cisses de la femelle (Női combok)*, *Le nombril de la dame (Női köldök)* és a fallikus *Les doigts du grand vizir (Nagyvezér ujjja)*.

4.3.6 Chantal Ackermann: Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles

A hagyományos női szerepekre kritikusan reflektáló irányzat zárásaként Chantal Ackermann Jeanne Dielman²²⁸ *23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [20. kép] című

²²⁵ Szabó Eszter Ágnes művészete több ponton is összehasonlítható Ulrike Rosenbach művészetével, hiszen mindketten használták a kerek kenyeret glóriaként és konyhai jeleneteik is találkoztak.

²²⁶ Nil Yalter: *Sexismus in der türkischen Küche oder die kulinarischen Wollust eines Reiches*, 1978, [19. kép]

²²⁷ Schor: i.m. 153-154.

²²⁸ Chantal Ackermann: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, azaz 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23. I-II., 200perc, 1975, belga-francia filmdráma. [20. kép] „Chantal Ackerman miután megnézte a *Bolond Pierrot*-t, 15 évesen, úgy érezte, olyan filmeket akar csinálni, mint a francia rendező, hogy tele legyenek közvetlen erotikus töltetekkel, „mint amikor beszélsz valakivel.” Első, *Saute ma ville* (1968) című kisjátékfilmjében, amit mindössze 18 évesen rendezett, Chantal maga játszik egy tinilányt, aki énekel, táncol, tesz-vesz a lakásában, majd megöli magát. Tudjuk meg Para Alexandra: Chantal Ackerman, sajátos hang a női/feminista moziban című írásából, 2016 május 27.-én jelent meg magyarul. Erre a műre utalást vagy leírást nem nagyon lehet találni, viszont a 2006-ban kiadott WACK katalógusban szerepel. Para

1975-ben készült filmjéről ejtenék néhány szót, mivel motívuma a konyhai tevékenység, azaz a főzés, mely monoton munkaként jelenik meg. A belga rendező 24 éves volt, amikor ezt a 3 óra 20 perces filmdrámát megrendezte. Az alkotás egy háziasszony napi rutinjáról szól, aki prostituáltként tartja el magát és fiát, mivel özvegyen kell felnevelnie gyermekét. A túlélésért folytatott küzdelmet láthatjuk a filmben. A nő otthon fogadja vendégeit, akiknek főz, mielőtt szexuális szolgáltatást nyújtana számukra. A filmben a bezártság és a nyugtalanság egyre növekvő feszültségét érezzük, hiszen egyfajta hűvös voyeurizmus erőltetődik a nézőre. „A nő bezárkózása pedig olyan lassú ritmusban történik, hogy állandó türelmet és erőfeszítést követel a nézőtől”, írja Para Alexandra az elemzésében.²²⁹

Ackermann saját állítása szerint a film azt a benyomást kelti, mintha három napra be lennénk zárva egy háziasszony brüsszeli lakásába, ahol váltakozva szemléljük a lakás szobáit, tereit, hiszen sorban látjuk a konyhát, a fürdőszobát, a hálót. A főszereplő szépítkezik az előszobában, majd a hálósobában áldozatként adja oda testét. A konyhában mosogat, krumplit hámoz, tejet tölt, ételt készít, szervíroz vagy köt. A pult mögött áll, a konyha terében és teszi a dolgát, mint ahogy Martha Rosler, hűvös, rideg tekintettel az arcán, vagy Ulrike Rosenbach „bekötött fejjel”, azzal a különbséggel, hogy a főszereplő, Jeanne itt özvegy. Para Alexandra írásából megtudjuk, hogy „Ackerman azt nyilatkozta a *Camera Obscurának*, hogy ez egy feminista film, mert egy nő hétköznapi gesztusainak teret ad, amit eddig még senki sem tett meg.”²³⁰ Ackermann művének bemutatását Beauvoir a hagyományos női szerep feudális függéséről szóló gondolatával zárom:

„Az »ágy és asztal« szolgálatára felkent háziasszony élete folyását, melyben csak akkor emelkedhet bizonyos méltóságra, ha eleve beletörődik hűbéri függésébe.”²³¹

4.4 A művész teste a műalkotás irányzat

A művész teste maga a mű lett, miközben alapanyaggá vagy anyaghordozóvá is vált. A test lett a vászon, a művész számára a saját testén átélt tapasztalat vált fontossá.

Alexandra: Chantal Ackerman, sajátos hang a női/feminista moziban. *Filmtett.ro*, 2016. május 27. Online: <https://www.filmtett.ro/cikk/4225/chantal-akerman-sajatos-hang-a-noi-feminista-moziban> (2019. május 31.)

²²⁹ Para Alexandra: Chantal Ackerman, sajátos hang a női/feminista moziban. *Filmtett.ro*, 2016. május 27. Online: <https://www.filmtett.ro/cikk/4225/chantal-akerman-sajatos-hang-a-noi-feminista-moziban> (2019. május 31.)

²³⁰ Uo.

²³¹ Beauvoir: i.m. 340.

4.4.1 Az irányzat előzménye

A művész teste a műalkotás irányzat előképe VALIE EXPORT *Tapp und Taskino* 1968-ban készült műve. A művész társával, Peter Weibellel kiment az utcára, és ott sétáltak. EXPORT mellkasára egy mozira hasonlító objektum volt felhelyezve, mely eltakarta melleit, a hátán egy kabát volt. Weibel hangszóróba beszélve szólította fel a járókelőket, hogy nyúljanak be a mellette sétáló nő testén lévő moziba. Ha valaki be akart nyúlni, Export megállt, és a kezében lévő órával mérte az időt, rövid lehetőséget adva a tapogatásra. Tehát a művész kiment a városi térbe, ahol közszemlére tette a saját testét, intim szféráját, mint egy prostituált, amit jelképesen egy mozitermet idéző doboz segítségével érzékeltetett. A voyeurisztikus hatás a függönnyel ellátott doboznak volt köszönhető, ami EXPORT meztelen mellére volt felhelyezve. Így jelent meg a meztelen test az utcán, amit a nézőknek-résztevőknek látniuk és tapintaniuk lehetett. Peter Weibel felszólította a járókelőket, hogy nyúljanak bele az építménybe, tehát azt kérte, hogy nyilvánosan molesztálják a nőt, művésztársát! A mozivászon síkfelülete váratlanul taktilissá vált. A lapos, sík vászonfelület valóságos, domború testté formálódott, hiszen magán a női testen történt az akció, mintha egy festmény kilépett volna a saját dimenziójából a térbe. Ez az akció áttörés volt, hiszen a passzív néző aktív résztvevővé alakult és nem a szemével tapasztalt, hanem az érintéssel. EXPORT egyszerre volt szobor, egy installációs építmény része, másrészt főszereplője és rendezője egy „filmnek”, amiben a privát intimszféráját tette tapintással érzékelhetővé.

4.4.2 Penny Slinger: ICU, eye sea you

VALIE EXPORT munkájához hasonló Penny Slinger,²³² [21. kép] angol művésznő a férfiak pornográf vágyát elutasító alkotását mutatom be. Slinger nemcsak az előbb említett VALIE EXPORT művéhez, hanem az *Aktionhouse: Genitalpanik* (A művész széttett lábakkal, a vaginájánál kivágott nadrággal a kezében gépfegyvert tartva ül.) című provokatív alkotásához is hasonlót hozott létre, annak ellenére, hogy akár ismerte EXPORT műveit, akár nem, ezek mindenképp hasonló elgondolásra épülnek.

²³² Penny Slinger: *ICU, eye sea you*, 1973, foto és kollázs [21. kép]

A képzőművész nő eredetileg egy happeninget tervezett, ami egy évésrituáléra épült volna, de sajnos az akció nem valósulhatott meg. Ennek forgatókönyve szerint az alkotó egy esküvői banketten erotikus ételeket készített volna, azt kérve a közönségtől, hogy menyasszonynak és vőlegénynek felöltözve érkezzenek a kiállításra. Viszont a galéria ezt a test és az erotika téma köré épülő eseményt az utolsó pillanatban lemondta. Végül egy fotósorozat²³³ született az előzőleg tervezett happeningből, amelyen a művész nevetve, széttett lábakkal látható esküvői tortának öltözve.

Gabriele Schor szerint „Slinger a meg nem értett női szexualitással játszik művében, amiről őszintén beszélt.”²³⁴ A '70-es években nem volt fontos, hogy a nők élvezzék a szexuális együttlétet.²³⁵ Az egyik fényképén egy szem néz vissza a nemi szervéről, aminek jelentős szerepe volt, mert részben redukálta a passzív lemeztelenítést és megmenekült a tárgyiasító férfi tekintettől.

4.4.3 Birgit Jürgenssen: Hausfrauen-Küchen

Birgit Jürgenssen *Hausfrauen-Küchen*²³⁶ [22. kép] című műve egy kötény, egy objekt,²³⁷ amit használni lehetett, és aminek funkciója is volt. Az akcióban a saját testére akasztott egy fehér kötényként szolgáló sütőt, amit fényképezőgép segítségével dokumentált. Jürgenssen a bűnügyi fényképészet esztétikáját követte a fotózásban azzal a gesztussal, hogy frontálisan és mindkét oldalról bemutatta az objektet. A „to have a bun in the oven” szólásra is utal a mű, mely vonatkozhat a közösülésre, a férfi nemi szervre, ami a nőben van, de épp így a terhességre is, hiszen, egy új élet van benne. Mindazonáltal a konkrét szituációban magának a művésznek a teste is jelképesen a sütőben van a kötény-installáció által, akár egy pecsenye.²³⁸

²³³ Penny Slinger: *Promised a Bed of Roses*, 1973; *Wedding Invitation-2*, 1973; *ICU*, *Eye Sea You*, *I See You*, 1973; *Bride and Groom*, 1973 és *Having Our Cake and Eating it*, 1973

²³⁴ Schor: i.m. 34.-35.

²³⁵ Uo.

²³⁶ Birgit Jürgenssen: *Hausfrauen-Küchenschürze*, 1975, fotó [22. kép]

²³⁷ Az objekt egy kész hétköznapi tárgy vagy használati eszköz, ready made felhasználásával új összefüggésrendszeri műalkotás. L. Menyhért László: *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*. Urbis Kiadó, Budapest 2006, 115.

²³⁸ Schor: i.m.35.

4.4.4 Helen Chadwick: In the Kitchen

Helen Chadwick *A konyhában*²³⁹, [23. kép] című művében a Jürgenssenéhez hasonló objektet épített magának, amit a londoni Chelsea College of Art-on mutatott be először. A kosztüm egy konyhai berendezést idézett, olyan volt, mint egy tűzhely, melynek a főzőlapjai mellvérthez hasonlítottak.²⁴⁰ A vázszerkezet PVC-ből készült, amire fémhatást keltő bevonatot tett. Mark Sladen²⁴¹ szerint egy konyhai objektet konstruált Chadwick, amit a saját testén viselt. Viszont Gabriele Schor²⁴² szerint ez az objekt egy lenvászonból álló miniatűr konyha volt, mely egy gáztűzhelyből, mosogatóból és egy vízmelegítőből állt. Chadwick és Jürgensen egymástól függetlenül a kötényeik által felöltöztették magukat konyhai objektnek, melyekkel szabadságukat korlátozták.

4.5 Összefoglalás

E fejezetben megismerhettünk két fő irányelvet, melyek köré a '70-es évek művészete épült. A képzőművésznők új műfajokban alkottak, melyekben saját testük lett az anyaghordozó, a felület, a vászon, vagyis az alapanyag. A háziasszonyszereppel azonosulva kritikusan fogalmazták meg viszonyukat a társadalom által elvárt nemi szerepeikhez. A nőművészek beálltak a nők számára hagyományosan kijelölt térbe, a konyha terébe, a pult mögé, mintha színpadon lennének. Kritikusan fogalmazták meg az ételkészítés folyamatát és lényegét. Ezen akciók és happeningek előzményének leginkább az első fejezetben tárgyalt Lilly Martin Spencer festményeinek képi világát nevezném, aki a nőt ugyancsak a konyhában ábrázolta munka közben, ironikus humorral, mégis kokettáló attitűddel az akkori társadalom ízlésének kedvében járva. Ezzel szemben a '70-es években létrehozott erőteljesen kritikus hangvételű művek kizökkentik a nézőket a komfortzónájukból.

²³⁹ Helen Chadwick: *In the Kitchen*, 1977 Helen Chadwick, [23. kép] Edited by Mark Sladen with a preface by Marina Warner and Essays by Mark Sladen, Mary Horlock and Eva Martischinig, Barbican Art Gallery and Hatje Cantz Publishers, 2004, London, Mark Sladen: *A Red Mirror*, 35.

²⁴⁰ Chadwick: i.m. 13-14.

²⁴¹ Sladen: i.m. 35.

²⁴² Schor: i.m. 34.-35.



10.



13.



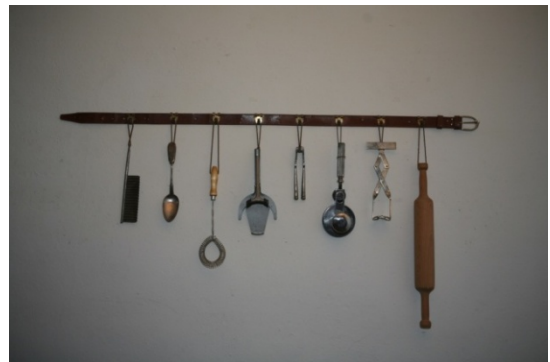
11.



14.



12.



15.



16.



17.



20.



18.



21.



19.



22.



23.



20.

„Más a helyzet, ha olyasvalakire hárul a házimunka, aki produktív, teremtő ember, alkotó életet él; éppoly magától értetődően válnak ezek a teendők is élete részévé, mint a különféle testi funkciók.”²⁴³

„Testük sajátosságaiknak elfogadásával a nők nem a biológia foglyaivá válnak, hanem éppen ellenkezőleg, kimenekülhetnek abból, ahogyan a férfiak határozzák meg őket. A férfiak rendjében a nők állandóan megsemmisülnek, mivel ősi testi valóságuktól függetlenül jellemzik őket.”²⁴⁴

“Rád vár már a dióskalács
Hiába vár, hiába vár

Neked sütöttem délután
Ne tétovázz, kapd be már babám

A faszomnak kell a dióskalács
Nahát, nahát, nahát, nahát

A faszomnak kell a dióskalács
Nahát, nahát, nahát, nahát

A faszomnak kell a dióskalács
Ne mondj nekem ilyet babám

A faszomnak kell a dióskalács
Ne mondj nekem ilyet babám

Neked sütöttem délután,
Ha nem eszed meg ezt kapd be már babám

Most már nekem se kell a dióskalács
Nahát, nahát, nahát, nahát”²⁴⁵

²⁴³ Beauvoir: i.m. 336.

²⁴⁴ Castells: i.m. 311.

²⁴⁵ Tereskova: Diós kalács dalszöveg, 2000, 4:53 perc

„A főzés tartalmasabb és örömtelibb munka, mint a takarítás. Mindenekelőtt: elengedhetetlen előzménye a bevásárlás, s ez a sok háziasszony számára a nap fénypontja.”²⁴⁶

5 A főzés ábrázolása az 1990-es évektől napjainkig

5.1 Az 1990-es évek és napjaink magyar nőművészete

A Mesterművet megelőző fejezetként kutatásom utolsó stációjában azokat a magyar női művészek által készített alkotásokat vizsgálom, amik a konyhára, a konyhai tevékenységekre és a főzésre, mint a hagyományos, sztereotip női szerepre aktívan reflektáltak. Az előző fejezetet időrendileg lineárisan folytatom, de térben Közép-Kelet Európára fektetem a hangsúlyt.

A '70-es években a női egyenjogúsági mozgalmak Amerikában és Nyugat-Európában voltak kiemelkedően erősek, és annak ellenére, hogy Kelet-Európa vasfüggönnyel volt elzárva, mégis hasonló témákban és médiumokkal dolgoztak a képzőművésznők. Viszont a társadalmi nemet illető kritikai elméletek a politikai elszigeteltség miatt Kelet-Európába lassan és késve érkeztek. Ennek a hatása az lett, hogy a feminizmus második hullámának teóriái a rendszerváltás után, a '90-es évekre érkeztek meg hozzánk Nyugatról, ahol már akkor a feminizmus harmadik hulláma zajlott. Sok női alkotó azt vallotta, hogy a feminizmus idejét múlt kategória Magyarországon, mivel a szocializmus emancipatorikus törekvéseinek²⁴⁷ köszönhetően a „közömbös”²⁴⁸ attitűd volt a meghatározó számukra. Ezek a női művészek inkább nevezik magukat a „társadalmi állapotok semlegesnemű áldozatának,”²⁴⁹ minthogy a feminizmushoz tartozzanak, mellyel

²⁴⁶ Beauvoir: i.m. 334.

²⁴⁷ „A szocializmus a retorika szintjén egyenlőséget hirdetett nő és férfi, büszkén vállalta, hogy munkát, pozíciót képes teremteni és kínálni a nőknek. (...) Mindez olyan hamis képet tartott életben az egyenjogúságról és esélyegyenlőségről, mely a rendszerváltás után is tovább élt és melynek felülbírálatát, ellenőrzését nem tartották szükségesnek.” Oltai Kata: *Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni! Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata*, Ars perennis. Fialat Művészettörténészek II. Konferenciája, 2009. Szerk.: Tüskés Anna, CentrArt, 2010, Budapest, 223. Online: [oltai kata Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni! Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata - PDF Free Download \(docplayer.hu\)](#)

²⁴⁸ Uo. Oltai: i.m. 223.

²⁴⁹ Uo. Oltai: i.m. 223.

kitaszítanak magukat az egyetemes művészeti kánonból.²⁵⁰ E nézet eredményeképpen hátrányos helyzetből indulnak azok, akik a már létező feminista diszciplinákat használják, és ezt a következő idézet is példázza.

„A posztoszocialista női tudat vonakodott meglátni az állandóan jelen lévő egyenlőtlenségeket, amelyek megszüntetése azonban lehetetlen tudatosításuk nélkül (...) Talán ez is egyik oka a posztoszocialista országokban tapasztalható feminizmus iránti ellenszenvnek, ugyanakkor az egyenlőtlenség felismerése feltétele is a felszámolásnak...”²⁵¹

S. Nagy Katalin 1970-71-ben 160 magyar képzőművésszel, közülük harminc nővel készített interjút és azt a konklúziót vonta le a beszélgetésekből, hogy a nők elfogadják a társadalom velük szemben felállított elvárásait a nemi szerepüket illetően, és a hagyományos női szerepeknek való megfelelés mellett igyekeznek művészeti karriert építeni. Az interjúkban részt vett nők problémaként kimondottan csak az alulfizettségüket nevezték meg.²⁵²

„Csak a péniszirigység szorongó áldozatai voltak, akik férfiak akartak lenni, halljuk róluk manapság (1997-ben). Miközben a női szabadságért és azért küzdöttek, hogy a férfikkal egyenlően vehessenek részt a társadalmat érintő nagy feladatokban és döntésekben, megtagadták női természetüket, ami csakis a szexuális alárendeltségen, a férfi dominancia elfogadásán és az anyai gondoskodáson keresztül teljesezhet ki.”²⁵³

A kortárs magyar képzőművésznők feminizmushoz való kapcsolódásának kiindulópontja két meghatározó kiállítássorozat az 1990-es évekből, amelyek hatására

²⁵⁰ Sosem volt egységes a kánon, ahogy Griselda Pollock mondta 1999-ben, hiszen a fallocentrikus társadalomban a nő mindig másodlagos, vagyis nem meghatározó. Viszont a feminista ideológiának sikerült úgy formálnia a kánont, hogy láthatóvá tette a láthatatlant és újabb szegregált csoportoknak és más nézőpontoknak adott teret. „Ahogyan Griselda Pollock kifejtette, a modernizmus új szabadságot ígért a nőknek, olyan esztétikai autonómiát, amely a nem nélküli »ember«, a humanizmus, a haladás a társadalmi átalakulás jegyében működik, elfogadja az újfajta identitásokat. De mint Carol Duncan bebizonyította, nem így történt, és a teremtés, az alkotás továbbra is a férfiaknak tulajdonított erő, a mű pedig a férfi kreativitás és a nő, mint szexuális tárgy találkozóhelye maradt a modern művészetben, illetve a század első felének avantgárd művészei számára. A nők továbbra is modellekként, prostituáltként, ijesztő szörnyekként jelentek meg a férfiak képein.” Keserü: i.m. 48., Turai Hedvig: Hiányzó történetek

²⁵¹ Joó: i.m. 52.

²⁵² S. Nagy: i.m. 87.

²⁵³ Friedan: i.m.: 87.

elindult a nők genderszemponitú reprezentálása Magyarországon. Ez a két kiállítássorozat a rendszerváltás után meglepően gyorsan reagált a nyugati feminizmusra és felismerte annak fontosságát hazánkban is. A kiállítássorozatok hatásának eredményeképp rendezték meg a nagyszabású *Második nem. Nőművészet Magyarországon 1960-2000* című átfogó kiállítást 2000-ben az Ernst Múzeumban, amely a figyelmet a nők művészetére irányította. A nemzetközi szintéren is bemutatták a magyar képzőművésznők alkotásait, mint például a 2009-ben megrendezett *Gender Check* című bécsi kiállításon, melyről átfogó elméleti anyag született.

Az egyik említett fontos sorozat az Andrási Gábor által szervezett *Vízpróba*²⁵⁴ volt, melyhez katalógus készült, és ténylegesen az első, kimondottan nőket bemutató kiállításokból állt az eseménysorozat. A nőművészet fogalmához kapcsolódtak a kiállítások, annak ellenére, hogy a legtöbb művész elzárkózott és tartózkodott a feminizmus szó használatától. A *Vízpróba* kiállítássorozaton belül az Óbudai Társaskör Galériában és az óbudai Pincegalériában 1994 november 3. és 1995 november 9. között, tehát egy év leforgása alatt összesen 15 meghívott egyéni és egy csoportos kiállítást szerveztek. Andrási Gábor célja az volt, hogy „felhívja a figyelmet több korosztályon keresztül arra, hogy a hazai résztvevők munkásságában milyen mértékben volt jelen a »gender problem«,»²⁵⁵ mely egy „gyors helyzetfelmérés” volt András Edit szerint:

„Nálunk sem mozgalom, sem a nemi identitással foglalkozó művészet nem alakult ki. Viszont a 70-es évek magyar textilművészetében ösztönös hasonlóság érhető tetten a művészetfelfogás terén az akkori amerikai művészettel, és csak Drozdik Orsolya művészete²⁵⁶ következetes a gender témában.»²⁵⁷

²⁵⁴ Kiállítók: Vojnich Erzsébet, Németh Ilona, Deli Ágnes, France Dublé (1943), Kovács Tünde, Madelene Dietz és Sass Valéria, Brigitte Gauss, Rajzpróba (Chilf Mária, Gallusz Gyöngyi, Hübner Teodóra, Imre Mariann, Kozári Hilda, Köves Éva, Nemes Nikolett, Szíjj KAmilla), Kovács Borbála, Szabics Ágnes, Kerstin Zolina, Csáky M.C., Csizmadia Zsuzsa.

²⁵⁵ András Edit-Andrási Gábor (szerk.): *Vízpróba*. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában, katalógus, Budapest, Óbudai Társaskör Galéria, 1995., 6. oldal

²⁵⁶ Az 1994 tavaszán készült fotón András Edit Drozdikkal beszélget. Lásd Drozdik Orsolya: *Individuális mitológia*. Gondolat kiadó, Budapest, 2006, 160.

²⁵⁷ András-Andrási (szerk.): i.m. 29. és András Edit: i.m. 52.

Mindemellett 1977-ben egy feminista, nőnézőpontú művészecsoporthoz létrehozására törekedett Drozdik Orsolya Enyedí Ildikóval, Kele Judittal és Lovas Ilonával. Egy rövid nyári művésztalálkozó közös alkotás erejéig összefogtak Velemen, viszont barátságon kívül több nem jött létre, nem lett feminista csoport. Drozdik Orsolyára ekkor nagy hatással voltak Forgács Zsuzsa performanszai, Veres Júlia és Ladik Katalin. Drozdik: i.m. 126-129.

András Edit azt is megfogalmazta, hogy a kiállítássorozat hatására, vagyis „a nők csoportos bemutatkozása miatt, némi ellenérzést keltett vagy szégyenérzéssel elegyült, félelmet váltott ki a gettósodástól, kirekesztettségtől tartó nőművészek körében a kiállítássorozat, bár nem vindikáltak feminista titulust.”²⁵⁸ András Edit megállapítása egy még napjainkban is valós problémára hívta fel figyelmemet, mégpedig a feminizmustól való félelemre, ami tagadásra készítette a képzőművésznőket, és ez még mindig jellemző attitűd hazánkban.

„A képzőművészet elvesztette »férfiszakma« jellegét, a főiskolai évfolyamokon a nemek aránya a nők javára megfordulni látszik. A pályán maradó nők száma is erőteljesen növekvő tendenciát mutat. (Évtizedeken át a tanulmányaikat befejező nők jelentős hányada előbb-utóbb felhagyott a professzionális tevékenységgel, ill. meg sem kísérelte azt.)”²⁵⁹

Nem a teljesség igényével készült a *Vízpróba* sorozat, de külföldön élő magyar művészeket és külföldi művészeket is bemutatott. A szervezők tervezték, hogy Miriam Shapiro is kiállít Magyarországon a rendezvény keretén belül, ami sajnos nem valósult meg, bár a katalógusban megelőlegezve leírták, hogy jön az „amerikai sztár.”

A másik meghatározó nőművészettel foglalkozó kiállítássorozat, amit Fabényi Júlia rendezett meg a Szombathelyi Képtárban *Cherchez la Femme I-III.*²⁶⁰ címmel, amihez két katalógus is tartozik. Ezen a kiállítássorozaton szó szerint külföldi sztárok állítottak ki, akik azóta sem szerepeltek itthon. Fabényi Júlia ezeket a gondolatokat jegyezte le a kiállítássorozat kapcsán:

“A feministákkal kisebbséggé lettek a nők, a Föld lakóinak fele. A női művészet tehát kisebbségi művészet, harc a szegregáció ellen. Egy pozitív szegregáció tehát felkarolja, támogatja a női művészetet. Ez volt a női művészetet

²⁵⁸ András: i.m. 53.

²⁵⁹ András-Andrási: i.m. 6.

²⁶⁰ 1996. október 2. - december 10.

Cherchez la Femme I. – Sylvia Wagner-Weger, Pipilotti Rist, Horváth Judit, Makovecz Anna, Hübner Teodóra, Valery Cartier művésznők kiállítása
1997. január 22 - február 17.

Cherchez la Femme II. - Interpretációk - Németh Ilona (Slo), Rosemarie Trockel (D), Szijj Kamilla (H), Elke Krystafek (A), Zuzanna Janin (Pl)
1997. április 23 – június 4.

Cherchez la Femme III. - Surface - Sybille Gburek (D), Radák Eszter, Mátis Rita, Mirjane Vodopija (Cro), Ingrid Schütz (D), Janni Lukac (USA), Nagy Kriszta, Maria Hahnenkamp, Janek Louise Wilson

fogadó liberális ideológiai csapda, ez várta a kilencvenes évek elején a művésznőket... A meglepetés idején túl vagyunk, az ideológia szegregatív bekebelezési kísérlete csődöt mondott. Rendben lennénk tehát. A művészet egy, és ezt a férfiak és a nők csinálják. A férfiak és a nők természetesen különbözőek, és minden művész minden művésztől különböző. Jogos tehát azon kíváncsiságunk, mely a sokféle művekben a női specifikumot keresi.”²⁶¹

„A ’90-es években hozzáférhetővé vált a »nemtani«, azaz gender elmélet Magyarországon, de nem jött létre feminista platform,”²⁶² mondta Hock Bea. Ez annak volt köszönhető, hogy a szocializmusban a keleti régió képzőművésznői vasfüggönnyel voltak elzárva, „szemben a nyugati sorstársaikkal, és privilégiumokat bírtak, mert a férfiakkal együtt harcoltak, és nem akarták az egységet megbontani.”²⁶³

„Azonban olyan mérvű a tudatalatti öncenzúra, hogy néhány művész foglalkozik csak elkötelezetten feminista, nő- vagy gendertudatos művészettel. Még mindig kínos és szégyen feministának lenni, miközben már lehet azzal mentegőzni, hogy »túl vagyunk rajta«. Úgy teszek, mintha volna genderkérdés a magyar művészetben, ám ezzel inkább, mintha mágiát gyakorolnék: »legyen«.”²⁶⁴

Jól látható, hogy nők és nők között a feminizmushoz való viszonyuk mennyire különböző. Míg a feminizmus második hullámában aktívan harcoló nyugati feminista kevés változást észlel 30 évvel később is, és továbbra is fontosnak tartja a feminizmus kritikai attitűdjét, ezzel szemben a szocializmusban felnőtt keleti képzőművésznők a 2000-es években kellemetlennek és fölöslegesnek érzik ugyanezt a feminista kritikai attitűdöt, mely a mainstreamből kirántja őket és megkülönbözteti biológiai mivoltuk miatt. Tatai Erzsébet pontosan és provokatívan kijelenti, hogy a magyar képzőművésznők félnek attól, hogy a feminizmus szó és fogalom használatával hátrányba kerülnek. Mivel félnek, inkább

²⁶¹ Fabényi Júlia Előszava a katalógushoz, In Cherchez la Femme II., katalógus, 1997.január 22 - február 17. Interpretációk: Németh Iлона (Slo), Rosemarie Trockel (D), Szijj Kamilla (H), Elke Krystafek (A), Zuzanna Janin (Pl), Szombathelyi Képtár

²⁶² Hock Bea: Nemtan és pablikart - Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához, Praesens Kulturális Bt., 2005, Budapest, 21.

²⁶³ András: i.m. 44.

²⁶⁴ Tatai: i.m.204.

támadják a feminizmust, és annak ellenére, hogy teóriáit használják és artikulálják művészetükben, de explicit kinyilatkoztatásuktól már tartózkodnak.²⁶⁵

„A pályán maradó nőművészek száma jelentősen megnövekedett, és ma a művészképzésben részt vevő hallgatók több mint fele nő, ám mindez inkább a művészpálya társadalmi leértékelődését jelzi, mintsem a nők valós emancipációját.” (...) „Nálunk (Magyarországon) a „shy”, „latent” vagy „subtle” feminizmus dívik a művészetben, ám ezek éppen a feminista elmélet segítségével értelmezhetők. Félnék, hogy a macsó mezőnyben hátrányba kerülnének.”²⁶⁶

Turai Hedvig Göbölös Luca *Férjhez akarok menni!* című kiállítása kapcsán 2010-ben figyelmeztetett a feminizmus kapcsán arra, hogy „a társadalmi nemi szerepek évszázadokon át rögzített merev határait milyen kökemény vállalkozás áttörni.”²⁶⁷ Ez az, amivel Győri Andrea Éva²⁶⁸ is küzdött 2009-ben, és sok idő kellett, és még mindig kell ahhoz, hogy beépüljön a genderszemlélet a magyar képzőművészetbe, és legitimé váljon.²⁶⁹

Oltai Kata²⁷⁰ a *My dreams, My world* című kiállítás kapcsán 2019-ben ugyancsak hangot adott annak, hogy a nők viszonya a nőművészethez és a feminizmushoz nem

²⁶⁵ Ezt támasztja alá Manuel Castells objektív kijelentése is, ami egyre aktuálisabb és azt a következtetést vonja le, hogy „sok nő a gyakorlatban feminista, miközben nem vállalja ezt a címkét, vagy nincs világosan tudatában annak, hogy valójában ellenzi a patriarchalizmust.” Castells: i.m. 314.

²⁶⁶ Tatai: i.m. 216.

²⁶⁷ Göbölös Luca: *Férjhez akarok menni!*, katalógus, Knoll Galéria, 2010, Budapest, Turai Hedvig: *Kavarjunk csak még egyet a bugyin!* Göbölös: i.m. 10.

„Mennyire értelmetlen fenntartani a társadalmi nemi szerepek évszázadokon át rögzített merev határait, s mégis milyen kökemény vállalkozás áttörni azokon! Évszázadok óta ugyanaz történik, különösen Magyarországon, ahol a feminizmus sem akadémiai körökben, sem a mindennapokban nem vívta meg a csatáit, nincsenek széles körben elterjedt eredményei, és még mindig túl sokan tekintik felesleges importnak.”

²⁶⁸ Győri Andrea Évát, mint Németországban végzett képzőművésznőt ismerte a világ, hiszen a 2016-os MANIFEST11-en ő és Nagy Kriszta szerepeltek Magyarországról. Híressé vált, de keveset tudunk róla, mert nem magyar sikertörténet, hiszen el kellett hagynia 2008-ban a Magyar Képzőművészeti Egyetemet, hogy művészete teret kapjon. Ezt meg is fogalmazta: „Abban az időben az egyetemről szinte kirúgtak a nagymamámmal folytatott performanszok miatt.” Életrajzában nem is tünteti föl a magyar egyetemet, és 2009 előtti műveiről nem beszél. Valószínű ez a sok csalódásnak a hatása, amit itthon megélt. Stuttgartban értő közegre talált, hiszen a gender nézőpont ott már nem volt újkeletű. <http://www.gyoeri.com/V-I-T-A-B-I-O-B-I-B-L-I-O> (2019. május 31.)

²⁶⁹ A gender szakot megszüntették Magyarországon 2018-ban. Online: [Felsőoktatás: Megszüntették a gender szakot, vizsgálatot indít az ombudsman - EDULINE.hu](https://www.gyoeri.com/V-I-T-A-B-I-O-B-I-B-L-I-O) (2019. május 31.)

Mindemellett „Elmélet? Egyetlen magyar egyetemen sincs gender tanszék. Igaz, tanulási/kutatási lehetőség adódik.” Tatai: i.m. 204.

²⁷⁰ Kurátor, művészettörténész és a már megszűnt FERi galéria (Első feminista galéria volt Magyarországon.) tulajdonosa volt.

változott a szocializmus óta.²⁷¹ A világ változott annyiban, hogy legtöbbször a nők, nők között gerjesztenek vitákat a feminizmus kapcsán, de esélyeik a férfiakkal még mindig nem egyenlők, és ebben a küzdelemben a nők sem feltétlenül segítik egymást. A művészeti pályán is nagyobb esélye van sajnos a sikerességre egy férfinak, mint egy nőnek, mert a nő biológiai adottságai miatt gyermeket szül, ha családot tervez, és ez a mai napig befolyásolja a nők karrierjét és a hozzájuk való viszonyt a társadalomban.²⁷²

„Váratlanul, előzmény nélkül, alaposan összekuszálódva, egyidejűleg érkeztek a legkülönbözőbb, a nyugat-európai, s főleg amerikai művészetben nagyon is elkülönülő nemzedéki alapállások s abból fakadó művészeti kifejezőmódok. (...) A változások friss szelei megingatták a hazai értékrendet. (...) A nők csoportos bemutatkozása miatt mégis némi ellenérzést keltett, vagy szégyenérzéssel elegy félelmet váltott ki a gettósodástól, kirekesztettségől tartó nőművészek körében.”²⁷³

A magyar feminizmus bemutatását Bordács Andrea kijelentésével zárom.

„Az elmúlt 20 évben megsaporodtak a társadalmi nemekkel kapcsolatos publikációk, konferenciák, noha a politika a közbeszédben a diszciplínát folyamatos támadásnak teszi ki, a WC- kérdésre redukálva a kérdést.”²⁷⁴

5.2 Fabricius Anna és a konyha

Előző fejezetekben láthattuk, hogy a konyha az otthon legfontosabb helyszíne, hiszen a létfenntartásunkhoz szükséges tápanyag elkészítése ott történik, és akár az elfogyasztása is. A konyha tere már az I. világháború után izgalmas kutatási területté vált, hiszen ekkor hozták létre a már korábban említett „frankfurti konyhát,”²⁷⁵ ami a lehető legpraktikusabb,

²⁷¹ „Harminc évvel a vasfüggöny lebontása és tíz évvel a nagyszabású Gender Check kiállítás (és kutatás) után a My dreams, My world című kiállítás (FERi Galéria) célja, hogy hangsúlyozza a téma aktualitását, a helyzet változatlanságát.” My World, My Dreams..., 2019. április 24 - május 18., FERi Galéria. Alla GEORGIEVA (BG), FAJGERNÉ DUDÁS Andrea (HU), OLÁH Mara Omara (HU), Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO (UA)

²⁷² Gregor Anikó és Kovács Eszter: Nőügyek 2018, Társadalmi problémák és megoldási stratégiák, Friedrich-Ebert-Stiftung, 2018, Budapest <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/budapest/14461.pdf> (2019. május 31.)

²⁷³ András Edit: Kulturális Átöltözés, Művészet a szocializmus romjain, Argumentum Kiadó, 2009, Budapest, 53.

²⁷⁴ Bordács: i.m. 55.

²⁷⁵ Lásd: 1. fejezet, frankfurti konyha, 15.

steril tér lett a nők számára. A nő privilegizált tere a konyha, amit Margarete Schütte-Lihotzky már 1926-ban a nő laboratóriumának nevezett.²⁷⁶

Fabricius Anna *Háztartási anyatigris*²⁷⁷ [24. kép] című fotósorozata is konyhákban mutatkozik meg, az otthon terében. Fabricius szándékában benne volt az anya szuperhősként való megjelenítése, mint aki vezeti a háztartást, gyereket nevel, és megnyugtató védelmet nyújt. Sorozata kilenc képből áll, melyből négynek a konyha a színtere, jelen esetben csak ezeket mutatom be. A különböző képek címét az anyák nevei adják, akik olyanok, mint a szuperhősök, Pókemberek vagy Szupermenek, de bibliai áthallás is megjelenik bennük (pl. Judit). Fabricius Anna képei eltérnek Jablonska fotóitól abban, hogy az anyákon nincsen jelmez, a maguk valóságában szerepelnek a konyhában, s bár épp cselekvés közben láthatók a jelenetben, mégis statikusak maradnak. Tatai Erzsébet „egy kritikus lélektani pillanatnak nevezi ezt, mert mintha a művész váratlanul megzavarná a privát szférában, a láthatatlan eseményt az otthon békéjében és hirtelen megmerevednek a tevékenységükben.”²⁷⁸ *Eszter*, aki köntösben van, egy hatalmas húsdarabot tesz a serpenyőbe a tűzhelynél, miközben jobb karján meztelen pelenkás babát tart (akár a készülő hús ellenpólusaként is értelmezhetjük). *Fruzsi* fekete ruhában húst klopfol a tűzhely mellett, miközben gyermeke, akinek csak a fejét látjuk, a földön játszik. A húsklopfolás mozdulata a tűzhely mellett olyan hatást kelt, mintha az anya kovács lenne, aki kalapál, vagy egy hóhér, aki kivégzést hajt végre. *Hadley* az egyetlen, aki az anyák közül mosolyog a fotósorozatban, a ruháján cowgirl, azaz tehenészlány felirat van, miközben egy hatalmas nyársra húzza fel a zöldségeket, gyermeke pedig az etetőszékben várakozik. Végül *Judit*, aki lisztes sodrófát tart kezében, mintha ütésre készülne vele, miközben gyermeke a teste mögött próbálja arcát elrejteni. Mindegyik anya szúrós, kemény és veszélyes, akár gyilkolásra is alkalmas konyhai eszközt tart a kezében. Az eszközök használata révén asszociálhatunk Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* videójára vagy Carolee Schneemann *Americana I Ching Apple* performanszára, de Arevik Arevshatyan *Hűség Öve*²⁷⁹ című műve is eszünkbe juthat.

E fotósorozat nemzetközileg ismertté vált hasonló koncepciójú párja a lengyel Elzbieta Jablonska 2002-ben készült *Szuperanya* [25. kép] című fotósorozata (Az alkotó

²⁷⁶ Sedlmayr: i.m. 32.

²⁷⁷ Fabricius Anna: *Háztartási anyatigris*, 2006, fotósorozat [24. kép]

²⁷⁸ Tatai: i.m. 220.

²⁷⁹ Arevik Arevshatyan: Belt of Faithfulness 1995, object, leather, silver, steel, wood. Eva Khachatryan szerint a '90-es években Örményországban nőként ő rendezett először kiállítást. A *Hűség Öve*, egy barna bőr öv, amire konyhai eszközök vannak ráerősítve: kefe, kanál, habverő, csipeszes tortalapátszerűség, számomra ismeretlen eszközök és nyújtófa. Gender Check: i.m. 317. és 338.

egyik legismertebb műve,²⁸⁰ ami a *Gender Check*²⁸¹ kiállításon is szerepelt.). A mű három különálló képből áll, melyeken egy jelmezbe öltözött anya (feltételezhetően ugyanaz az anya) ül ölében gyermekével. A gyermek fiú, és miközben ő mindig látható, az anya arcát csak egyszer látjuk, aki a fiúk és férfiak által kedvelt természetfeletti erővel rendelkező szuperhősök jelmezébe bújt. Az anya, mint szuperhős jelenik meg. Az egyikben Batman-jelmezben a konyhában, a másikon Szupermenként egy szobában és a harmadikon egy helyiségben, talán előszobában, Pókember-jelmezben ül a kép közepén és úgy tartja ölében fiúgyermekét, mint Szűz Mária a kisdedet. Tehát a konyha újra megjelenik, jelen esetben a szuperhősnek öltözött anya privilegizált tereként. A művész vallomása szerint²⁸² az anyaság a legnagyobb áldozat, teljes odaadást kíván egy nőtől, amit Jablonska akadálynak nevez, hiszen erőteljesen korlátozza a nő életének lehetőségeit.

Jablonska másik műve, ami a konyha terében történik, a *Zasiedzenie*²⁸³ [26. kép] című, ami *Helyhez kötöttséget* jelent, és ez a munka szintén egy fotósorozat. Ezekon már nem a művész általa kreált konyháról van szó, hanem valós, privát, intim otthonokban lévő konyhákról, melyekben a dolgozó nőket jeleníti meg, a konyhák valódi tulajdonosait. A szereplők a fényképeken mindig háttal látszanak, általában mosogatnak, vagy a tűzhelynél főznek valamit nagy lábasban. Beállított és megkomponált jelenetek ezek, hiszen a mű a helyhez való kötődést és az örökkévalóságot ábrázolja. Tatai Erzsébet a láthatatlan munka kapcsán pontosan fogalmaz Jablonska fotósorozatának helyzetfelismerő erejéről:

„A házimunka tradicionálisan a »női« létezés paradigmája, mely magántérben, a nőknek kijelölt »kétrecben« zajlik, nemcsak ingyen végzett, de »láthatatlan« is, mely az élet reprodukálásának és keretfeltételeinek fenntartását szolgálja, repetatív, unalmas és megvetett egyszerre.»²⁸⁴

A fotókon szereplő személyeket nem kell felismernünk, az arcuk lényegtelen. A hangsúly a nőiségen van és azon, hogy képtelenség valakit eltávolítani, kimozdítani a helyéről. Jablonska a konyhát emeli ki, ahol állandóan elnyomottnak, alárendeltnek érzi

²⁸⁰ Elzbieta Jablonska: Supermatka, 2002, 3 db 100x150cm fotó [25. kép]

²⁸¹ Gender Check, Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe, MUMOK Museum Moderner Bojana Pejic Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, Cologne

²⁸² Online: <http://www.elajablonska.com/projects-more.php?id=35> (2019. május31.)

²⁸³ A zasiedzenie lengyel szó, egy egyéni szóalkotás, ami a posiedzenie (ülésezést jelent) szóból származik és helyhez kötöttséget, ottmaradást jelent. Cebula Anna művészettörténész, a Szombathelyi Képtár igazgatója fordította le számomra 2020-ban.. Kép adatai: [26. kép] Elzbieta Jablonska: Zasiedzenie, 2004, fotósorozat, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, Marek Krajewski

²⁸⁴ Tatai: i.m. 216-217.

magát az ember, mert folyamatosan kiszolgál. Kettős jelentéssel bír a cím és a képek. Egyrészt magukat a lengyeleket és az ő helyhez, otthonukhoz való ragaszkodását kritizálja, hiszen a cím szava a „választásnélküliségre és a börtönre”²⁸⁵ egyaránt utal. Ha sikerül megvásárolniuk egy lakást, akkor már nem mennek el onnan, örökre ott maradnak, nem mobilisak. Ez az elv befolyásolja a magánéletüket, a családi élet megerősítésére kijelölt helyet és a munkavállalást is korlátozza. Másrészt a konyhai, személyes teret hangsúlyozza, ahol a nő ugyancsak a háztartási tevékenységek börtönébe kerülhet a háziasszonyszerepben. Mindemellett a nőre jellemzőbb a helyhez kötöttség, amit Simone de Beauvoir is kihangsúlyozott: „a lány sokkal szorosabban kötődik a szülői házhoz, mint a fiú. Megválni otthonától: ez szinte felér egy újabb elválasztással.”²⁸⁶ A művész változó korokból különböző konyhákat mutat, ezzel utal a konyhák fejlődésére és arra, hogy az egyéneknek milyen lehetőségeik vannak a saját privát terük kialakítására. A konyha a fényképeken hol egy szekrényben eldugott apró fülke, hol pedig professzionális modern technikával felszerelt, a háztartási munkát jelentősen megkönnyítő gépesített bútoregyüttes.²⁸⁷

Jablonska²⁸⁸ számára a konyha az anyát szimbolizálja, a *Konyha*²⁸⁹ [27. kép] című 2004-es installációjában, ami egy konyhabútorból és egy asztalból áll. Ezeket addig nagyította (az asztal átlagosan a mellkasunkig ér), hogy az kényelmetlenségével funkcionális zavarokat okozzon.²⁹⁰ A művész az alkotói lét az anyaság összeegyeztetésének nehézségét szimbolizálva nagyítja fel a konyhát elérhetetlenül magasra, hiszen nagyon nehéz feladat egyszerre mindkét szerepnek megfelelni.²⁹¹ Az átméretezés megnehezíti a lakberendezési tárgyak rendeltetésszerű használatát, és megszünteti alapvető funkciójukat. Jablonska a kiállításain használja is ezeket a

²⁸⁵ Cebula Anna fordítása, szinonimái a címnek.

²⁸⁶ Beauvoir: i.m. 341.

²⁸⁷ A konyha modernizálását és funkciójának megfelelő, praktikus kialakításának modelljét Margarete Schütte-Lihotzky építész kezdte kitalálni, majd tipizálta 1926-tól. Majd 1930-ban megszületett a „frankfurti konyha” terve, amit aztán be is vezettek az alsó középosztály és a munkásosztály életének megkönnyítése érdekében. A frankfurti konyháról és a háztartás vezetéséről. Lásd: Sedlmayr Krisztina *A modern háztartás születése. Változó stratégiák, változó gyakorlatok az 1930-as években Magyarországon* című könyvét (Magyar Néprajzi Társaság, 2018, Budapest).

²⁸⁸ 1970-ben született, Kozielecben él, 1996-tól a Toruńi Nicolaus Copernicus Egyetem Rajz Tanszékén dolgozik. Számos csoportos és egyéni kiállításon vett részt. Eredményei közé tartoznak a kulturális intézményekkel és a közönséggel való együttműködésen alapuló hosszú távú tevékenységek. Létesítményeket, fotóalapú műveket és tér-idő alapú tevékenységeket hoz létre műveiben, sokszor feminista attitűddel, bár ezt nem hangsúlyozza. A nők társadalmi szerepeit, kliséit iróniával figurázza ki. (www.nieuzytkiszutki.pl).

²⁸⁹ <http://www.elajablonska.com/projects-more.php?id=32> (2019. május31.) Elzbieta Jablonska: *A konyha*, 2004, installáció [27. kép]

²⁹⁰ Bottinelli and D’Ayala Valva: i.m. 173.

²⁹¹ Bottinelli and D’Ayala Valva: i.m. 173-187.

konyhabútorokat, mosogat, főz bennük, egyszerű fogásokat készít, amiket az óriásian magas asztalon talál, mint egy nő vagy családanya, aki folyamatosan a konyhában tevékenykedik, elfoglalt. A nézők az asztalról fogyaszthatnak, ha képesek rá, ha sikerül elérniük az ételt, és ha látják, mi van rajta, de a közepe már láthatatlan. A művésznek diszharmonikus a viszonya a tárgyegyüttessel. Nem mindig ugyanazt az asztalt használja az installációban. Többféle térben és változatban állította már ki, nem egy merev forgatókönyvet követve. Volt, amikor nem tált és nem főzött a *Konyha* installációban, hanem baltával megsemmisítette²⁹² azt, mint ahogy Selma Selman²⁹³ tette a háztartási gépeket megsemmisítő performanszaiban.

Ezzel szemben az amerikai Liza Lou²⁹⁴ *Konyha*²⁹⁵ [28. kép] című installációja, egy életnagyságú (2,4 x 3,3 x 4,3 méter méretű) konyhát készített 1991-1996 között gyöngyökből, ami egy statikus mű és a New York-i Whitney Museum of American Art-ban tekinthető meg. Lou kutatás után tervezte meg konyhája végső elrendezését és kinézetét, színét. A 19. századi nők életéről szóló történeti traktátusokat és konyhatervezési kézikönyveket tanulmányozott. Végül papírmaséból megformázta a tárgyakat, a berendezéseket, lefestette és mozaikszerűen a felületre ragasztotta a gyöngyöket.²⁹⁶

Nochlin első reakciója a műre, amikor meglátta, nem kritikus volt, hanem elámult és szóhoz sem jutott: „Wow! Esztelenség döbrent lélegzetvétel és az agyamat eldobom! Nem hiszek a szememnek! Ennyi gyöngyszem, annyi év fáradságos munkája!”²⁹⁷ Lou obszesszív-repetitív munkája megdöbbeníti a nézőt. Több millió apró, csillogó gyöngyszemekből készítette ezt az idilli konyhát és a kertvárosi miliót idézi. Újra Betty Friedan jut eszünkbe, a sokgyerekes családayák, akik mindennapjaikat a konyhában töltik háztartási munkával, beteljesítve ezzel az amerikai nők álmát. Az idilli amerikai tökéletesség a gyöngyök által giccsbe torkollik. A gyöngy fényességének köszönhetően csillogás, máz került a nő társadalmilag kijelölt terére, a konyhára, ahová ketrecbe van zárva a nő. A társadalom vágyálmát teljesíti be, miközben a családjának áldozza fel magát,

²⁹²2008-ban semmisítette meg. Przelóz to: Kolekcja niemożliwa Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, kurator: Aneta Szylak <http://www.elajablonska.com/exhibitions-more.php?id=88> (2019. május 31.)

²⁹³ Selma Selman: *AEG Vampyr 1400*, performansz, acb attachment, 2017, Budapest Lásd: 1. fejezet, 1.2, 25.

²⁹⁴ 1969-ben született New Yorkban. 1996-ban a *Konyha* című enteriőrjével vált híressé, melyet többszáz ezer gyöngyszemből készített. 2005-ben Dél-Afrikába költözött és stúdiót alapított Zulu gyöngymunkásokkal. Jelenleg Los Angelesben él és dolgozik. Hatalmas méretű alkotásokat hoz létre apró gyöngyszemekből.

²⁹⁵ Liza Lou, *Kitchen*, 1991–96. Beads, plaster, wood and found objects, 96 × 132 × 168 in. (243.8 × 335.3 × 426.7 cm). Whitney Museum of American Art, New York [28. kép]

²⁹⁶ Online: [Liza Lou | Kitchen | Whitney Museum of American Art](#) (2022. május 15.)

²⁹⁷ Linda Nochlin: *Existence and Beading: the work of Liza Lou*, 2008, in Reilly: i.m. 357.

ahogyan ezt Friedan a könyvében leírja. Ha ez a giccses máz nem lenne elég számunkra, Lou még fokozza azzal, hogy technikájában a női kézművességre reflektál.

A kézművesség hagyományosan női munka, mely mindig versengett a művészeti alkotásokkal a hasonló rangú elismerésért, hiszen női tevékenységként (hímzés, szövés, gyöngyfűzés stb.) elkönnyelve kevésbé volt értékelt a hatalmat reprezentáló művészeti műfajokkal szemben. A kézművesség kapcsán Judy Chicago *Dinner Party*²⁹⁸ installációja juthat eszünkben, ami ugyancsak a konyha terét idézi meg, azon belül is az étkezőt. Összességében egy nagyon nőies művet hozott létre Lou, hiszen témáját és technikáját is tekintve marginalizált területtel foglalkozott, a munka repetatív jellege pedig csak erősíti ezt, akár a hétköznapiok láthatatlan munkáját is eszünkbe juttatva. Linda Nochlin Lou konyháját egy tökéletes babaházhoz hasonlítja, amire mindig vágytunk gyerekkorunkban, de sosem kaptuk meg.²⁹⁹ Viszont Lou konyhája nagyon valóságos és minden apró részletet alaposan kidolgoz (nem felejt el szemeteslapátot elhelyezni szeméttel és kosszal). A horror vacui esztétikájával dolgozik, installációjában nincs semleges hely vagy felület, ahol a szemünk megpihenhet. Még a konyhabútor faerezetét is megjelenítette, ami szinte hullámszik, akár a csapból a mosogatóba folyó víz. A mosogató tartályában örvénylik a mosogatószertől habos víz, melyben kavarnak a tányérok. „A víz dekorativitásba fagyott a műben”, mondja Nochlin.³⁰⁰ Ikonikus amerikai termékeket is megjelenít, mint a Tide mosóport, a Coca Colát és kukoricapelyhes müzlit, de talán a cseresznyés pite ábrázolása a legkritikusabb. A pite jellegzetes amerikai desszert, mely a kertvárosi kultúrához kötődik és szimbolizálja az amerikai nőt. Az almás pitére Carolee Schneemann-tól láhattunk már kritikus performanszt.³⁰¹ Lou a lehajtott ajtajú sütőben cseresznyés pitét helyezett a rácsra, mely összességében olyan hatást kelt Nochlin szerint, mintha a pokol szája lenne, vagy mintha a pin-up lányok cseresznyepirosan csillogó, tátott szája, utalva a soft-pornóra.³⁰²

5.3 Szabó Eszter Ágnes: Anyatej és Online Cooking

Szabó Eszter Ágnest a magyar Eat Art diskurzus megteremtőjének nevezem, ő az első a magyar művészek közül, akinek munkássága a konyhában játszódik és zajlik, hiszen annak hangjai, ritmusa, zenei attitűdje is érdekelte a művészt az 1990-es években.

²⁹⁸ Lásd: 4. fejezet (4.2), 67.

²⁹⁹ Reilly: i.m. 358.

³⁰⁰ Reilly: i.m. 357.-360.

³⁰¹ Lásd: 4. fejezet (4.3.3.), 72.-73.

³⁰² Reilly: i.m. 358.

Szabó már 1999-től használta az ételt, mint műalkotás alapanyagát. 2001-ben a kávé mellé kínált kristálycukor helyett *sütimorzsa*³⁰³ csomagolt zacskókba. A morzsák a kávé (fekete lyuk) mellett felgyülemlett úrszemetet (csillagport) jelképezték. Művészetében a *cukros perec* sütemény önmagában ikonikus műtárgyként jelent meg, ami többször többféleképpen mutatott be. Hol a receptjét tudtuk meg énekéből, hol egy nindzsa semmisítette meg a művész kezében.³⁰⁴

A 2000-es évek elején más alkotók is egy-egy süteményhez nyúlnak, mint alapanyaghoz, vagy más ételekből készítenek műtárgyat. Berhidi Mária *Diósszezon*³⁰⁵ [29. kép] című installációjában kis építményeket hozott létre. A talált kemény köveket összeillesztette a puha, általa sült dióssüteménnyel. A diós sült tészta kiegészítette vagy megformálta, és egy újabb tárggyá alakította a talált mészköveket. „Törekvése az egészre, a teljességre és az ellentétek egybehozására irányult,”³⁰⁶ írja András Edit a *Diósszezon* kiállítás kapcsán,³⁰⁷ megemlítve, hogy olyan volt, mintha „múzeumra emlékeztető enteriőrben” lennénk, és mintha „régikorok archeológiai leleteit” látnánk a három vitrinben. Berhidi műveit nem fogyaszthatta a közönség, csak megszemlélhette a vitrinben.

Németh Ilona 2000-ben a műterme padlójára terített meg Bécsben. Ez időben a padlóval, a talajjal foglalkozott, és az érdekelte, hogyan tudja egy műbe aktívan bevonni a nézőt. Rájött, hogy a látogató a padlóval érintkezik, ezért eltervezte, hogy azon keresztül fogja a látogatót interaktívvá tenni. Részben ez inspirálta az *Egy szelet sütemény*³⁰⁸ [30. kép] című művét, valamint az, hogy az osztrákok egy szelet süteményre hívnak meg a „kispolgári kultúrában”.³⁰⁹ Így a műterem padlójának mintázatát süteményből készítette el. A látogatók a földről ették a süteményt, mely egy fóliával sterilen el volt választva a padlótól. Egy szlovák cukrász keverte ki megfelelő színűre a sütemény mázát, hogy megegyezzen a padlóéval, mint egy Trompe l’oeil alkotás.

De térjünk vissza Szabó Eszter Ágnes mindig nagyon újító és korát meghaladó munkásságára. 1996-ban barátaival egy dokumentumvideót készítettek arról, ahogyan a

³⁰³ Szerviz kiállítás, Múcsarnok, 2001-ben, ahol Szabó Eszter Ágnes Miklósvári Andreával dolgozott együtt, duót alkotva. A magát nemzetközi művész-tudóscsoportnak tételező párost a csillagpor és a süti morzsa közötti párhuzam foglalkoztatta, melyre egy új képzőművészeti termék kidolgozását és bevezetését alapozták. „A feketekávé mellett megjelenő süti morzsa az idő lelassított, becsomagolt múlása.” Szabó Eszter Ágnessel folytatott beszélgetés alapján.

³⁰⁴ Szabó Eszter Ágnes személyes közlése.

³⁰⁵ Berhidi Mária: *Diósszezon*, 2004 vagy 2005, installáció: mészkő, dióssütemény, Fészek Galéria, 3 vitrinben [29. kép]

³⁰⁶ Tatai: i. m. 67.

³⁰⁷ András: i. m. 122.- 123.

³⁰⁸ Németh Ilona: *Invitation for a Piece of Cake*, 2000 The Floor V. Site specific installation Kultur Kontakt Atelier, Vienna [30. kép]

³⁰⁹ Németh Ilonával 2012-ben, Győrben folytatott személyes beszélgetés során elhangzottak alapján.

zenekar (tagjai között Roskó Gábor, Böröcz László és a Quimby zenekar akkori szaxofonosa, Molnár Tamás) szinkronizálta az egyes ételkészítési munkafolyamatokat a *Karfiollevés és a szilvás gombóc* című műben. A művész számára az ételkészítés egy időben és térben összehangolt komplex cselekvéssor, melyben a munkafázisokat össze kell egyeztetni ahhoz, hogy minden főétel és köret egymást követően és egyszerre kerüljön az asztalra. 1998-ban a fogyasztás hangjai is foglalkoztatták Szabót, így született az *Audiobüfé* műve. Az asztalokat bemikrofonozta, a szendvicskészítés folyamata így hallhatóvá vált a megnyitó résztvevői számára.³¹⁰ *A koncert próbája az evés* című hangperformanszában háromféle salátát készített ugyancsak bemikrofonozott asztalokon, amit a közönség a művésszel együtt fogyasztott el, épp úgy, mint Alison Knowles *Make a Salad*³¹¹ performansza esetében.

Szabó volt az első, aki Magyarországon 2003-ban online képzőművészeti főzőprojektet hozott létre. Az *Online Cooking*³¹² egy-egy ételkészítés fázisfotózását jelentette úgy, hogy maga az akció receptként követhető és reprodukálható volt egyszerre több helyszínen. Mindez akkor készült, amikor még nem volt az interneten videostreamelési lehetőség. Szabó elmondása szerint egyik eddigi projektjét sem tartja befejezettnek, bármelyik folytatható. Jelenleg a globalizáció, a kolonializmus, a posztkolonializmus és az eredeti tőkefelhalmozás korának független kulturális jelenségével, a kalózkodással³¹³ foglalkozik. Ennek az életformának az étkezési szokásait kutatja, mint egy szükségszerűen lemondó, illetve átalakuló életformának a lehetőségét.

Az online főzéshez kapcsolódóan a számítógépes és online játékok terjedését is megemlíthetjük, melyekben ugyancsak megjelenik a konyha és a konyhai tevékenység. Gyerekek számára léteznek animált videójátékok, amelyekben háztartási munkákat kell végezniük az általuk kedvelt mesefiguráknak, elvégzésükért pedig pontokat, virtuális pénzt kapnak, amit a karakter fejlesztésére fordíthatnak. Ksenia Gnilitckaya és Alina Yakubenko

³¹⁰Szalipszki Judit: Avangárd gasztronómiai koncepciók és az Eat Art megjelenési formái Szabó Eszter Ágnes, Fajgerné Dudás Andrea és Mécs Miklós munkásságában, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, diploma dolgozat, 2015, Budapest.

³¹¹Lásd: 4. fejezet (4.3.1), 68.-70.

³¹²Szabó Eszter Ágnes 1999-től 2003-ig food stylist-ként dolgozott Budapest egyik legfelszereltebb fotóstúdiójában, így olyan közel került a digitális fotótechnikához, hogy 2003-ban indította Magyarország első online képzőművészeti főző projektjét, az Online Cooking-ot. A Hints Institute for Public Art alapítójaként nyilvános művészeti akciókat szerveztek. Londoni meghívást kaptak, de csak egy ember utazhatott a helyszínre, így ki kellett találni egy olyan projektet, ami egyszerre két helyszínen tud működni, ekkor született az online, élő főzés gondolata, amelyhez az akkori technikai körülmények között mindig külön kellett tárhelyet biztosítani. (A művész személyes közlése.)

³¹³ Ennek a kutatásnak az egyik darabja a Punk Konyha3. Fuzine Kalóz Kiadás, aminek kiemelt étele a túlélésre szolgáló Hard Tack, vagyis az ős kréker. A Fuzine bemutatója az ISBN könyv Galériában volt, amelyen Syporca Whandallal előadták a Fekete, mély vízen kezdetű kalóz dal feldolgozását, ezzel ismét komplex kulturális környezetet teremtve a receptek világában, a zene, a szöveg és a grafika által.

ukrán művészpáros videójában³¹⁴ is ez történik, de itt valós nők vannak jelen valós élethelyzetekben. Szinte dokumentarista felvételeket láthatunk a középosztálybeli ukrán nők háztartási tevékenységeinek elvégzéséről, miközben a videó sarkában látható az idő múlása, és ha ritmikusan szopja a gyermek az anya mellét, vagy gyorsan nyomkodja a nő a kádba a beáztatott ruhát, akkor csilingelnek a jutalompontok. Az *Éltre szóló játék*³¹⁵ [31. kép] című mű egy film, mely a videójátékok utánzásán alapszik. Nem interaktív, nem tudunk vele játszani, csak, mint egy a videójáték játszásáról forgatott felvételt nézhetjük a képernyőn. A „játékban” a mindennapi háztartási feladatokkal elfoglalt nő a főszereplő, akit minden egyes tevékenységben más nő alakít. A film sok posztszovjet országban élő nő életét tükrözi, rámutatva arra, hogy a háztartási munka láthatatlan a társadalom többi résztvevője számára. Ez a videó a háztartás emblematikus tevékenységeit komplexen mutatja be, de én csak a konyhai tevékenység vonatkozásában beszélek róla. Egyetlen egy jelenet zajlik csak a konyhában, ez a szendvicsekészítés és az ahhoz tartozó szeletelés. A táplálkozás csak a gyermek etetéseként jelenik meg, az anyatej által, mely tápláló és láthatatlan testnedv.

Szabó Eszter Ágnes disszonáns hatást ért el a *Multimediális Konyhaasztal*³¹⁶ [32. kép] című diplomamunkájával, melyben anyatejet használt. A diplomabizottság férfi tagjaiban feszültséget és ellenállást keltett az anyatejjel elkészített epres turmix. Az előbb említett ukrán művészpáros játékká lényegítette át a szoptatást egy fiktív videójátékban.³¹⁷ Az anyatej abject,³¹⁸ hiszen testnedv, mely kellemetlen és undort kelt, mint Cixous szerint

³¹⁴ Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték

³¹⁵ Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték, [31. kép]

³¹⁶ Szabó Eszter Ágnes: *Multimediális Konyhaasztal*, az Epres Anyatej turmix és a Testem és Vérem, Cukrosperec és Ürmősbor bakelit lemez című diplomamunkája. [32. kép] A dj asztalba képernyőt épített, melyen saját főzési videói játszódtak egyszerre, amikor ő éppen főzött a közönségének, vagyis turmixot készített. Az asztal része volt egy lemezjátszó, amin a Cukrosperec és Ürmősbor receptjét éneklé magával két szövegben, amik a „testem és vérem” szekularizált szimbólumai. Mindeközben készítette a vegyes reakciókat kiváltó anyatejes turmixot. A szakrális és szekularizált táplálék, a test és vér magunkhoz vétele a katolikus liturgia szerint. Krisztus testének az ostyában való megsokszorozása egyfajta sokszorosítás. A hívők magukhoz veszik Krisztus testét, Az édes cukrosperec Szabó Eszter Ágnes számára a gyermekkor szimbólumává vált. A cukrosperec klasszikus esküvői desszert, mely a menyasszonyt jelképezi, általában a mellé kínált ürmősbor a vőlegényt, vagyis a férfi attribútumokat jelöli.

³¹⁷ Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték

³¹⁸ Az abject fogalma, Julia Kristevától származik. „A testtudományokban élenjáró feminista kritika tárgyát képezi az a judo-keresztény ikonográfiai hagyomány, mely a test nedveit a társadalmi nemek, a férfiasság és nőiesség kulturális elvárásainak megfelelően látja el pozitív, illetve negatív konnotációkkal!”

Kérchy: i.m. 27.

„A női test egészséges biológiai funkciói alapvetően kulturális tabuvá váltan kikerülnek a láthatóság, az elbeszélhetőség, s így módon a felvállalható/megélt valóság mezejéből.” Kérchy Anna: i.m. 28. oldal

„Így a nyugati kultúrában alapvető tabu alá esnek a tisztátalanként kódolt testnedvek, az ürülék, a hányás, a genny, a vér: bár testünkben származnak, mégsem tekintjük őket éntünk részeként.” Kérchy: i.m. 28.

a női írás.³¹⁹ Később Győri Andrea Éva³²⁰ is a tejhez nyúlt művészetében. A *Nagymama teje*³²¹[33. kép] című fotóján, mely egy sorozat része. A nappaliban látható a nagymama, aki a valóságban is a művész mamája, valamint az unoka, aki maga a művész.

„Nagymama és unokája úgy érzi, mint anya és lánya, szeretnek pecsétet kötni a »szorosabb« kapcsolatokra: Mindkettő tejet fogyaszt, és beszélget az anyával és a lányával. A tejet szupermarketben vásárolják meg, és az anyja tejét képviseli a nagymama.»³²²

Ugyancsak a tejjel, a fehér folyadékkal vagy anyatejjel foglalkozik a '70-es években Natalia L.L., aki a szemiotika és a feminizmus megjelenésének idején nyugati művészekkel párhuzamosan hozta létre műveit. 1975-ben állította ki a *Post-Consumer art*³²³[34. kép] című művét, amellyel visszautalt a *Consumer art*³²⁴ című banánt evő művére. A *Post-Consumer art* című műve folytatása az előzőnek, mely egy újabb videóból és fotósorozatból álló együttes. Még a címet illetően is folytatásról van szó, hiszen a fogyasztói művészet után jött létre a mű, miután a fogyasztói társadalom megfelelőjeként megfogalmazott fogyasztói művészet a banán elfogyasztásával már kielégült. A művész szájából fehér folyadék folyik, csöpög, ami az orális szexet, a pornográf videók záró akkordját, vagyis a pénisz kielégítését idézi. Az ejakulátum a nő szájában vagy testén landol, mellyel a férfi birtokló módon megjelöli a nőt. Natalia L.L. szisztematikusan lejegyezte és közzétette szándékait, gondolkodásmódját. Így az is megtudható írásaiból, hogy „... Közös és triviális eseményeket rögzített, mint az evés, az alvás és a beszéd. Nem

³¹⁹ Lásd: „Női hang” fejezet, 12.-13.

³²⁰ Győri Andrea Éva jelentős és izgalmas gender-, de leginkább női nézőpontú performanszokat hozott létre 2007-2009 között Hesser Kittivel. (Mucius Galéria, Budapest; 2007 – Performance a Kálvária Galériában, 2007 – Performance Hesser Kittivel a Mucius Galériában, Budapest.) A Mucius Galéria nincs már, Hesser Kittiről sem tudunk már semmit, visszavonult, elhagyta a művészeti pályát, 2009-ben, Párizsban talákoztam vele utoljára. Ezekről a performanszokról fényképeim nincsenek, csak élményeim, emlékeim, ahogy nézőként részt vettem és sokat beszélgettem velük. Sajnos ezek a művek örökre el fognak felejtődni, mert nincs közzétéve dokumentáció.

³²¹ Győri Andrea Éva: *Grandmother's milk*, serie of 7 photographs of a play, 2009 [33. kép] Online: <http://www.gyoeri.com/Grandmother-s-Milk> (2019. május 31.)

³²² Tudjuk meg a művésztől. Online: <http://www.gyoeri.com/Grandmother-s-Milk> (2019. május 31.)

³²³ Natalia L.L.: *Post-Consumer art*, 1975, fot, 6x50x60cm

³²⁴ Natalia L.L. *Consumer Art* 1973-as műve egy videóból és fényképsorozatból állt. Egyszerűen az evésből indult ki. Egy banánt fogott a kezében és elkezdte erotikusan enni. Játszott a banánnal, mint ahogyan a pornográf videofelvételeken kényeztetni a nő a férfi péniszét, miközben orálisan készül kielégíteni. A művész is hasonló, huncut játékba kezdett, a banánt nyalogatta, de tekintetét a kamerának, a nézőnek szegezte, majd beleharapott a gyümölcsbe.

volt lényeges számára a történés (...) hiszen csak a hatás számított és annak a jelentése.”³²⁵ Natalia L.L. *Consumer Art* című 1973-as műve napjainkban is nagy botrányt kavart, hiszen 2019-ben Lengyelországban a varsói Nemzeti Múzeum új igazgatója eltávolíttatta az állandó kiállításról arra hivatkozva, hogy „a mű sértheti az érzékeny fiatalokat.”³²⁶ A fiatalok pedig az utcán banánnal a kezükben tüntettek az intézkedés ellen. Egy 1973-as cikk szerint ez a mű mágikus gesztussá változott, hiszen felhívta a figyelmet arra, hogy gondolkodjunk el a mindennapi kommunikációhoz használt jeleken, kódokon, amik a művészetben reflektálódtak.³²⁷

Natalia L.L. fotósorozatának nagyon egyszerű, vagy annak tűnő gesztusa igen összetett képsort idéz elénk. Kérchy Anna szemléletesen érzékelteti,³²⁸ hogy „a spermium megszemélyesül és a leendő gyermek személyiségét testesíti meg”, miközben ő a „hódító is, aki leküzdi a petesejtet.” Ezt tapasztalhattuk Natalia L.L. művében a száján kifolyó fehér anyag esetében, mely a férfi ejakulátuma, ami révén tárgyává tette a nőt, leküzdötte, hősiiesen megjelölte.³²⁹

Eva Filová installációja a *Post-Consumer art* képi világához hasonlóan szintén a pornográfiához nyúlt és szexuális konnotációját hívott elő, bár 30 évvel később. Filová 2001-es *Különbségek nélkül*³³⁰ [35. kép] című művében tej, kakaó és tejszín új dizájnú csomagolását állította ki. A dobozok egyik csoportján a Galaktotrophusza, azaz a Szoptató Madonna képtípusát láthatjuk, ahol a kis Jézus Mária mellét szopja, utalva az anyaságra, a mindenható Szűz intim pillanatára, a gyermek anyatejjel való táplálására és annak szentségére, míg a többi csomagoláson pornográf jelenetekből kiragadott, mellüket kínáló és simogató női kezeket látunk, sokszor plasztikázott melleket. Viszont a kakaó dobozán gyermeki, éretlen, még kifejeletlen lány mellett láthatunk, aminek az ábrázolása tabunak számít. Az erotikus, pornográf jelenetek előidézhetik az ejakulációt, de a kis Jézus szoptatásának a megjelenítése egyértelművé teszi, hogy az anyatejre utal a művész. Azt a

³²⁵ Az idézett szöveget 1972-ben írta, amely 1975-ben jelent meg a *Heute Kunst* 1975/9. számában. Online: <https://nataliall.com/en/the-70s> (2019. május 31.)

³²⁶ Herczeg Márk: Banánevő tüntetők mentek a varsói Nemzeti Múzeum elé. *444*, 2019 április 29. Online: https://444.hu/2019/04/29/bananevo-tuntetok-mentek-a-varsoi-nemzeti-muzeum-ele?fbclid=IwAR1DmoZyIWomLLdzMPIYs_aTknU04fue1D0laREpTg-Uysjoyv1ViolGc1w

³²⁷ Antoni Dzieduszycki in the article about Natalia L.L., *Fotografia*, 1973/7. Online: <https://nataliall.com/en/the-70s> (2019. május 31.)

³²⁸ Kérchy Anna: i.m. 27. oldal. Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai.

³²⁹ Ezzel az állítással nem mindenki ért egyet, de számomra megjelölést és megalázást jelent a férfi ejakulátum jelenléte a testen és a szájban, a pornográfiában. Az ejakulátum is egy testnedv, és kérdés számomra, hogy ha a nők számára nem okoz problémát a férfi ejakulátum lenyelése, megevése, akkor más nő tejét miért nem fogyasztják? Továbbá, ha a nőknek a férfi ejakulátum elfogyasztása természetes, és az elvárás az, hogy ne okozzon abject hatást, akkor a férfiak számára miért abject az anyatej?

³³⁰ Eva Filová, *Without Difference*, 2001, tetrapack objects, installation, variable dimensions [35. kép]

hatást kelti a csomagolás képi világa, hogy gondoljunk úgy a dobozban lévő tejre, mintha anyatej lenne. Filová munkája nemcsak az emberi testnedvet hozza szimbolikusan játékba, mint az utód számára a legfontosabb tápanyagot, miközben ez a felnőttek körében egy visszataszító, kényelmetlen érzéseket keltő anyag, hanem összehasonlította és viszonyba hozta az állattal, utalva arra, hogy a Földön mindenki egy anyagból származik, és egymást tápláljuk.

5.4 Testnedv és Gőbolyös Luca: Férjhez akarok menni! című műve

Az anyatejet és a tejet használó művek után egy komplex abject művet elemzek, melyben az összes eddig említett konyhát és főzést bemutató mű összponosul és reflektálódik. Gőbolyös Luca *Férjhez akarok menni!*³³¹ [36. kép] című művében, a médiában népszerű főzőműsort ad elő videofelvételen, miközben babonákat és nők által titkon őrzött étkeket mutat be. A szakácskönyv egyben a kiállítás katalógusaként szolgál, mely a videókkal együtt képezi a művet.

A 2000-es évek körül nagy létszámban jelentek meg a nők, professzionális női szakácsnők a főzőműsorokban, ahol bemutatták a tudásukat és szórakoztatták a nézőket, férfitársaik példáit követve. A főzőműsorokat vezető nők izgalmas, ellentmondásos szerepbe kerülnek, mert látszólag nem akarnak megfelelni a társadalom elvárásainak, hiszen ételt készítenek és feltételezhetjük, hogy szeretnek enni. Sikeresek, van saját karrierjük, minden szinten tökéletesek, de tudatában vannak annak, hogy folyamatosan nézik őket, ezért kontrollálniuk kell magukat, testüket, kinézetüket. Meg kell felelniük a társadalom elvárásainak, hiszen folyamatos ki vannak téve a fogyasztói tekintetnek. Korunk ideális női teste ellentmondásos viszonyban áll az evéssel, hiszen élvezettel csak megfelelő kalóriatartalmú ételeket fogyaszthatnak a nők, különben diétázníuk, sanyargatniuk kell a testüket. Gőbolyös intenzíven használja az idealizált női testet, azonosulva a műsorvezető szerepével, aki „úgy viselkedik, szépítkezik, úgy kacsint ki a műsorból, hogy mindvégig tudatában van annak, ő a férfitekintet tárgya.”³³²

³³¹ Gőbolyös Luca: *Férjhez akarok menni!*, katalógus, szakácskönyv, Knoll Galéria, Budapest, 2010 [36. kép]

³³² Gőbolyös: i.m. 8.

A művész a konyha terében áll, mint Martha Rosler a *Konyha*³³³ című performanszában. Rejtett módon fogalmaz meg feminista kritikát, hiszen első látásra azonosul a tradicionális női szereppel, sőt a kor médiaszereplői ideáljának is megfelel, ami eleve ellentmondásban van az evéssel, továbbá kritikáját az ételreceptekben fejezi ki az abjecttel. Gőbölyös művében nem a gesztus, az indulat jelenik meg, mint Roslernél, hanem rejtetten, az elemek láttán és hallatán alakul ki bennünk az undor, miközben a főzőműsort vezető nő (maga a művész) minden elvárásunknak megfelel, és folyamatosan fenntartja figyelmünket.

Gőbölyös nem kulináris ételkölteményeket mutat be, műsorában nem a diétás vagy hizlaló ételeken van a hangsúly, hanem a babonán, ami egy titkos és „boszorkányos tudás,”³³⁴ és ami egyáltalán nem főzőműsorokba való, főleg nem az abject hozzávalók miatt. A testnedvekkkel, szőrzettel és köröm használatával azt hangsúlyozza a művész, hogy bár visszataszító az étel, nem tudjuk, finom-e. Hagyományos recepteket használ, de nem tudjuk, milyen lehet az étel íze, hiszen bizonytalan és misztikus a hozzávalók eredete és annak hatása. Turai Hedvig kihangsúlyozza elemző írásában,³³⁵ hogy „Gőbölyös a boszorkányos tudást természetesnek tekinti, és magára vállalja, sőt továbbörökíti a férfi számára félelmet keltő irracionális, misztikus tudást és annak folyamatosságát.” Láthatjuk, hogy Gőbölyös több testnedvvel és egyéb testről leváló elemekkel dolgozik, mint hozzávalókkal. Ilyen például a nyál, a vizelet, a széklet, a vér, a haj, a bőr és a köröm. Tatai Erzsébet megragadóan írta a mű kapcsán,³³⁶ hogy „felfordul az ember gyomra az ételtől,” amiket az „ínycsiklandó” főzőműsorban készít a művész.

A szakácskönyv-katalógus utolsó oldalán található egy asztalról szóló fotó,³³⁷ amin az összes étel látható, amiket el lehet készíteni a receptek alapján. Készíthetünk elcsábításra, megbabonázásra irányuló étkeket, visszacsábításra sarkalló bájtalt vagy az örök felejtést hozó főzetet. Például a férfi visszaszerzése érdekében a babonán alapuló recept azt javasolja, hogy a nyálunkat használjuk, mellyel meghódíthatjuk a férfit, ugyanúgy, mint ahogy „a patriarchális társadalomban a spermium teszi ezt a petesejtrel.”³³⁸ Az ital elkészítésének leírása felhívja figyelmünket arra, hogy „elrejtőzve köpjünk³³⁹ bele a

³³³ Lásd: 4. fejezet (4.3.2.), 71.

³³⁴ Turai Hedvig használja ezt a kifejezést. Gőbölyös: i.m. 6.

³³⁵ Gőbölyös: i.m. 4-11.

³³⁶ Tatai: i.m. 220.

³³⁷ Terülj, terülj asztalkám. Az összes étel az asztalra van helyezve, mellyel férjet lehet szerezni, elveszejteni vagy visszacsábítani. Gőbölyös: i.m. 64-65.

³³⁸ Kérchy: i.m. 27.

³³⁹ Én is köpök A *Candy Vénusz tortája* című happeningemet 2014-ben adtam elő először, ami kimondottan Szirtes János 60. születésnapjára³³⁹ készült. A torta nem más, mint Zöld Paradicsom (Eat Art esemény 2011,

pohárba, utána töltünk rá sört, így a nyálunk elvegyül, és a kiszemelt férfi vagy áldozat sosem veszi észre a titkos hozzávalót!”³⁴⁰ Göbolyös Luca felejtést okozó főzete a vizeletünkkel dolgozik, egy újabb nem kívánatos testnedvvel, a receptnek megfelelően pedig „a férfi ingének ujján át kell öntenünk összegyűjtött vizeletünket, mellyel garantált hatást érünk el.”³⁴¹ A bugyinkat is felhasználhatjuk egy frissítő ital elkészítésére, ha a bugyinkat kifőzzük, melynek levével megitatjuk a kiszemelt áldozatot.

Ha a nemi szervünk szőrszálát beleejtjük a kiszemelt férfi kávéjába, örökre magunkhoz láncoljuk, és ezzel meg is érkeztünk Göbolyös művének címéhez, ami egy akaratot, kívánságot, kijelentést, vágyat fejez ki, mivel férjhez akar menni. Férjet akar, társat, ez a célja Chantal Ackerman hősnőjétől eltérően,³⁴² aki már elveszítette férjét, özvegy és szexuális partnereit nem akarja, de vágyától függetlenül szexuális viszonyt kell folytatnia velük, mert életben akar maradni, és el kell tartania gyermekét. Ellentmondásos a két szerep, viszont mindketten kiszolgáltatottak a szexuális tekintetnek, a férfitekintet tárgyai, és ennek mindketten tudatában vannak. Mindketten főznek, ami egy hagyományosan női tevékenység. Göbolyös látszólag kitört ebből a szerepből, hiszen főzőműsort vezet, karrierista, de ettől függetlenül a pornográf videókhoz hasonlóan ugyancsak fenn kell tartania a néző figyelmét főzés közben. Turai Hedvig egzaktnak megfogalmazta, hogy Göbolyös műve „szubverzív stratégia, mivel az ételkészítés rituális

FKSE, MQ-Wien, 2013) lekvárral, azaz nőművészettel megkent Sacher torta (Eat Art happening 2013 MQ-Wien) cukros díszítéssel. A happeninghez Candy Vénusznak (*Candy Vénusz süt* című videó, 2011) öltözöm és VALIE EXPORT *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) performanszát értelmezem újra. Csokoládéfégyverrel a kezemben, fekete ruhában ülök egy széken. A ruhám a mellemmel és a nemi szervemmel ki van vágva, mint VALIE EXPORT-nál. A közönség a cukros mellbimbódíszeket és a cukros bugyit látja a felhasított ruhákon keresztül. Kis idő elteltével elkezdek sétálni a közönség között, majd megsemmisítem a csokifegyvert. Pontosabban vízgőz fölött beleharapok a csokoládéfégyverbe és egy tálba köpöm. Ezt addig ismétlem, míg teljesen meg nem semmisítem a csokoládé fégyvert. A megoldadt csokoládét a nőművészetet szimbolizáló Zöld Paradicsom lekvárral megkent tortára kenem, melyre cukros melldíszemet és bugyimat lerágom és a torta csokoládé mázába köpöm. Így jelképesen is megszabadulok a nőt szexuális tárgyként kezelő attribútumoktól. Az elkészült tortát elfogyaszthatja közönség. A rágás és a köpés provokatív gesztusok, amelyek őseink alapvető aprítási módszerei, csak mi steril kultúrában élünk. A nyál, a köpés gesztusa művészetemben is Candy Vénuszhoz köthető. 2011-ben mutattam be Drezdában *Candy Vénusz muffinja* című videó installációm, ahol süteményt kínáltam a közönségnek, melybe belerágtam, beleköptem a hozzávalókat. Ha a Göbolyös Luca szakácskönyv-katalógusában olvasható babonában hiszünk, akkor azt feltételezhetjük, hogy akik mernek enni *Candy Vénusz muffinjából*, örökre elcsábulnak tőle! Lehet finom az undorító? Azt sem tudjuk, hogy a főzőműsorokban elkészített étel finom-e, lehet, hogy szép, de milyen az íze? Ezekre a kérdésekre keresem a választ a *Candy Vénusz tortája* című happeningemben az abject testnedvek használatával és fogalmazok meg kritikát a szexuális vágykeltő eszközökről, melyek sebet ejtenek a testen, a szájadlásomon minden alkalommal.

³⁴⁰ Göbolyös: i.m. 50.

³⁴¹ Göbolyös: i.m. 62.

³⁴² Lásd: 4. fejezet (4.3.6.), 76.-77.

mágikus funkciójának felidézése a férfiakat a kiszolgáltatottság, kontrollvesztés és függés rémével fenyegeti.”³⁴³

Chantal Ackerman hősnője, az özvegy prostituált a szexuális aktus előtt monoton módon, rezzenéstelen arccal főz, hagyományos női tevékenységet folytat a karrier minden reménye nélkül. A főzés mindig a nők felelőssége volt, de professzionális szakácművészek általában férfiak lettek.

A képzőművészetben a nők alkotásaiban rendszeresen megjelenik a tésztakésztés témája, a gyúrás, a dagasztás, a nyújtás és a megtöltés mozdulatai. Ezekre láthattunk példákat már a '60-as évek vége felé, a '70-es években. A 2000-es években több magyar mű is született, ami ezt a témakört bontja ki, amely aktuális vagy inkább divatos lett a nők körében. Göbolyös Luca *Férjhez akarok menni!* művében kiemeli egy kelesztési praktikát,³⁴⁴ ami szerint, ha a megadott recept alapján elkészített cipót egy éjszakára a hónunk alá tesszük, úgy alszunk vele, és másnap reggel a kiszemelt férfinak ezt találjuk, akkor örökre a miénk lesz.

A kenyérgéztésről szóló tudást a társadalom folyamatosan örökölte, átadta anyáról leányra, míg napjainkra, az ipari termelés keretei közt ez elfeledett és lényegtelen tudás lett. Napjainkban a kenyér szimbolikus és szakrális jelentései is feledésbe merültek. Baglyas Erika *Hasznos Tudás*³⁴⁵ [37. kép] című video műve ugyancsak a kenyérdagasztásra utal, mint elfelejtett tudásra. Műve azonban nem ennek a régi, szükséges tudásnak a bemutatására készült, nem tanuljuk meg a kenyérgéztés fortélyait a felvételtől. Ellenben a művészt látjuk, ahogy egy régi fa dagasztóteknőben folyamatosan dolgozza, húzza-vonja a kelesztendő tésztát. A film alatt a dagasztás izzasztó folyamata látszik, és hallhatók a művész személyes élményei a kenyérgéztésről. Baglyas elmondása szerint³⁴⁶ számára ez meditációs tevékenység, nehéz és monoton munka: „Dolgozom az anyagon, az anyag pedig megdolgoz engem (...) munkálkodunk egymáson.”³⁴⁷

2003-ban Csurka Eszter műveinek szó szerinti elfogyasztására invitálta a műkedvelőket! *ZabArt*³⁴⁸ [38. kép] címmel 2 méteres kenyérszobrokat készített Demeter

³⁴³ Göbolyös: i.m. 10.

³⁴⁴ Cipórecept: Göbolyös: i.m. 44.

³⁴⁵ 2006-2007 videó a műről: Online: <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=684&lang=HU> (2019. május 31.) Baglyas Erika *Hasznos Tudás*, 2007-2007, video [37. kép]

³⁴⁶ Személyes közlés, 2019 április.

³⁴⁷ András Edit idéz a videóból. András: i.m. 124.

³⁴⁸ 2003. október 19-én, a Várfook Galéria, a Budapesti Őszi Fesztivál keretében, Fogyasztható Művészet – *ZabArt* címen egész napos kenyérrakciót rendezett Csurka Eszter. A reggeli kenyérdagasztást követően Csurka Eszter képzőművész nő pékmesterek segítségével kenyérgéztésből ember nagyságú szobrokat és szoborkompozíciókat épített. A tésztát a korábban iparművész kovácsok által elkészített fémvázakra applikálta föl, majd a kelő félben lévő szobor teherautóval a pékségbe került, ahol kemencében kisütötték.

Irén mesterpékkel és Szácsy Tibor iparművésszel. Csurka Eszter a mesterpék segítségével 300 kilogramm tésztaból öt szobrot épített előre elkészített fémvázakra, mely álló és ülő szobrokat, nőket és férfiakat ábrázolt. Kenyértésztát készítettek, és ehhez a régi női tevékenységhez, dagasztáshoz meginvitálta a nézőket, miközben a cselekvés szakrális jellegét hangsúlyozta. A kenyér anyagának, a dagadó, kelesztett massa megfelelő állagának eléréséhez hagyományra és a tapasztalatokra van szükség, ezért egy profi segített neki. A kenyereket különböző édes és sós fűszerekkel ízesítették. A művész a fogyasztói kultúránk romlására és a fogyasztói társadalom kiüresedésére mutat rá interaktív kiállításával, hiszen az embereknek megváltozott a viszonya az elfogyasztandó ételhez. A *ZabArt* kiállításon a közönség megehetette a műtárgyakat, „képet rombolhatott.”

Ezzel a megsemmisítő gondolattal zárom disszertációm a Mesterművem bemutatása és elemzése előtt. A fogyasztás romboló hatásával mindennek a felfalására biztat és remélem, jó szájízzel búcsúzik az olvasó a képzőművésznők konyhai tevékenységeit ábrázoló műveitől!

Végül az elkészült kenyérszobrokat visszazállították a galériába, ahol a hivatalos megnyitó ünnepséget követően az emberek valamennyit „ez az én testem” jeligére „felzabálták”. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=WvoWxh45NfY> (2019. május 31.)



24.



25.



26.



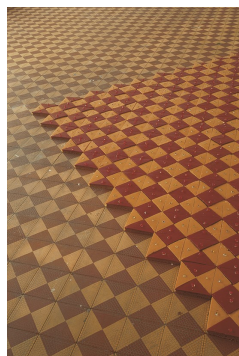
27.



28.



29.



30.



31.



32.



33.



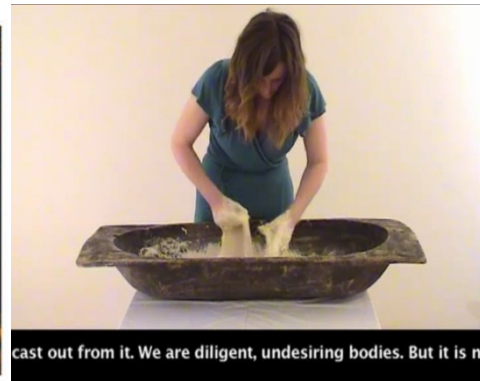
34.



35.



36.



37.



38.

6 Mestermű

Mesterművem összefoglalja a doktori disszertációm tanulságait és reagál az előző fejezetekben kifejtett művekre és gondolatokra. Művészetem szerves része az Eat Art, mellyel minden olyan élményt és érzést kifejezek, amiket a festészetemben nem teszek, hiszen mondanivalómnak ez a legmegfelelőbb módja. Az Eat Art leginkább happeningként megnyilvánuló műfaja azért érdekel, mivel interaktívan tudok a közönséggel kommunikálni, bevonom őket és kizökkentem komfortzónájukból, miközben magam is egy improvizatív, előre megtervezhetetlen szituációba kerülök.

2010-ben ösztöndíjasként ismerkedtem meg közelebbről az Eat Art-tal, amit külön tantárgyként oktattak a drezdai egyetemen. Mindemellett meghatározó élmény volt ugyanebben az évben Judy Chicago *Dinner-Party*-installációját élőben látnom. Majd 2013-ban találkoztam személyesen Daniel Spoerrirel, társalogtunk a művészetről és megkóstolta Zöld Paradicsom lekváromat. Ugyanebben az évben ismerkedtem meg személyesen Szabó Eszter Ágnessel, akivel azóta is aktívan együtt dolgozom és gondolkozom. 2010 óta rendszeresen hozok létre Eat Art happeningeket, melyekkel egyfajta művészetterápiát gyakorolok, hiszen szimbolikusan is megetetem a nézőket, miközben kizökkentem őket a mindennapjaik megszokásaiból.

Fontos hangsúlyoznom, hogy olyan happeningeket hozok létre, ahol provokálom a közönséget és bár megtervezett forgatókönyvet követek, sosem tudom, hogyan fognak reagálni valójában a befogadók, mi fog történni. Bármelyik általam kitalált happening megismételhető, ugyanakkor sosem lesz ugyanolyan, mivel ezek megtörténését befolyásolja a közönség, a helyszín, az évszak és az előadás alatt zajló egyéb cselekvések. A befogadók reakciója, és maga a folyamat, az esemény, az interakciók engem is inspirálnak. Happeningjeim megvalósítják azt a célt, amit a festményeim sosem, azaz eljutnak a társadalom minden szintjéhez, rétegéhez, és akár oktatási helyzetben is működőképesek lehetnek. Ha az utcán adok elő egy akciót, akkor meg tudok szólítani olyan embereket, akiket sosem érdekelt a kortárs művészet, és hatni tudok rájuk, miközben ők a kulináris élményekkel vannak elfoglalva. E célom elérésében az étel kulcsfontosságú elem, mert az vonzza a befogadó közönséget. Az étel műtárggyá válik, amely közvetíti a művészetet és oktat. A befogadó interakcióba lép az étellel, miközben folyamatosan










információkat kap a műről, a kortárs művészet egy szeletéről, annak hatásmechanizmusáról és elméletéről. Humort vagy megbotránkozást váltok ki az emberekből. Ha sikerült nagy hatást gyakorolnom rájuk, akkor a látvány sokszor felidéződik az elméjükben, melyhez mindig kapcsolódni fog a szituáció emléke és a szöveg, amit hallottak. Így juttatom el a képzőművészet üzenetét a társadalom bármely rétegéhez, azokhoz is, akik nem érdeklődnek vagy nincs affinitásuk a képzőművészethez. Azt gondolom, hogy ez újfajta kommunikációs csatornát nyit a művészet és a közönség között. Ezért választottam Mesterművemnek a Common Jam happeningeket.



Common Jam receptje

azaz, hogyan
tartósítsd A Bűnt

Hozzávalók:

-  Budapest közterületén almafa
-  Képzőművészek, kurátorok, művészettörténészek, mint almaszedők
-  Kosár, esernyő, hátizsák
-  Galéria
-  Rezsó vagy tűzhely
-  Kés, szedőkanál, fakanál, konyharuha, lábas
-  Újrahasznosított befőttesüvegek, esetleg iparművész által csiszolt feliratokkal címke helyett
-  Cukor
-  Dunsztnak 2 párna és frissentartó fólia

³⁴⁹ Common Jam happeningek Szabó Eszter Ágnessel közös projekt, amihez bárki csatlakozhat, minden évben megrendezzük nyár végén. Először 2013-ban Art9 Galériában főztük be a köztéren szüretelt almát. Ez egy eat-art, street-art akció volt, amelybe a gyűjtögetés, főzés, ételadás hagyományos női szerepe is beépült. Az alma akkorra már központi témám lett. A *Háj'm Vénusz* után kiteljesedett testemet a három Gráciaként festettem meg, Raffaello nyomán almákkal a kezemben. Innen már csak egy lépés volt, hogy az almafa alatt Évaként jelenjek meg. A leszüretelt almával szimbolikus az eredendő bűnt tartósítottuk (*A bűn tartósítása*, 2014). Szikra Renáta:

Online: <https://www.artmagazin.hu/articles/archivum/bab2bf4cfcfc98eb72744f07f7a25c5b> (2022. május 15.)

Alma



Különböző műalkotásokon az alma úgy jelenik meg, mint csendéleti elem az asztalon: éppen a kosárból kigurult gyümölcsként, vagy frissen szedett termésként. A Common Jam esetében az alma folyamatos mozgásban van a happening alatt, hiszen nem esik ki a saját szerepéből, lóg a fán, leszedik vagy esik és gurul. A Common Jam³⁵⁰ festményeimen az alma szerves eleme a képeknek. Csendéleti elemként, ismétlődő motívumként jelenik meg, és magát a folyamatokat is ábrázolom, aminek a során leszedjük a fáról, megpucoljuk, hámozzuk és daraboljuk, főzzük, tartósítjuk. Ezekben sokszor a várakozás és a munka monoton jellege kerül előtérbe, mint Julita Wójcik *Krumplihámozás*³⁵¹ című akciójában vagy a már említett Baglyas Erika műben³⁵² a dagasztás révén.

Itt fontosnak tartom megemlíteni Német Hajnal *Face to Face*³⁵³ című videóját. A jelenet helyszíne egy nyilvános WC, ahol egy felborult kosarat látunk, melyből kigurultak a gyümölcsök (alma, narancs, eper) a mosdó csempéjére, majd a szereplő nő visszaszedi azokat a kosárba. Páll Evelin interpretációjából³⁵⁴ megtudjuk, hogy Németh Hajnal videójában, a nőben kétféle nemi szerepet ütköztet, melyek közül hol az egyik (az alávetett és a megalázott áldozat, aki a nyilvános WC padlóján csúszkál), hol a másik (aki a férfi WC-be tévedve elveszti identitását,



³⁵⁰ A Common Jamról disszertációm 6. fejezetében írok róla, évente több mű címe.

³⁵¹ Julita Wójcik: Peeling Potatoes, Nemzeti Művészeti Galéria, Varsó, 2001. Julita Wójcik lengyel képzőművész műve is a hámozásról, a pucolásról szól. *Krumpli hámozás* című performansza, melyet videokamerával dokumentált. 2001-ben a művész otthonkában és kötényben ült a varsói Nemzeti Művészet Galériájának a „Kis Szalonjába” és a földhöz hajolva hámoztatta a rengeteg burgonyát a múzeum padlójára. Órákon át hámozott, utalva a monoton, háztartási jelentéktelen tevékenységre, az időt pazarló feladatra, mely mégis elengedhetetlen szervezetünk életben tartásához. A galéria közönsége figyelte tevékenységét, voltak, akik segítettek is neki krumplit hámozni. Azonosult a háziasszony szereppel és kritikusan szemügyre veszi a foglalkozás jelentését. Így tesz, amikor szobalányként söpör vagy festőművész attitűddel szobafestő mázolóvá változik és egy több emeletes lakóépületet fest. Műveiben a munka és az otthon megosztottsága jelenik meg szociális utópiákkal, amiket a mindennapi életben élnek meg az emberek. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/wojcik-julita-obieranie-ziemniakow-peeling-potatoes-2> 2019. május 31.)

³⁵² Lásd: 5. fejezet (5.5) 107.

³⁵³ Németh Hajnal Face to face, 2000, video/C-print c. videó

³⁵⁴ Páll Evelin írása Online: <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=187&lang=HU> (2019. május 31.)

megzavarodva aláveti magát a maskulin tér hatalmának) kerekedik felül, de együtt nem láthatóak. Viszont jelen esetben számomra a padlóra gurult almák fontosak. Az almák Német videójában is a földön vannak, ahogyan az én festményeimen is szanaszét hevernek, miután levertük őket a fáról – a „Tudás fájáról”. A bibliai jelenetet szimbolizálva Éva döntését, a Bűnbeesést idézik meg. Német művében viszont nemcsak erről van szó, hanem a felborult kosárról, amibe a megvásárolt alma és a többi gyümölcs került, melyek elgurultak. Ezzel a munka megidézük Szabó Eszter Ágnes bevásárló szatyrait,³⁵⁵ de Lilly Martin Spencer festményeit is, melyeken a frissen beszerzett étel alapanyagok kigurulnak, vagy lánya éppen kipakolja őket.³⁵⁶



Cukor

Németh Ilona projektalapú művét emeleném ki, az *Eastern Sugart*, amit nem elemzem teljes egészében, csak a kiállítás egyik fő termében zajló részvételi installációt hangsúlyozom, ami a cukorkészítés révén kapcsolódik jelen értekezés témájához, a konyhai tevékenységekhez. Az *Eastern Sugar* egyik meghatározó installációjáról beszélek, mely sok helyen megjelenő fotó dokumentáció képén látható: egy nagy tér fehér falai között munkaasztalok sorakoznak, azt az érzetet keltve, mintha egy steril gyárban lennénk. A fal mentén kötények sorakoznak, amiket a látogatók is felvehetnek és készíthetnek maguknak egy cukorsüveget.³⁵⁷ A művész aktívan bevonja a nézőt, hogy gyári alkalmazott szerepébe bújjon és elkészítsen magának egy (mű)tárgyat, mely ehető és akár el is

³⁵⁵ Lásd: 3. fejezet (3.4) 55.-56.

³⁵⁶ Lásd: 3. fejezet (3.4) 54.-58.

³⁵⁷ „A cukorsüveg a gyári hagyományokban egyfajta üdvözlő, bevezető (reklám) ajándékként funkcionált, amellyel az új üzemek tudatták létrejöttüket és a munka megkezdését. Jelen esetben is egy újonnan induló, (időszakosan üzemelő) manufaktúra terében járunk, ahol az ajándék jutalommal alakul és/vagy a szuvenír rendeltetés: mind az alkalmazottak, mind a látogatók hazavihetik a cukorsüveget, amit elkészítettek (vagy amit más alkotott, hiszen minimum 24 óra szükséges a csomagoláshoz és a szállításhoz), de ennek feltétele, hogy dupla annyit gyártsanak, mint amennyivel távozni szeretnének.” Lépcold Zsanett: Keleti cukorsüveg. Artmagazin, 2018. november 25.

Online: http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/keleti_cukorsueveg.4369.html?pageid=119 (2019. május 31.)

fogyasztható. A konyhai tevékenységhez hasonló étel-előállítási munkafolyamatot produkálhatunk, csak éppen nagyüzemi környezetben. Az asztalokon utasításokat és leírást találunk arról, hogyan kell elkészíteni a cukorsüveget, a recept alapján lépésről lépésre haladva elméletileg egy a bemutatott terméknek megfelelő tárgyat fogunk végeredményként kapni.

Elkészítés

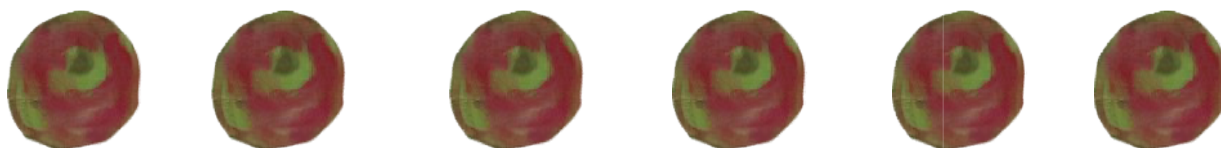


A Common Jam happeningen cukorral tartósítjuk a meghámozott almákat.

A feldarabolt almákhoz cukrot adunk és folyamatosan főzzük, karamellizáljuk, míg be nem sűrűsödik.

Így jön létre a Common Jam jellegzetes állaga.

Ezek után üvegekbe szedjük és száraz dunsztba helyezzük.



A Common Jam happening Szabó Eszter Ágnes *Traffic Jam*³⁵⁸ című akciójából inspirálódott. A tartósítás ténye meghatározó gondolata a műnek, akárcsak Szabó Eszter Ágnes számára az 1990-es évektől, de Chilf Mária³⁵⁹ művészetében is kiemelt téma volt ekkor. 2013 óta minden ősszel Szabó Eszter Ágnessel megrendezzük a Common Jam happeninget és kiállítást. Budapesten kiválasztunk egy közterületen lévő almafát (minden évben másikat, amely gesztussal városi almafa-térképet is rajzolunk), megszedjük, majd a termést a galériába visszük, ahol megpucoljuk és befőzzük, tartósítjuk és dunsztba helyezük. Általában a következő évi kiállítás megnyitóján vesszük ki a dunsztból az előző évben eltett lekvárokat, miközben a galéria falain az előző évi almaszedést dokumentációjául szolgáló festményeimet állítom ki. Szabó Eszter Ágnes is készít új műalkotásokat a témához kapcsolódóan. A dzsem maga a műtárgy és az almaszedéshez, befőzéshez kapcsolódó összes cselekvés alkotói folyamatnak minősül. A dunsztból kivett „Common Jameket” egy közösségi polcra helyezük, elcserélhetők más műtárgyra vagy házilag készített, eltett ételre. Így minden dzsem egy-egy történetet, emlékezetet hordoz.

A *Common Jam* happeningnek kiindulópontja az *Éva* című festményem volt, amit a *Háj'm Grácia* (2013) című kiállításomra festettem, ennek témája a háj és a hájas test volt. Megfogalmaztam magam Évaként, aki kövér, hájas testtel élt a Paradicsomban, az Édenkertben, és tépte le a tiltott gyümölcsöt, az almát. Ez a festmény indított el egy asszociációs folyamatot. Az Édenkertre, a Paradicsomra gondoltam, melyről a *Zöld*



³⁵⁸ 1999-ben a Traffic Dzsem akció keretében Szabó Eszter Ágnes lekvárokat cserélt műtárgyakra. 1999 őszét „plein air tevékenységet” (gyűjtögetést) követően a gyümölcsök befőzésével töltötte; tradicionális módon, cserépkorsókba tette el a lekvárokat, dzsemeket és szószokat. „Minden művésznak igénye az, hogy munkáját nyilvánosság elé tárja. Felmerült ez a kérdés a dzsemek esetében is. Milyen értéket képviselnek a dzsemek a művészeti életben? Milyen módon lehet kiállítani ezeket az önmagukban tárolt csendéleteket (a korsó, mint szereplő, tartalmazza a gyümölcsöket). Amíg erre választ kapok, addig is műalkotásként kezelem őket” – írta a projektleírásban. Végül két sikeres tranzakcióról tudunk, mindkettőt falvédő formájában kihímezte a művész; első alkalommal, 1999-ben Roskó Gábor rajza és egy csupor rumos-fahéjas szilva (karamell) dzsem, valamint egy üveg őszibarackos chiliszósz cserélt gazdát, második alkalommal, 2002-ben Hecker Péterrel állapodtak meg a cserében. A *Traffic Jam* „plain air” alkotói folyamat, amelyben a művész saját maga szedi a gyümölcsöt a természetben, tartósítja és továbbadja, cseréli vagy eladja műtárgyként (2000-ben Szabó Eszter Ágnes felajánlott a Tilos Rádió javára egy 1999. aug 11-én, a napfogyatkozás alatt eltett feketeszeder-dzsemet, amely 25.000 forintért kelt el az árverésen.).

³⁵⁹ Chilf Mária 1996-ban foglalkozott a tartósítással, egy installációt hozott létre, mely a természetes tartósítószerokról szólt. Művének címe *A legkevesebb*, mely fémből, hegesztett edényekből, tésztából, sóból, cukorból, ecetből, olajból, lisztből, fából, textiltől és paraffinból álló installáció. A művész leírásából megtudjuk, hogy „liszttel töltött vászonhurka húzódik a földön, amelynek vonalában két fából készült állvány van elhelyezve, és négy tartályt hordozó fémtalaphoz vezet. A két faállvány egy-egy csővel a földön húzódó vászonhurkához csatlakozik. A falon két vízszintes sorba rendezve tíz-tíz paraffinnal preparált fehér vászontarisznya lóg. A két faállványon tésztából készült terítón tésztatányérban szárított búzagyökér van, a négy fémedényben pedig ecet, olaj, só és cukor – a négy természetes tartósító.”

Paradicsom lekvárom jutott eszembe, ami a feminizmusra asszociál, és Szabó Eszter Ágnes *Traffic Jam* projektjét appropriálja.

Szabó Eszter Ágnessel egy gyümölcszedő akciót hoztunk létre a *Háj'm Grácia* kiállításom egyik eseményeként. A leszedett termést a galéria terébe vittük és tartósítottuk (reflektálva Rirkrit Tiravanija eseményeire azzal, hogy szituációt teremtettünk, és a galériát konyhaként is használtuk). A dzsemeket műtárgyként állítottuk ki, mint ahogy Szabó tette 1999-ben, majd Stuttgartban 2010-ben. Mivel a Gráciákat ábrázoló festményeimen almák voltak és a Bibliában is almát vesz le a fáról Éva, így evidens volt, hogy ezt az ikonikus képet, mozzanatot elevenítjük meg akcióinkkal a kortárs művészetben.



Az ezredforduló után nem volt újkeletű dolog a kortárs művészetben a gerillakertészkedés, a közterületen lévő fák, bokrok, haszonnövények feltérképezése, ültetése, majd a leszüretelt termésből elfogyasztható luxuscikk készítése. A közösségi kertészkedés, a világunk élhetőbbé tétele, a szegénység felszámolása, a kapitalizmusellenes cserekereskedelem, a

túltermelés fölöslegének újrahasznosítása vagy a túlélés, mint művészeti stratégiák bevett szokások voltak, amelyeket műveiben érvényesítve Szabó mindig megelőzte korát.

Tehát a *Common Jam* happeninget a véletlen, az adott jelen, egy találkozás és egy művészeti kapcsolat, egy barátság és az adott festmény témájának kortárs szituációba való ágyazása szülte, hozta létre.



Happening vagy akció

A *Common Jam* eseményt 2018-ban happeningként³⁶⁰ („A happening a művész által rendezett történés, amely során a néző ugyanolyan aktív résztvevővé válik, mint az alkotó és műtárgy készítése nem célja.”³⁶¹) határoztam meg, viszont a kezdetekben helytelenül akciónak vagy performansznak neveztük. A *Common Jam* improvizációkon alapuló esemény, ami előre eltervezett, de spontán mozzanatokot megengedő történésekre épül. A résztvevők és az adott szituációk folyamatosan befolyásolják a happeningeket, mindemellett nem cél műtárgy létrehozása (a hagyományos értelemben véve, bár a lekvárokat műtárgynak tekintjük, de ezek nem festmények vagy szobrok, hanem étkezésre szánt termékek).

Tisztáznom kellett az akció és a happening közötti különbséget, hiszen meg kellett találnom a *Common Jam* eseményre a legmegfelelőbb megnevezést. A happening és az akció a '60-as években volt jellemző műfaj. A hangsúly ezekben az átélésen és a részvételen volt. Az első happeningeknek és akcióknak egyáltalán nem volt célja a megörökítés, csak elmesélésekből, anekdotákból, néhány vázlattevéből tudtak és tudunk róluk. Később viszont a dokumentálásra is nagy hangsúlyt fektettek a művészek, és a különböző materiális dokumentációk kézzelfogható műtárggyá is váltak.³⁶²

Kezdetben helytelenül performansznak vagy pontosabban Eat Art performansznak neveztünk Szabó Eszter Ágnessel minden *Common Jam* almaszedést és befőzést, annak ellenére, hogy ez az esemény nem pontosan megtervezett, hiszen tele van rögtönzéssel, tehát az akció és a happening definíciói sokkal megfelelőbbek lennének. Az akció időben zajló művészeti esemény, improvizált cselekvés, melynek meglepő poénjai az életre utalnak és a művészi gondolkodást sokszor színházi eszközökkel jeleníti meg. Ez a *Common Jam* esetében hangsúlyosan jelen van. Az akció legtöbbször egy műtárgy

³⁶⁰ A „happening” kifejezést először Allan Kaprow használta az 1950-es években, hogy leírja a művészethez kapcsolódó eseményeket. A történéseket nehéz leírni, mert ahányszor előadják az ugyanúgy megtervezett rövid előadást, mindig egyedi lesz és különböző a másiktól. A happening bárhol előfordulhat és gyakran multidiszciplináris, nem csak lineáris narratívával rendelkezik, és a közönség aktív részvételét kívánja. A művészek alaposan, részletesen kitalálják és megtervezik, de teret adnak az improvizációnak. Kaprow azt mondta, hogy a happening Hugo Ball Dada *Cabaret Voltaire*-nél, a szürrealista előadásokban jelent meg először a huszadik század elején, és Richard Wagner „gesamtkunstwerk” fogalmában gyökerezik. Lásd: Online: <https://en.wikipedia.org/wiki/Happening> (2019. május31.)

³⁶¹ L. Menyhért: i.m. 111

³⁶² Az első magyar happeninget Szentjóni Tamás és Altorjai Gábor mutatta be 1966 június 25.-én Budapesten és az volt a címe, hogy Ebéd in memoriam Batu kán. Online: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=i8qPMQJ5Kjc> (2019. május31.)



elkészítésének folyamatát is jelenti, lásd az akciófestészetet.³⁶³ A *Common Jam* esetében is helytálló az akció fogalma, hiszen folyamatosan készítjük a műtárgyat, a dzsemet. Ennek ellenére az akció meghatározása nem hangsúlyozza azt, hogy a néző aktív részesévé válik a folyamatnak, míg a happening igen. A happeningnek pedig nem célja a műtárgykészítés, azonban mi mindig készítünk műtárgyat, azaz dzsemet. A műfajok vizsgálata során arra a konklúzióra jutottam, hogy a happening a legmegfelelőbb műfaji meghatározás a *Common Jam* relációs³⁶⁴ művészeti eseménye számára.



A *Common Jam* happening által rítusszerűen, minden évben „tartósítjuk a Bűnt, ”³⁶⁵ Éva oltáránál áldozunk a tartósított almákkal, a kereszténység fő bűnét idézzük újra és újra, azt a pillanatot, amikor Éva leszakította az almát a „tudás fájáról”. Ezt a tudatos tettet, elhatározást tartósítjuk, mely a nők és az emberiség fájdalmát, nehézségeit okozta.

„A bűnt örök büntetés követi, hiszen Isten azt mondja Évának: „Felette igen megsokasítom viselősséged fájdalmait, fájdalommal szülsz magzatokat; és epekedel a te férjed után, ő pedig uralkodik te rajtad.” (Mózes I. könyve 3. fejezet) Talán itt kezdődött minden, a férfiak uralma a nők felett, lehet, hogy jobb lett volna otthagyni a gyümölcsöt a fán? A bűnbeesés az út szélén leszakított almákkal újra és újra átélhető.”³⁶⁶

Míg a *Common Jam* happeningeik a keresztény Bűnbeesés pillanatát idézik meg rítusszerűen minden évben, addig Meret Oppenheim egy ősi matriarchális kultúrát

³⁶³ Az akció és a happening fogalmának meghatározását L. Menyhért: i.m. 109-112. szömagyarázatára építettem.

³⁶⁴ Nicolas Bourriaud: Relációesztétika, Műcsarnok, Budapest, 2007, 12. oldal:
„A relációművészet, olyan művészet, melynek elméleti kiindulópontjában sokkal inkább az emberek közötti kapcsolatok, relációk összessége és ezek társadalmi kontextusa áll, mintsem valami szimbolikus, autonóm és magánjellegű tér igénylése. Megjelenése a modern művészet által kítűzött esztétikai, kulturális és politikai célok teljes összeomlását jelzi.”

³⁶⁵ A Bűn tartósítása, 2013 augusztus 26-án az első *Common Jam* akciónk közben, amikor az almaszemet porcióztuk az üvegekbe és tettük festővásznak közé dunsztolódni, az fogalmazódott meg, hogy azon a napon nem tettünk mást, mint Évakként a Bűnt tartósítottuk. Később ezt a címet adtuk egyes *Common Jam* happenigeknek.

³⁶⁶ Fajgerné Dudás Andrea és Szabó Eszter Ágnes, A bűn tartósítása, Fajgerné Dudás Andrea megnyitó beszédéből idézve, Liget megnyitó, 2014. január 30. Online: [Liget Galeria / Exhibitions 2002-2003 \(c3.hu\)](http://LigetGaleria.com/Exhibitions/2002-2003) (2019. május 31.)

ünnepelt a *Tavaszi Bankett*³⁶⁷ című berni rituális lakomájában. Meret Oppenheim Tavaszünnepnek, *Termékenységi ünnepnek* nevezte a lakomát, amit én helytelenül, de szándékosan Eat Art eseménynek nevezek, annak ellenére, hogy a lakoma megvalósulása megelőzte Daniel Spoerri Eat Art fogalmának születését. Meret Oppenheim számára ez az egyalkalmas lakoma egy rituálé volt, az újraébredő élet manifesztációja, egyben emlékezés a matriarchális ünnepre, ami ciklikusan tagolódott, mint a női menstruáció és a hold váltakozásai. A kereszténység megjelenése előtt és más vallások esetében is a napforduló és a napéjegyenlőség hangsúlyos szerepet kaptak. Akárcsak a *Common Jam* esetében, amikor minden egyes almaszedés egy ünnep, a természet elmúlásának és kivirágzásának, termékenységének ciklikus ünnepe, mely almaszürettel zárul. Oppenheimnak ezt az eseményét és gesztusát az esszencializmushoz társítom, ahogyan a *Common Jam* happeninget is, amit Manuel Castells pontosan megfogalmaz: „A nőiséget a történelemhez, a kultúrához kapcsolja és a matriarchális aranykor mítoszához nyúl vissza, amikor a nők értékei és az istennőimádat biztosította a társadalmi harmóniát.”³⁶⁸

A '60-as évek végén több mű született, amelyek rituáléhoz köthetők, és amiket már bemutattam a 4. fejezetben (*Identical Lunch, Ritual Meal*³⁶⁹). Viszont általánosságban kijelenthető, hogy a '70-es évekre a háztartási feladatokat nyilvános rituálékká alakították a nők a képzőművészetben, mely performanszoknak terápiás hatásuk volt, mint akár a *Common Jam* rendszeres ismétlődésének.

„A performanszművészet nem nyújt felhőtlen szórakozást vagy megnyugtatóan tiszta esztétikai élvezetet, hanem felforgat, fáj, meghökkent, zavar és zavarba ejt, aktív szellemi részvételt erőszakol ki a befogadótól, húsbavágó játékaival gondot okoz, elgondolkodtat. Irritáló, stimuláló antiesztétikája a szép-művészet szubverzív alternatíváját kínálja.”³⁷⁰

³⁶⁷ Meret Oppenheim: *Tavaszi Bankett*. (Bern, 1959 április). 1959 márciusában egy spanyol étteremben ült Bernben Meret Oppenheim a barátaival és kosztümös bálokról, az étel fantasztikus prezentálásáról beszélgettek. Meret Oppenheim felvetette, hogy mi lenne, ha egy meztelen nő testén szervíroznának ételt, jót nevettek ezen a gondolaton. Másnap Oppenheimot nem hagyta nyugodni az ötlete és elhatározta, hogy megvalósítja, majd ezt barátaival is közölte. Tehát készít egy vacsorát egy meztelen nő testén.

³⁶⁸ Castells: i.m. 312.

³⁶⁹ Lásd: 4. fejezet (4.3.1.) 70-71.

³⁷⁰ Kérchy: i.m. 290.



Relációesztétika



A Common Jam happeningek kapcsán elengedhetetlenül fontos Nicolas Bourriaud relációesztétikájának³⁷¹ elméletéről beszélni, amit 1998-ban dolgozott ki: „A reláció a művészet egy formája, melynek alapja az interszubbektivitás, központi témája pedig az együttlét, a néző, a kép és a kép »találkozása« és az értelem közös létrehozása.”³⁷²

„A relációs művészet nem valamelyik mozgalom »újjászületése« vagy valamilyen stílus visszatérése. A jelen megfigyeléséből és a művészi tevékenység rendeltetésére vonatkozó reflexióból születik.”³⁷³

„A műalkotások helyét a mai társadalmat irányító globális gazdasági rendszerben úgy gondoljuk, hogy kereskedelmi és szemantikai értékén túl a műalkotás egyfajta társadalmi rés. A rés fogalmát Karl Marx használta azoknak a közösségeknek leírására, ahol az árucseré nem a kapitalista gazdaság törvényszerűségei szerint zajlik, mert nem termel profitot, ilyen például a cserekereskedelem,³⁷⁴ a veszteséges kereskedés, az önellátó gazdálkodás stb. Olyan tere az emberi kapcsolatoknak, mely többé-kevésbé harmonikusan és nyíltan illeszkedik a fennálló rendszerbe, mégis olyan mintákat kínál, amelyek abban nem érvényesek.”³⁷⁵

Minden évben várjuk a *Common Jam* happeningeken a cseredzsemeket vagy műtárgyakat, és igyekszünk a közösséget aktivizálni, hogy ne csupán nézők legyenek, hanem aktív részesei az eseménynek, vagyis létrehozói, alkotói a műnek. Vannak olyan

³⁷¹ Nicolas Bourriaud: *Relációesztétika*, Műcsarnok, Budapest, 2007, 12.

„A relációművészet olyan művészet, melynek elméleti kiindulópontjában sokkal inkább az emberek közötti kapcsolatok, relációk összessége és ezek társadalmi kontextusa áll, mintsem valami szimbolikus, autonóm és magánjellegű tér igenlése. Megjelenése a modern művészet által kitűzött esztétikai, kulturális és politikai célok teljes összeomlását jelzi.”

³⁷² Bourriaud: i.m. 13.

³⁷³ Bourriaud: i.m. 37.

³⁷⁴ A közös gyümölcszedéssel, befőzéssel és beszélgetésekkel kiegészülő kiállítás a Közös spájz köré szerveződött: a látogatókat arra buzdítottuk, hogy hozzanak magukkal saját maguk által készített tartós és ehető élelmiszert, amit a galériában kihelyezett polcra kitehettek, egy másik lekvárt/chutneyt/savanyúságot pedig elvihettek magukkal.

³⁷⁵ Bourriaud: i.m. 14.

underground művészek, akik fokozatosan beépültek az alkotói tevékenységünkbe és végül a *Common Jam* aktív művészeivé váltak. Így Szabó Eszter Ágnes és az én tevékenységem mellett általuk teljesebbé válik a mű, például az újrahasznosított befőttesüveget üvegművész csiszolta vagy alakította át funkcionális kínáló tállá, egy formatervező bonbont készít a Common Jamból. „A néző »részvétele«, melyet a Fluxus happeningjei és performanszai teoretizáltak, mára a művészi gyakorlat állandó elemévé vált.”³⁷⁶ A *Common Jam* közösségi ételkészítésen alapul, és az éves folyamata köré szerveződő relációs happening.



„A relációesztétika körében született művek közös vonása az a tény, hogy egyazon gyakorlati és elméleti horizonton tevékenykednek: a személyes kapcsolatok szférájában.”³⁷⁷

Művészként pillanatnyi mikroközösségek létrejöttét indukáljuk a mű létrehozása közben, azaz a termést nem megszokott, forgalmas közterületen takarítjuk be. Kulturális

³⁷⁶ Bourriaud: i.m. 21.

³⁷⁷ Bourriaud: i.m. 36.

szempontból tradicionális tevékenységet végzünk, gyűjtögetünk. Majd a galéria terében feldolgozzuk a megszerzett alapanyagot, ahol újabb személyek kapcsolódnak be a folyamatba, és cserélődnek a résztvevők. Így állandóan változó közösség alakul. Viszont a rendszeresen visszajáró és intenzív aktivitást mutató résztvevőkkel sikerült hosszú távú kapcsolatot kialakítani, integrálni őket a művész alkotói szerepébe. A közösség kohézióját az együtt átélt és megélt idő, élmény és tapasztalat adja. Szabó Eszter Ágnes meg is fogalmazza a *Common Jam* dzsem időhöz való viszonyát, amit a csendélettel állít párhuzamba:

„Az idő benne van a dzsemekben, hiszen a dunszt az mindig áll, és várunk, hogy kihűljön. Az is idő kérdése, hogy minden évben ismétlődik a gyümölcszedés periodikusan. Eltenni valamit télire, azaz az idő késleltetése, a romlás megállítása. Az én eredeti koncepciómban (Traffic Jam 1999) nagyon erősen jelenik meg az idő, mert a tartósítás arról szól. A kiindulási pontom a Vanitas csendéletek voltak, ahol a hiábavalóságot a rohadó gyümölcsök jelképezik. Én a dzsemjeimre csendéletekként tekintettem, az idő megállítására, ami angolul still life, vagyis álló idő. A megállított idő, a »still life«, mellyel hiába állítod meg a romlást, az idő attól még halad. Ez az emberekkel is így van, ezért hímeztem magam az otthonkákra.”³⁷⁸



³⁷⁸ Szabó Eszter Ágnes, *Common Jam* gondolatai, 2017



Dokumentarista festmények

A *Common Jam* happeningekről készült festményeimet, melyek mindig izgalmas ábrázolási problémákat vetnek föl, dokumentarista festményeknek nevezem. A termést a galériába visszük és posztamensen álló rezsón befőzzük dzsemnek. A galériában főzünk, mint Rirkrit Tiranavija, a közönségünk pedig sokszínű. Az eseményekben részt vesznek a környéken élő háziasszonyok, a kiállítás ital- és ételmenüjéért rendszeresen látogatók, a művészeti szcena fiatal generációja és underground művészek. A befőzési folyamatba folyamatosan besegítenek a látogatók, és cserélődnek a tevékenységi szerepek, miközben a művészetről beszélünk. A szedés és a befőzés folyamatait egy képbe komponálva jelenítem meg. A háttér mindig az a városi milió, ahol szedtük az almát, és mindig azok szerepelnek a festményen, akik részt vettek az eseményen a szedéstől a befőzésig.

A *Bűn tartósítása* című képen a szereplők meztelenül vannak ábrázolva, hiszen Évák az Édenkertben. Sajnos van, aki nem szerepel a dokumentarista festményemen, mert kérte, hogy meztelenül ne ábrázoljam. Ekkor egy komplex problémába ütköztem. Mivel



vannak, akik meztelen testüket a nyilvánosság előtt nem vállalják, megoldást kellett találnom a kitűzött cél megvalósítására. A fantáziámat használva vagy kitalálom, hogy hogyan nézhet ki a résztvevő teste, vagy egyáltalán nem szerepeltetem a képeken. Ha kitalálok egy testet, akkor azzal fogják azonosítani, pedig lehet, hogy ő teljesen másképp néz ki. Ezt a dilemmát kikerülve úgy döntöttem, hogy a következő festményemen ruhában ábrázolom a szereplőket, azért, hogy valóban mindenki rajta lehessen, mint egy csoport vagy egy esemény dokumentumfotóján. Így a *Common Jam* festményeimet tekinthetjük happening dokumentációjának. Viszont a testet borító ruha nem a valóságot ábrázolja, mindig fikció, mindig alárendelődik a kép festészeti szabályainak, és a festmény színek kompozíciója határozza meg. Nem a dokumentáció az elsődleges a ruhaábrázolás szempontjából, csak a személy: az arcon és a jellegzetes mozdulaton van mindig a hangsúly. Ennek ellenére vannak egyes ruhaelemek, amiket kiemelek mondanivalójuk, jelentéstartalmuk miatt.



Képalkotáskor a mondanivalóm határozza meg a kompozíciót, de a teljes, fotó realisztikus, valóság-hű ábrázoláshoz nem ragaszkodom, ezért elhagyok dolgokat, stilizálok és alárendelek. Sokszor egy-egy képrészlet, mint forma szükséges, vagy színként csak egy színmező a festmény egészében. Például a *Common Jam 3.* című festményen a ruhák fehérek és kék színfoltok vannak rajta, hogy tartsák a kép ritmikáját. A festményeimre feliratokat, írásokat is teszek. Ezeket ecsettel írom, mindig egy színmezőre. A szöveget nem csak kalligrafikus, de értelmi jelentése miatt is teszem a festményeimre, mivel olyan gondolatot ad hozzá a festményemhez, amit esetleg nem akarok képként megjeleníteni, és

így könnyedebben jut el a nézőhöz, persze ha el tudja olvasni vagy érti a nyelvet. Töreksem az olvashatóságra, de mivel a szövegek magyar nyelvűek, korlátozza azoknak a számát, akik megértik. A feliratot mindig egyetlen színnel festem: a jelentésén túl a szöveg színe is fontos, mert a színmezőt, amire rákerül, megbontja, izgalmasabbá teszi, tompítja, vagy éppen kiemeli, hangsúlyossá téve a festményen belül az adott részt.



A *Common Jam* happeningekhez Syportka Whandal underground művész funzinokat készít. A funzin medializálja az eseményt, vagyis egy más formában közvetíti. A funzin műfaja szintén egyfajta rés, ami átjárást biztosít a szcénák között. A funzin független kiadvány, ami a legegyszerűbb eszközökkel készül, így az utcai gyümölcsszedés dokumentálásának ugyancsak eszköze. Ezáltal egy olyan független művészeti esemény, mint egy utcai almaszedés és dzsemfőzés be tud kerülni az irodalmi közegbe is (a funzin az Írók Boltjában kapható).

Almaszedés

A *Common Jam* happeninget dokumentáló festményeimben az almaszedés visszatérő motívum. A képzőművésznők művészettörténetében Natalja Goncsarova³⁷⁹ festményeit találtam a legkorábbi ábrázolásoknak, amelyeken az almaszedés, mint tevékenység jelenik meg, és nem a bibliai jelenetként. Natalja Goncsarova a 20. századi Oroszország

³⁷⁹ Natalia Goncsarova 1881-1962, Tula városában született július 4-én (a régi kalendárium szerint június 21-én) 1881-ben Oroszországban. 1898-1910 között a Moszkvai School of Painting szobrász és építész szakán tanult. Alapvetően szobrászatot tanult, de felvették festészetre is, miután Larinov Mihailal találkozott, akivel együtt élt és dolgozott élete hátralevő részében. 1914-ben Gyagilev meghívta, hogy legyen a színpadi díszlettervezője az orosz balettnak és látogassa meg Párizst, majd a Le Coq d'Or balettelőadás dizájnerévé vált. 1915-ben Larinovval és Gyagilevvel Svájcban volt, majd turnéztak az Orosz Balettel Franciaországban, Spanyolországban és Olaszországban 1916-17 között. Majd Párizsba költözött, festőként, színpadi dizájnerként és grafikusként dolgozott 1919-től 1929-ig. 1936-ban francia állampolgár lett, 1955-ben Larinovval összeházasodott, majd 1962 október 17-én halt meg Párizsban. Delia Gaze: *Dictionary of Women Artists Volume 1.*, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Chicago, 592-596.

kiemelkedő nőművésze, akinek festészete 1906-ban kapott először figyelmet és kritikát, amikor a Salon d'Automne kiállításán Párizsban impresszionista pasztell tájképsorozatával részt vett.³⁸⁰ Több festményt készített 1908-1911 között, amelynek tárgya az almaszedés.

Goncsarova Gauguinhez hasonlóan³⁸¹ többször visszavonult a vidéki életbe, a Moszkva melletti Polotniani Zavodban található családi házába, hogy a falusi élet hatására újjászülessen és megújuljon művészetében. Közvetlen közletről érdekelte a paraszti élet mindennapjai, a parasztság szokásai és tárgyai, amiknek a színei, kompozíciói és díszítései megjelennek expresszív művészetében. Ez idő alatt Goncsarova kifejezetten nőket ábrázol munka közben, és leginkább a nők földműveléshez köthető munkáit jeleníti meg, mint például az ültetést, begyűjtést, a termés leszedését.



A festményein szereplő nők nem bájos, hanem rideg, férfias vonásokkal rendelkeznek. A meggyötört, dolgozó nőt ábrázolja munka közben, de van olyan almaszedést ábrázoló festménye, ahol a nők éppen tétlenül ejtőznek a fa alatt, mint az

³⁸⁰ Matthew Gale and Natalia Sidlina: Natalia Goncharova, Tate Enterprises Ltd 2019, London, 181.

³⁸¹ Goncsarova figyelme ekkor Gauguin művészetére fordult. 1909-ben a *Termékenység Istene*³⁸¹ című figurális sorozatot szerepeltette egy kiállításon, ami versenyzett Gauguin *Kék Idol* című festményével. Kritikusai pornografikusnak ítélték új műveit és bíróság elé került szemérmertlenség vádjával, majd büntetést kellett fizetnie. A *Termékenység Istene* művében nemcsak Gauguin hatását demonstrálta, hanem a korai kubizmust is. Ugyanis a háttér síkfelületének repesztését Picassóval és Braque-kal közösen találták ki, mivel megpróbálták egyfajta szobrászati megközelítési módot létrehozni a festészetben. Delia Gaze: Volume 2. i.m. 593. oldal

*Almaszedés*³⁸² című festménye. Tehát van olyan festménye, ahol ketten szedik a gyümölcsöt, de létezik olyan is, amelyen fehér ruhás nők csoportja üli körbe a fát és nézik, ahogyan a többiek szüretelik az almát. Úgy pihennek, mint Manet *Reggeli a szabadban* című képén, vagy mint Évák az Édenkertben: dobálóznak, játszanak az almával. Ezek a képi ábrázolások előzményei saját dokumentarista *Common Jam* festményeimnek. Goncsarova más földműves munkákhoz és az étel termeléséhez kapcsolódó festményeket is létrehozott, mint például a *Burgonyaültetés*³⁸³ című festményét, ahol ugyancsak parasztasszonyokat látunk, akik burgonyát vetnek, és a festőnő ennek több munkafázisát bemutatja a képen belül. A háttérben lévő fák dekoratív elemmé válnak a képen, és stilizált virágokká is alakulnak. Erős, vörös színű kontúrt alkalmaz, a nehéz fizikai munkát pedig a maga valóságában ábrázolja. A *Tavaszi ültetés*³⁸⁴ című műve parasztasszonyok portréit tartalmazza. A nők palántákat, virágokat ültetnek. Az ábrázolás karakterisztikusan példázza Goncsarova kubista törekvéseit, hiszen a síkok összetörtek, a figurák stilizáltak és ritmikusan ismétlődnek.

Mesterművemnek tekintem a *Common Jam* happeningeket és minden hozzá tartozó dokumentarista festményt, melyeket 2013 és 2021 között készítettem. A *Common Jam* happening közös szellemi termékünk Szabó Eszter Ágnessel.

³⁸² Natalja Goncsarova: *Picking Apples*, c. 1909 olaj, vászon, Alex Lachmann kollekción

³⁸³ Natalja Goncsarova: *Planting potatoes*, 1908, olaj, vászon, Centre Pompidou, Paris

³⁸⁴ Natalja Goncsarova: *Gardenining*, 1908, olaj, vászon, Tate Gallery, London

7 Képjegyzék

1. Lilly Martin Spencer: *Peeling Onions*, 1852, olaj, vászon, Memorial Art Museum, Rochester
2. Lilly Martin Spencer: *Shake Hands?*, 1854, olaj, vászon, Ohio Historical Center, Columbus
3. Lilly Martin Spencer: *Kiss me and you'll kiss the lasses*, 1856, olaj, vászon, Brooklyn Museum of Art, New York
4. Kornai Rikárd Mária: *Bohém tanya*, 66,2x53,5 cm-es olaj vászon, Saphier Gyűjtemény
5. Zinaida Serebrjakova: *For Breakfast*, 1914, olaj, vászon, 88,5x107, State Tretyakov Gallery, Moscow
6. Zinaida Serebrjakova: *On the terrace in Kharkov*, 1919, olaj, vászon, Novosibirsk State Art Museum
7. Zinaida Serebrjakova: *Peasants at dinner*, 1914, olaj, vászon
8. Zinaida Serebrjakova: *Tata Zöldségekkel*, 1923, olaj, vászon
9. Loránt Erzsébet (Rajné): *Vásárban*
10. Lilyana Rousseva: *Önarckép*, 1979, 100x100cm, Sofia Art Gallery, Bulgaria
11. Judy Chicago: *Dinner Party*, 1974-79, installáció, Brooklyn Museum, New York
12. Martha Rosler: *Semiotics of the Kitchen*, 1975, video 6:09 min
13. Alison Knowles: *Make a Salad* 1972, Baltimore Museum of Art
14. Barbara T. Smith: *Ritual Meal*, 1968
15. Arevik Arevshatyan: *Belt of Faithfulness*, 1995, object, leather, silver, steel, wood
16. Carolee Schneemann: *Americana I Ching Apple*, 1972-2007, 2007, 16:37 min, color, sound video
17. Fátyol Viola: *Nyújtás*, inkjet print, 30 x 45 cm, 2009-2013 és *Nyújtás*, videó, 2014
18. Ulrike Rosenbach: *Hauben für eine verheiratete Frau* 1968-1970
19. Nil Yalter: *Sexismus in der türkischen Küche oder die kulinarischen Wollust eines Reiches*, 1978
20. Chantal Ackermann: *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975
21. Penny Slinger: *ICU, eye sea you*, 1973, foto es kollázs
22. Brigit Jürgenssen: *Hausfrauen-Küchenschürze*, 1975, foto

23. Helen Chadwick: *In the Kitchen*, 1977
24. Fabricius Anna: *Háztartási anyatigris*, 2006, fotósorozat
25. Elzbieta Jablonska: *Supermatka*, 2002, 3 db 100x150cm fotó
26. Elzbieta Jablonska: *Zasiedzenie*, 2004, fotósorozat, Galeria Miejska Arsenal, Poznań, Marek Krajewski
27. Elzbieta Jablonska: *A konyha*, 2004, installáció
28. Liza Lou, *Kitchen*, 1991–96. Beads, plaster, wood and found objects, 96 × 132 × 168 in. (243.8 × 335.3 × 426.7 cm). Whitney Museum of American Art, New York
29. Berhidi Mária: *Diószezon*, 2004 vagy 2005, installáció: mészke, dióssütemény, Fészek Galéria, 3 vitrinben
30. Németh Ilona: *Invitation for a Piece of Cake*, 2000 The Floor V. Site specific installation Kultur Kontakt Atelier, Vienna, Austria
31. Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték
32. Szabó Eszter Ágnes: *Multimediális Konyhaasztal, az Epres Anyatej turmix és a Testem és Vérem, Cukrosperec és Ürmüsbor bakelit lemez* című diploma munkája
33. Győri Andrea Éva: *Grandmother's milk*, serie of 7 photographs of a play, 2009
34. Natalia L.L.: *Post-Consumer art*, 1975, foto, 6x50x60cm
35. Eva Filová: *Without Difference*, 2001, tetrapack objects, installation, variable dimensions
36. Gőbölös Luca: *Férjhez akarok menni!* c. videó és szakácskönyv, 2010, Knoll Galéria, Budapest, ötrészes film, fotók
37. Baglyas Erika *Hasznos Tudás*, 2007-2007, video
38. Csurka Eszter: *ZabArt*

8 Bibliográfia

Lothar **Altmann**: *Festészeti lexikon*, Euromedia Group Hungary Kft., 2006, Budapest

András Edit: *Kulturális Átöltözés, Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum Kiadó, 2009, Budapest

András Edit-Andrási Gábor (szerk.): *Vizpróba*. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában, katalógus, Óbudai Társaskör Galéria, 1995, Budapest

Antal-Ferencz Ildikó: *Női munkavállalás: anyagi szükséglet vagy önmegvalósítás?* Képmás magazin, 2018. május 19. Online: <https://kepmas.hu/hu/noi-munkavallalas-anyagi-szukseglet-vagy-onmegvalositas> (2022.május 15.)

Antoni Rita: *A feminizmus története – vázlatos áttekintés*, Nőkért.hu, 2018. május 18. Online: <https://nokert.hu/tue-20100518-2251/498/6/feminizmus-tortenete-vazlatos-attekintes> (2022.május 15.)

Margaret **Barlow**: *Women Artists*, Universe Publishing, 2008, New York

bell hooks: *Feminizmus, mint transzformációs politika*, In Hadas Miklós (szerk.) *Férfiuralom.*, 99-105, Replika Kör, 1994, Budapest

bell hooks: *Megérteni a patriarchátust. A szem*, 2020. Online: <https://aszem.info/2020/10/bell-hooks-megerteni-a-patriarchatust/> (2022.május 15.)

Simone **de Beauvoir**: *A második nem*, Gondolat Kiadó, 1969, Budapest

John **Berger**: *Mindennapi képeink*, Corvina kiadó, 1990, Budapest

Robin **Bolton-Smith**: Lilly Martin Spencer 1822-1902, *The Joys of Sentiment*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1973 (The Joys of Sentiment című kiállítás 1973-ban június 15-szeptember 3. között volt retrospektív kiállítása volt Lilly Martin Spencernek a National Museum of American Art-ban, amihez katalógus készült, mely az összes művét tartalmazza.)

Bordács Andrea: *Múzsák lázadása. Válogatott írások nőművészekről és női művészekről*. Savaria University Press, 2021, Szombathely

Frances **Borzello**: *Femmes au Miroir*, Thames&Hudson, 1998, Paris

Silvia **Bottinelli** and Margherita **D’Ayala Valva**: *The Taste of Art, cooking, food, and counterculture in contemporary practices*, The University of Arkansas Press, 2017, Fayetteville

Nicolas **Bourriaud**: *Relációesztétika*, Műcsarnok, 2007, Budapest

Böröczfy Virág: *Színügyeink*. Műértő, 2009. május. Online: [Eperjesi Ágnes - texts - BOROCZFY Virag Szinugyeink Muerto 2009 majus](#) (2022. május 15.)

Manuel Castells: *Az identitás hatalma, Az információ kora, Gazdaság, társadalom és kultúra II. kötet*, Gondolat-Infonia, 2006, Budapest

Whitney Chadwick: *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson Ltd, 1990 and 1996, London

Cherchez la Femme I., katalógus, 1996.október 2 - december 10., Sylvia Wagner-Weger, Pipilotti Rist, Horváth Judit, Makovecz Anna, Hübner Teodóra, Valery Cartier, Szombathelyi Képtár

Cherchez la Femme II., katalógus, 1997.január 22 - február 17., Interpretációk: Németh Ilona (Slo), Rosemarie Trockel (D), Szijj Kamilla (H), Elke Krystafek (A), Zuzanna Janin (Pl), Szombathelyi Képtár

Cherchez la Femme III., katalógus, 1997.április 23 – június 4., Surface: Sybille Gburek (D), Radák Eszter, Mátis Rita, Mirjane Vodopija (Cro), Ingrid Schütz (D), Janni Lukac (USA), Nagy Kriszta, Maria Hahnenkamp, Janek Louise Wilson, Szombathelyi Képtár

Judy Chicago and Edward Lucie-Smith: *Women and Art contested territory*, Watson-Guptill Publications, 1999, New York

Hélène Cixous: *A medúza nevetése*, Kádár Krisztina fordítása, In Testes Könyv II. Ictus és JATE Szeged, 1997. Eredeti: Hélène Cixous: „LeRire de la méduse”, in: L'Arc 61 (1976), 357.-380.

Marina Cvetajeva: *Egy festő portréja*, Natalja Goncsarova, Magyar Helikon, 1980, Budapest

Angela Dimitrakaki: *Gender, artWork and global imperative, A materialist feminist critique*, Manchester University Press, 2013, Manchester

Dr. Hoffmann Istvánné: *Háztartás-Közgazdaságtan*. Magyar Nők Országos Tanácsa, Kossuth Könyvkiadó, 1982, Budapest

Drozdik Orsolya: *Kulturális amnézia, avagy a történelmi seb a feminizmusról*. Balkon, 1995/1., 4-7., Budapest

Dudás Barbara: *Egy androgün művész álmai*, Bank Austria Kunstforum, Bécs, 2013. Műértő Online: [axioart.com - Nemzetközi Műkereskedelmi Oldal](#) (2022.május 15.)

Frauentitát – **Frazon Zsófia:** *Kötény és otthonka*. Litera.hu, 2020. április 8. Online: <https://litera.hu/irodalom/elso-kozles/frauentitat-frazon-zsofia-koteny-es-otthonka.html> (2022.május 15.)

Betty Friedan: *A nőiesség kultusza*. Noran Libro Kiadó, 2021, Budapest

Delia **Gaze**: *Dictionary of Women Artists Volume 1-2.*, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Chicago

Nancy **G. Heller**: *Women artists-work from the National Museum of Women in the Arts*, (Rizzoli, First Edition edition November 18, 2000) National Museum of Women in the Arts, 2005, Washington

Global Gender Gap Report 2021, World Economic Forum. Online: https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2021.pdf (2022.május 15.)

Peter **Gorsen**: *Meret Oppenheim Festmähler- Zur Theorie androgyner Kreativität*, Ursula Krinzing: Meret Oppenheim-1. October 1998

Göblyöcs Luca: *Férjhez akarok menni!*, katalógus Knoll Galéria, 2010, Budapest

Gregor Anikó és Kovács Eszter: *Nőügyek 2018, Társadalmi problémák és megoldási stratégiák*, Friedrich-Ebert-Stiftung, 2018, Budapest
<https://library.fes.de/pdf-files/bueros/budapest/14461.pdf> (2019. május 31.)

Hock Bea: *Nemtan és publikart-Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*, Praesens Kulturális Bt., 2005, Budapest

H. Sas Judit: *Nőies nők és férfias férfiak. A nőekkel és férfiakkal kapcsolatos társadalmi sztereotípiák élete, eredete és szocializációja*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983

Joó Mária: *Simone de Beauvoir és a posztoszocialista helyzet*. In Palasik Mária és Sipos Balázs: *Házastárs? Vetélytárs? Munkatárs? A női szerepek változása a 20. századi Magyarországon*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2005, 49.

Keserű Katalin: *Modern magyar nőművészettörténet*, Kijarat Kiadó, 2000, Budapest

Kérchy Anna: *A nő nyelvet ölt, feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok*, Ikonológia és Műértelmezés 14., JATE Press, 2018, Szeged

V.P. **Kniazeva**: *Serebrjakova, Zinaida Evgenjevna Serebrjakova: pisma, sovremenniki o khudozhnitse* (in Russian), Izobrazitelnoe iskusstvo, 1979, Moskva

Központi Statisztikai Hivatal: *Egynegyedével növelné a GDP-t a láthatatlan munka*. 2017. április 7. Online: https://www.ksh.hu/sajtoszoba_kozlomenyek_tajekoztatok_2017_04_07?lang=hu (2022.május 15.)

Rena **Lavery** and Ivan **Lindsay**, Katia **Kapushesky**: *Soviet women and their art, The Spirit of Equality*, Unicorn Publishing Group LLP, 2019, London

L. Menyhért László: *Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében*, Urbis Kiadó, 2006, Budapest

Martos Gábor: *Önarckép nyaklánccal, női alkotók a műkereskedelemben*. Typotex Kiadó, Budapest, 2021

Christiane **Meyer-Thoss**: *Meret Oppenheim Book of Ideas, early drawings and sketches for fashions, jewelry and designs*, Verlag Gachnang&Springer, 1996, Bern

Muhari Judit: *Ami csak akkor tűnik fel, ha elmarad – ma van a láthatatlan munka világnapja*. Család.hu, 2020. április 7. Online:

<https://csalad.hu/csaladban-elni/ami-csak-akkor-tunik-fel-ha-elmarad-ma-van-a-lathatatlan-munka-vilagnapja> (2022.május 15.)

Linda **Nochlin**: „*Why have there been no great women artists?*” *Thirty Years after, Women artists at the Millennium*, 2006 című tanulmánya In: Maura Reilly: *Women artists the Linda Nochlin reader*, Thames&Hudson, 2015, London, 311-322.o.

Nők Egymásért Mozgalom – *Mi az a feminizmus? Mi a patriarchátus?* Online:

<https://nokegymasertmozgalom.hu/rolunk/> (2022.május 15.)

Oltai Kata: *Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni! Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata*, Ars perennis. Fiatal Művészettörténészek II. Konferenciája, 2009.

Szerk.: Tüskés Anna, CentrArt, 2010, Budapest, 223-229. Online: [oltai kata Vágyott és kötelező szerep: férjhez menni! Kortárs művészeti stratégiák gender szempontú vizsgálata - PDF Free Download \(docplayer.hu\)](#) (2022.május 15.)

Meret **Oppenheim**: *Retrospective*. Eds. Heike Eipeldauer, Ingrid Brugger, Gereon Sievernich. Hatje Cantz Verlag, 2013, Ostfildern (Kiállítási katalógus, Bank Austria Kunstforum Wien, Berliner Festspiele Berlin, Martin-Gropous-Bau Berlin)

Palasik Mária és Sipos Balázs: *Házastárs? Vetélytárs? Munkatárs? A női szerepek változása a 20. századi Magyarországon*. Napvilág Kiadó, Budapest, 2005, 49.

Para Alexandra: *Chantal Ackerman, sajátos hang a női/feminista moziban című írásából* 2016 május 27.-én jelent meg magyarul, eddig nem is nagyon találunk erre a műre utalást vagy leírást, viszont a 2006-ban kiadott WACK katalógusban szerepel. <https://www.filmtett.ro/cikk/4225/chantal-akerman-sajatos-hang-a-noi-feminista-moziban> (2019. május31.)

Bojana **Pejic** and Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien: *Gender Check, Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, Cologne

Popovics Viktória: *Gondoskodás, mint társadalmi munka és a hétköznapi élet*

performansza. Artmagazin online, 2021. november 17. Online:

https://www.artmagazin.hu/articles/cikk/gondoskodas_mint_tarsadalmi_munka_es_a_hetkoznap_i_elet_performansza (2022.május 15.)

re.act.feminism – *performance art of the 1960s and 70s*, video archive, live performances and conference, Akademie der Künste, 13.12.2008 – 8.2.2009, Berlin

- Maura **Reilly**: *Women artists*, The Linda Nochlin Reader, Thames and Hudson, Ltd, 2015, London
- Saphier Dezső (Szerk.): *Hölgyek Palettával, Magyar Nőfestészet 1895-1950*, Saphier Gyűjtemény, Magyar Nemzeti Múzeum, 2008, Budapest
- Tatyana **Savitskaya**: *Serebryakova Z., „selected works” Russian painting*, Album, Sovetskiy Khudozhnik, 1988, Moscow
- Gabriele **Schor**: *Feministische Avantgarde, Kunst der 1970er –Jahre Sammlung Verbund* Wien, Prestel Verlag, 2016, Wien
- Sedlmayr Krisztina: *A modern háztartás születése, Változó stratégiák, változó gyakorlatok az 1930-as években Magyarországon*, Magyar Néprajzi Társaság, 2018, Budapest
- Mark **Sladen**: *Helen Chadwick* Barbican Art Gallery and Hatje Cantz Publishers, 2004, London
- Daniel **Spoerri**: *Anekdotomania*, Kijárat Kiadó, 2010, Budapest
- Szalipszki Judit: *Avantgárd gasztronómiai koncepciók és az Eat Art megjelenési formái Szabó Eszter Ágnes, Fajgerné Dudás Andrea és Mécs Miklós munkásságában*, Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, diploma dolgozat, 2015, Budapest
- Szapu Marianna: *A feminizmus és a nőmozgalom rövid története*. In: Bolemant Lilla, Szapu Marianna (szerk.): *Bevezetés a gendertanulmányokba*. Phoenix Polgári Társulás, Pozsony – Nyitra, 2015, 21. Online: <http://phoenix-ngo.sk/wp-content/uploads/2014/11/Gender-Studies-učebnica.pdf> (2022.május 15.)
- Szikra Renáta: *Remélem, egyszer gyönyörű pillangóként repdesek majd a nőművészként virágos mezején*. Interjú Fajgerné Dudás Andreával. *Artmagazin online*, 2014. szeptember 19. Online: [Artmagazin](#) › (2022.május 15.)
- Tatai Erzsébet: *A Lehetetlen megkísértése, Alkotó nők, válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*. Új Művészet Alapítvány és a MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019, Budapest
- Pamela **Todd**: *Impresszionisták otthonában*, Korona Kiadó Kft., 2005, Budapest

9 Önéletrajz

VÉGZETTSÉG

- 2013-2017** Magyar Képzőművészeti Egyetem **Doktori Iskola**, Doctor of Liberty Arts,
Mester: Dr. phd habil Varga Tünde
- 2006- 2011** Magyar Képzőművészeti Egyetem, **Festő szak**, Budapest,
Mester: Dr. habil, DLA Drozdik Orsolya
- 2010** Hochschule für Bildende Künste, Dresden, Malerei,
Mester: Prof. Hans Peter Adamski
- 2006- 2011** Magyar Képzőművészeti Egyetem, **képzőművész-tanár szak**, Budapest
- 2005 - 2006** V-Pearl KFT, becsüs (festmény szakirány), OKJ, Budapest
- 2004 - 2006** Óbudai Képzőművészeti Szakközépiskola, festő szak, OKJ, Budapest,
Mester: Baksai József, Roskó Gábor

TAGSÁG

- 2009** Fiatal Képzőművészek Stúdiójának Egyesülete
- 2010** Gyöngyösi Műhely
- 2011** Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete
- 2012** Lilith Öröksége
- 2021** Secondary Archieve

DÍJAK

- 2009** Erasmus ösztöndíj
- 2010** Ari Kupsus Art and Society díj
- 2011** Best of Diploma
- 2012, 2016, 2017, 2018, 2021** NKA Alkotói támogatás
- 2013** Artists in residence, quartier21, Museum Quartier, Vienna, Erste Foundation
- 2015** Gyöngyösi Fiatalok a Művészetekért kitüntetés, Gyöngyös Város
- 2016** Wonder Women díj Szegedi gender konferencia
- 2018** Budapest Galéria Művészcsere, Bécs
- 2018** Hungary Emerging
- 2021** STRABAG artaward preselection
- 2022** GICA KATALIZÁTOR DÍJ

GYŰJTEMÉNY

- 2010** Ari Kupsus Art Collection
- 2013** K&H „művészet egy jobb, teljesebb világért” kortárs gyűjtemény
- 2013** The Art Collection of Erste Foundation
- 2010-** Privát gyűjteményekben Magyarországon, Finnország, Ausztria
- 2021** Szombathelyi Képtár Gyűjteményébe került a Két Frida című festmény

ÖNÁLLÓ KIÁLLÍTÁSOK

- 2022** Háziasszony katalizátora, Godot Kortárs Művészeti Intézet, Budapest
- 2021** AGATHA, Werk Café, Budapest
NO FOMO, Godot Galéria, Budapest
- 2020** Kamilla, Liget Galéria, Budapest
- 2019** Nőnek lenni, Liget Galéria, Budapest
- 2018** Háj, háj nélkül, Mátra Honvéd Casino, Gyöngyös

- 2017** Galaktotrophusza, Liget Galéria, Budapest
Frida Fiestas 2., Csikász Galéria, Veszprém
Frida Fiestas, Szombathelyi Képtár
- 2016** Háj'm Vénusz performansz, Taste L'Office, Budapest
Gyere keblemre, Ericsson Galéria, Budapest
- 2015.** Tartósított fiatalság, Tranzit Art Café, Budapest
sadudaerdna, katalógus bemutató és performansz, Center of Contemporary Art, Budapest
Common Jam III. , Art9 Galéria, Budapest
- 2014** Türelem rózsát terem, acb Galéria, Budapest
Common Jam II., ART9 Galéria, Budapest
Angyali üdvözet?, Liget Galéria, Budapest
A bűn tartósítása, Liget Galéria, Budapest
- 2013** Háj'm Grácia, ART9 Galeria, Budapest
Eat-art performances in Museum Quartier, Vienna
Testképek, XI-IX. Galeria, Budapest
- 2012** Háj'm Vénusz, Art9 Galéria, Budapest
Válogatás az elmúlt öt év anyagából, Rulandberger Iroda, Budapest
5 kenyér, eat-art esemény Szabó Eszter Ágnessel, Jó jel, Stúdió Galéria
Zöld Paradicsom, eat-art performansz, FKSE, Stúdió Galéria, Budapest
- 2011** Örök boldogságban, Pincegaléria, Gyöngyös
Örök Boldogság, Magyar Plakát Ház, Nagykanizsa

CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

- 2022** Jelenlétem evidens, Deák Erika Galéria, Budapest
Találkozások, Válogatás Kacsuk Péter gyűjteményéből, Godot Galéria, Budapest
- 2021** LET'S EAT-CAPAZINE, CAPA Center, Budapest
Eurocity 172, Runde Ecke, riesa efau, Dresden
'Kezdetben volt a kert', Art Brunch, ELTE Fűvészkert, Budapest
Patron, Q Contemporary, Budapest
- 2020** fem.art.2.0, FotoFluss, Wolkersdorf
- 2019** My World, my dreams..., FERi Galéria, Budapest
Budapest Bizarre, Loft B111, Budapest
- 2018** Patron, Studio Galéria, Budapest
Frida Kahlo, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Red Dot Miami, Hungary Emerging booth, Miami
Hungary Emerging exhibition, Lincoln Center, New York
Hungary Emerging exhibition, Hungarian Consulate, New York
Common Jam 5., 2B Galéria, Budapest
Gastro Casino, happening, Múzeumok Éjszakája, Modern Magyar Képtár, Székesfehérvár
In the name of..., performansz, ICA-D, Dunaújváros
BODY, SPIRIT, REVOLT, İzmir Mimarlık Merkezi, Izmir
Santopalato Stúdió Galéria, Budapest
Santopalato Koreai Kulturális Intézet, Budapest
Lilith Öröksége: Kinek építettem, acb Galéria, Budapest
Grand Palace, Artcapital, Paris
- 2017** Gastro Casino, Loffice, Budapest
Hősök neje, Latarka, Budapest
Common Jam, 2B Galéria, Budapest
XXIII. Miskolci Téli Tárlat, Miskolc Galéria, Városi Művészeti Múzeum, Miskolc
- 2016** Lilith Öröksége: Terhelt Has, FERi, Budapest
DADA100, Barcsay terem, Budapest
Hajszál a tányérban, design hét, Taste Loffice

- Bűnbezárás, Szentendre Artcapital
 Elvesztegetett Idő, Művészeti Malom, Szentendre, Artcapital
 A bűn tartósítása, 2B Galéria, Budapest
 A képzőművész, mint vizionárius, FKSE éves kiállítása, ArtBázis, Budapest
 NőttőNő, 15. Nagy Kunszt, Miskolci Galéria, Miskolc
 Lilith Öröksége: Tiszta kezekben, Liget Galéria, Budapest
 38Nő-kortárs képzőművészek, Péterfy S. u. 42, Budapest
 Lilith Öröksége: Lilith kálái, Lengyel intézet, Budapest
 És most már örökké repülni fogok, MazerTov, Budapest
 Fotó/Modell, Barcsay terem, Budapest
- 2015**
 Rendezetlen nőügyek, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaujváros
 Újkeresztmetszet tárlat, Bunkergame, Budapest
 Terítve, Latarka, Budapest
 Patron2015, Stúdió Galéria, Budapest
 Komfort. Női testpolitikák, Ferencvárosi Pincegaléria, Budapest
 Art Unanchored festival 2015, Wien-Bratislava
 Teríték, food design mesterkurzus, designhét, Kelet kávézó, Budapest
 Élő magyar festészet, Festészet napja, Bálna, Budapest
 Láthatatlan munka, Ericsson Galéria, Budapest
 OFF Biennálé, Eat art mesterkurzus I.-II., Budapest
 Itt és Most, Múcsarnok, Budapest
 Puttójárat, Herman Ottó Múzeum Képtára, Miskolc
 XXII. Miskolci Téli Tárlat, Miskolc Galéria, Városi Művészeti Múzeum, Miskolc
- 2014**
 Terítve, Latarka, Budapest
 Candy Vénusz tortája, Flashplayer, Flashart lapszámbemutató, Budai Vár, Budapest
 Törpék kora, Werk & L'Officel, artmarket, Budapest
 Gender Ecset III., Barcsay terem, Budapest
 Panska Skórka, Platán Galéria, Budapest
- 2013**
 Hiba és társai, Kortárs Magyar Galéria, Dunaszerdahely
 Otthon, édes Otthon, Miskolci Galéria, Miskolc
 Liget 30, Olof Palme Ház, Budapest
 Budapest Friss Artexpo, Malom Képtár, Szentendre
- 2012**
 Lilith hagyatéka, Lilith Öröksége, Ari Kupsus Galéria, Budapest
 Világosan itt áll! FKSE éves kiállításának megnyitójának eat-art performansza
 Gender Pool, Defo Labor, Budapest
- 2012**
 Gender Ecset II., Paksi Képtár, Paks
 XXI. Miskolci Téli Tárlat, Miskolc Galéria, Városi Művészeti Múzeum, Miskolc
- 2011**
 Gender Ecset, Képzőművészeti Egyetem Aula, Budapest
 Unglaublich hasslich, Hochschule für Bildende Künste, Drezda
 Best of Diploma, Barcsay terem, Budapest
 Keresetlen Csúf, csoportos kiállítás, Barcsay Terem, Budapest
- 2010**
 Gyöngyösi Műhely tagjainak kiállítása, Fő tér Galéria, Gyöngyös
 Jahresausstellung, Hochschule für Bildende Künste, Dresden
 Képzőművészeti hallgatók kiállítása, Ari Kupsus Galéria, Budapest
 Inteam, csoportos kiállítás, Béka Galéria, Budapest
- 2009**
 Reggel 10, csoportos kiállítás, Arcus Galéria, Vác
 Identitás, csoportos kiállítás, N&N Galéria, Budapest
 Recruit, FKSE új tagjainak kiállítása, Stúdió Galéria, Budapest
 Művészek és Menedzserek, Szépművészeti Múzeum, Dór terem, Budapest
- 2007 - 2009** Meghívott egyetemi hallgatók kiállítása, Oroszországban több város

PUBLIKÁCIÓK

- A kövér testek dicsérete, Új-Művészet, 2019. március 3. szám, 24-25. oldal
- Most Bécs a nők városa- a Belvedere tárlatáról, Műértő, 2019 május
- Natalja Goncsarova Londonban, Műértő, 2019 július-augusztus

BIBLIOGRÁFIA

- Intim in.team, 2010 BéKa kortárs művészeti galéria, katalógus
- Diplomakatalógus 2011 MKE
- Dudás Barbara: Vigyázat, ehető műtárgy! Kortárs Online 2012.10.29.
- Liget 30, független re-akciók, 2013, katalógus
- Szikra Renáta: Háj-pillecukor-almadzsem univerzum, artmagazin online, 2013.08.29.
- Karafiáth Orsolya: Ehető? Emészthetetlen? Magyar Narancs 2013 november
- Bordács Andrea: XXL-es Gráciák, Új Művészet 2013/11
- Karafiáth Orsolya: A kortárs művészet titkai, Nők Lapja Évszakok, 2013. tél, XV. évfolyam, 4.szám
- Error and co. catalog, exhibition of the hungarian university of fine art doctoral school, 2014
- Kérchy Anna: Harcosnők, flamingók, Évák, Revizor Online, 2014.02.18.
- Tatai Erzsébet: Legyen meg az én akaratom. Fajgerné Dudás Andrea Júlia: Angyali Üdvözlés?, exindex, 2014.04.04.
- Szikra Renáta: „Remélem, egyszer gyönyörű pillangóként repdesek majd a nőművészet virágos mezején...” artmagazin 12. évfolyam 2014/5
- artmagazin 53. - Türelem rózsát terem <https://vimeo.com/104855438>
- Filákovity Radojka: Meg nem termékenyült petesejtek mementója, fidelio online, 2014. 09.05.
- Inside Express, Balkon, 2014/10
- Revue Svetovej Literatúry 2014/3
- Reap & Sow, Lumen station issue #3, 2015 Budapest-Berlin
- link, az index melléklete, no. 73 2015. március –április Szerelmesnek lenni szexi
- Képzőművészet itt és most 2015 katalógus
- sadudaerdna 2009-2015 katalógus, Bevezető: Tatai Erzsébet, ISBN 9789631236569
- TV2 Propaganda 2015/november
- Széplaky Gerda: A nők a vasmű városába mentek, Új Művészet, 2016/január
- Tatai Erzsébet: Lilith Örökösei, Műértő, 2016. április, 1. és 3. oldal
- KULT50
- Andrea Fajgerné Dudás catalogue, 2018, 1 authors editin in 100 copies
- Kérchy Anna: A nő nyelvet ölt, feminista narratológia, esztétikai, testelméleti tanulmányok, Ikonológia és Műértelmezés 14, 2018
- Tatai Erzsébet: A lehetet megkísértése, Alkotó nők, Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről, 2019, Új Művészet, Budapest
- HUNGARIAN CONTEMPORARY (CURRENT ISSUES IN HUNGARIAN CONTEMPORARY ART) című, angol nyelvű művészeti magazin, Individual Mythologies-post-feminism-in contemporary hungarian art- Gerda Széplaky, 50-64. oldal
- Martos Gábor: Önarckép Nyaklánccal, Typotex, 2021
- Bordács Andrea, Múzsák lázadása, 2021
- [Mit ér a nő? – Fajgerné képei megmutatják – kultúra.hu \(kultura.hu\)](#)
- [Artemagazin ›](#)
- [Szerepektől az igazságosságig \(fejlodegazdasagtan.hu\)](#)
- Új Művészet decemberi melléklet, Garami Gréta cikke