

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

2019

Tartalomjegyzék

<u>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....</u>	<u>3</u>
<u>ELŐSZÓ.....</u>	<u>4</u>
<u>BEVEZETÉS</u>	<u>9</u>
<u>ELSŐ FEJEZET</u>	<u>20</u>
<u>MÁSODIK FEJEZET.....</u>	<u>29</u>
<u>HARMADIK FEJEZET.....</u>	<u>38</u>
<u>NEGYEDIK FEJEZET.....</u>	<u>49</u>
<u>ÖTÖDIK FEJEZET.....</u>	<u>62</u>
<u>HATODIK FEJEZET</u>	<u>85</u>
<u>HETEDIK FEJEZET.....</u>	<u>91</u>
<u>KÉPEK</u>	<u>94</u>
<u>KÉPJEGYZÉK.....</u>	<u>105</u>
<u>BIBLIOGRÁFIA</u>	<u>107</u>
<u>ÖNÉLETRAJZ</u>	<u>110</u>

Köszönetnyilvánítás

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

Hálával és köszönettel tartozom Varga Tündének, aki vállalta témámat,
szakmai segítséget és odaadó támogatását biztosított!

Köszönöm Szegedy-Maszák Zoltánnak,
hogy a kényszerű témavezető váltást zökkenőmentessé tette!

Kicsiny Balázsnak, hogy előadásokkal színesíthettem a képzést és
sok kiállításon szerepelhettem!

A kutatás és a dolgozat megírásának folyamatában, köszönöm Szabó Eszter Ágnesnek és
Tatai Erzsébetnek a hasznos megjegyzéseket,
mindemellett Révész Emesének a stílusbeli biztatásokat!

A dolgozatírás folyamatának átélésében komoly szerepe volt családomnak.
Köszönettel tartozom elsősorban férjemnek aktív segítségéért és lányomnak türelméért!
Köszönöm Szüleimnek és Húgomnak a segítségüket és biztatásukat!

Köszönöm Édesapám orosz fordítását, mely nélkül a második fejezet nem jött volna létre!

Előszó

Művészként műalkotásokat hozok létre, mondanivalómat a lehető legtökéletesebben fogalmazom meg, célomnak, akaratomnak és ízlésemnek megfelelően. Disszertációm írásában is erre törekedtem, miközben kerestem sajátos „női hangomat”, ami művészi attitűdömet tükrözi. „A nőnek a saját lendületétől vezérelve kell belépnie a szövegbe éppúgy, mint a világba és a történelembe is.”¹ Hélène Cixous a női nyelvről és a női írás módjáról ír *A medúza nevetése* című művében, ami mindig arra inspirált, hogy megtaláljam stílusomat az írásban, mely engem tükröz, és nem feltétlenül felel meg a tudományos írás elvárásainak. Nőművész vagyok és úgy is írok. Egyértelmű volt számomra, hogy képzőművésznők alkotásait és tematikájukat fogom vizsgálni értekezésemben, de a konkrét témakör kiválasztása kérdés volt számomra. Talán ez volt számomra a legnehezebb döntés, hiszen szerettem volna a kövér női testről vagy a művészettörténetben megjelenő háztartási tevékenységekről írni vagy arról, hogy a nők, hogyan látják a művészetet a vaginán keresztül, de ezek mind-mind egy-egy disszertációt kívánnak. Később egy könyv megírását tervezem, így jelen dolgozatomra egy állomásként tekintek, ami egy folyamat része. Végül a nőművészetben megjelenő konyhai tevékenységek ábrázolását választottam értekezésem témájának. Nem törekszem munkásságok átfogó bemutatására, hanem azokra a művekre fókuszálok, amelyek révén bemutathatom gondolataim és az általam vizsgált konyhai folyamatok aspektusait.

Célom a nők láthatatlan munkájának bemutatása, jelen esetben csakis a háztartási tevékenységekre gondolok és ezen belül is a konyhai tevékenységekre. Kizárólag csak nőnemű képzőművészek, nőművészek alkotásait vizsgálom. 2009-ben elhatároztam, hogy művészetemben nagyon fontos és hangsúlyos szerepet fognak kapni a festőnők és az elfeledett képzőművésznők műveiket, munkásságaikat beépítem művészetembe és újraértelmezem őket, azaz appropriálom. Mindezt akkor fogalmaztam meg, amikor Párizsban megvásároltam Frances Borzello: *Femmes au Miroir*² című könyvét.

Legtöbbször azt figyeltem meg magamon, hogy könnyen azonosulok az első generációs feministák vágyaival, céljaival, elszántságukkal, viszont heteroszexuális feminista

¹ 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), 39-54. o.

² Frances Borzello: Femmes au Miroir, Thames&Hudson, Paris, 1998

vagyok, aki egyenlőségben nőtt fel és egyenrangú félnek tekinti a férfit és a nőt. Minden nemi alapú megkülönböztetést elítélek, amit sajnos a mindennapjainkban, az oktatásban és a munkában még mindig jelen van, és tapasztalom, átélem őket! Gregor Anikó és Kováts Eszter *Nőügyek 2018*³ társadalmi problémáiról szóló kutatásainak eredményei is ezt támasztják alá. Simone de Beauvoir, Linda Nochlin írásai, az esszencialista feminizmus, a fenomenológia és Judy Chicago elméleti kutatásai, törekvései nagyon meghatározóak számomra. Nem tartom magam radikális feministának, mivel egy hagyományos nukleáris családban élek, amit a nevem is hangsúlyoz. Férjes nő vagyok, aki feminista és hagyományos női szerepeket ölt magára és tabu témákat szólaltatok meg.

Értekezésem bevezetésében kitérek a láthatatlan háztartási munkára és megfogalmazom feminista álláspontomat, nézeteimet, melyen keresztül szemlélem a világot. Disszertációm felépítését az idő határozza meg. Időrendben, a legrégebbitől napjainkig haladok, a korszakokat nem jellemzem, hanem csak az adott művekre koncentrálok, amik a téziseimet támasztják alá.

Lilly Martin Spencer 1850-es években készült festményeivel indítok, övé a legkorábbi tudatosan megkomponált konyhai jelenteket ábrázoló munkásság, mely egy nő által készült és nem csendélet, hanem konyhai tevékenységet jelenít meg. A konyhában áll a nő, felvágja a hagymát, miközben sír, vagy gyúrja a tésztát és keveri az ételt a tűzhelynél a lábasban, tehát a konyhában tevékenykedik. Ez az első tézisem: a képzőművésznő tudatosan ábrázolja a nőt, aki konyhai tevékenységet folytat. Ez az alapgondolat, amely először 1850-ben jelenik meg és majd az 1970-es évek művészetében folytatódik ennek a képtípusnak a kritikai megfogalmazása, a negyedik fejezetben. Az első fejezet Lilly Martin Spencer kihangsúlyozott alkotásairól szól és bemutatom a korszakot, hogy tisztába legyünk, miért lett elfeledett, hol is helyezkedett el, kik voltak a kortársai (természetesen ugyancsak nőket fogok említeni). Vajon érdekes volt-e, akkor a konyhai tevékenység, mint képi zsáner téma?

Majd a XIX. századi Amerikából Oroszországba utazunk a második fejezetben, ahol ötven évvel későbbi művészetet prezentálok, az orosz avantgárd időszakát, vagyis a forradalom előtti művészetet. Natalja Goncsarova neoprimitivista műveit 1908-1909 között és Zinaida Serebrjakova 1914-1920 közötti időszakának az alkotásait. Mindketten reflektáltak a

³ Gregor Anikó és Kováts Eszter: *Nőügyek 2018*, Társadalmi problémák és megoldási stratégiák, Friedrich-Ebert-Stiftung, 2018, Budapest

Barbizoni Iskolára azzal, ahogyan a nőket és dolgos hétköznapijait ábrázolták, a paraszti, napszámos, földművelő és kétékezi munkát végző emberek társaságában, miközben előkészítették, azaz termesztették az étel hozzávalóit. A termelés munkájának jeleneteit, a gyűjtést, a betakarítást látjuk festményeiken. A fő motívuma ennek a fejezetnek az a képtípus, ahol a festmény egy részén megjelenik egy táská vagy kosár, melyből kigurul a zöldség, gyümölcs, vagyis az étel, ami körül forog az életük. Itt sem csendéletekről van szó, hanem itt is, mint Lilly Martin Spencernél, a csendélet be van ágyazódva egy zsánerképbe. Egy megállított pillanatként észleljük az időt, mint a fénykép esetében, de itt többről van szó. Ezek a jelenetek az élet mindennapjaiból vett események ábrázolása női szemmel. Fontos, hogy kihangsúlyozzam, hogy sosem látjuk a konyhát, a nő terét, míg Spencernél igen, addig az orosz festőnőknél csak sejtjük, hogy valószínű ott zajlik a jelenet. A képek zsánerek, interiőrben játszódó történetek, feltehetően a konyhai asztal körül zajlanak. Ebben a fejezetben zárásként, több magyar festőnő alkotását is megemlítem, de a képek valós mondanivalójáról keveset tudunk, csak a megfestett látvány vagy a cím beszél hozzánk.

A harmadik fejezet az előzőnek egy továbbvitt gondolata, hiszen míg a XX. század eleji orosz festőnők előkészítik, vagy folyamatában ábrázolják azt, hogy megterítik az asztalt és tálalják az ételt, addig a harmadik fejezetben Meret Oppenheim konkrétan meg is teszi ezeket. Művészeti gesztussá válik nála az asztal terítése és tálalása. Mindezt egy meztelen női testen tette 1959-ben, 100 évvel Lilly Martin Spencer festményei után. Meret Oppenheimnak ezt a gesztusát sajátítják ki a szürrealisták, majd a Fluxus. Oppenheim többször reflektált valamely objektjében az étkezésre, de az 1959-es áprilisi berni Tavasz Ünnepi vacsorája, egy meghatározóan fontos mű számára is, és az utókornak is. Ezt a rítusnak is nevezhető vacsorát részletesen bemutatom, és új kontemplatív megvilágításba helyezem. A mű tudatosan reflektál a futurista konyhára. Viszont számára ez csakis egy intim társaságnak rendezett vacsora, amely inkább egy rituálé, egy áldozás, de semmiképp sem egy dionüszoszi orgia. Véleményem szerint Meret Oppenheim megelőzte az Eat Art-ot, hiszen egy évvel később mutatta be az első csapdaképet Daniel Spoerri, melynek elkészülését ugyancsak egy társaság vacsorája tett lehetővé. Spoerri úgy dokumentálta a vacsoráit a csapdaképek esetében, ahogy azt én is teszem festői praxisomban, amikor a *Common Jam* almaszedési akciókat, az alma befőzését, és annak tartósítását dokumentálom festményeimen.

A negyedik fejezettől kezdve szinte már nem is mutatok be festményeket, hiszen a művészeti világ eltemette a festészetet az 1960-as években a minimal art hatására.

Mindemellett azok a művészek hangoztatták még a „festészet halálát”, akik csak az új médiumokban látták a művészeti kifejezés lehetőségét. Így a negyedik fejezet az 1970-es évek feminista művészeinek happeningjeit, akcióit és performanszait elemzi. Megfigyeléseim alapján a vizsgált időszakot két csoportra osztottam a képzőművésznők individuumuk reprezentálása alapján. Az egyik vezérszál azon képzőművésznők alkotásaik, akik a saját testüket használva, magukra öltik a konyhát vagy egy konyhai gépet vagy az ételt, és azonosulnak azzal, amivé váltak. Így a közönséget arra készítetik, hogy benyúljanak vagy bepillantsanak az épített jelmez alá és megnézzék, vagy megfogják azt, esetleg betekintést nyerjenek a kiszolgáltatott meztelen női testükhöz. Ennek közvetlen előzménye Meret Oppenheim vacsorája, ahol a meztelen női test a teríték, amiről fogyasztanak. Viszont a nőművészek nem egy másik nő testét használják, szolgáltatják ki, alázzák meg, és teszik ki a közönség reakcióinak, megnyilvánulásainak, hanem a saját bőrükön tapasztalják. A saját testük lesz az anyaghordozó, a felület, a vászon, vagyis az alapanyag. A másik vezérelvben ugyancsak a saját testüket használják a képzőművésznők, viszont kevésbé jellemző a meztelen test használata. A hangsúly a test kiszolgáltatottsága helyett, a szituáció és a szerep kiszolgáltatottságára tevődik át és a háziasszony szereppel azonosulnak. Kritikai figyelmük a szerepre, a társadalom elvárásainak megfelelő szerepre, a nemi szerepre összpontosul és beállnak a képzőművésznők a konyha terébe (a nő számára kijelölt térbe), a pult mögé, mintha színpadon lennének. Kritikusán fogalmazzák meg az ételkészítést, és ezeknek a performanszoknak leginkább Lilly Martin Spencert nevezném előzménynek. Mindkét tézis mellett megjelenik egy harmadik, mely kevésbé jellemző erre az időszakra, mert evésről van szó, de Natalia L.L. képviseli, amit ki kell emelni. Natalia L.L. eszik és ahogyan azt teszi, csak szimbólum, eszköze mondanivalójának kifejezéséhez, mely, a nők szexuális kiszolgáltatottságára és szexuális tárgyként való használatukra reflektál. Natalia L.L. *Consumer Art* 1973-as műve napjainkban is nagy botrányt kavart, 2019-ben Lengyelországban, hiszen az új varsói Nemzeti Múzeum igazgatója eltávolította az állandó kiállításról azt a művet. Az igazgató szerint „a mű sértheti az érzékeny fiatalokat.”⁴

Végül az eddigi fejezetekben tárgyalt teóriák együttesen összefonódnak és kiteljesülnek az ötödik fejezetben, ahol a közép-kelet-európai művészek, de leginkább a magyar kortárs, azaz az 1990-es években debütáló képzőművésznők alkotásait mutatom be a konyhai tevékenységre reflektálva. A művészek által meghatározott témákra bontottam a

⁴ https://444.hu/2019/04/29/bananevo-tuntetok-mentek-a-varsoi-nemzeti-muzeum-ele?fbclid=IwAR1DmoZyIW0MLLdzMPIYs_aTknU04fuc1DOlaREpTg-Uysjoyv1ViolGcJw 444, művészet, 2019. április 29. Herczeg Márk cikke: Banánévó tüntetők mentek a varsói Nemzeti Múzeum elé

fejezetet és azt vizsgálom, hogyan és milyen művek készültek ez idő alatt a befőzésről, tartósításról; a tészta gyúrásról; az anyatejről és a jó háziasszony státuszáról. Jelképesen elemeire bontom az almás rétest és az almás pitét, melyek nemzetközileg és kulturálisan is érdekes kérdéseket vetnek föl. Végül az 'almáról lehámozom a héját'.

A hatodik fejezetben Szabó Eszter Ágnessel közösen létrehozott akciónkról beszélek, melyet minden évben rítusszerűen megismételve megrendezünk, mely egy gesamtkunstwerk, vagyis egy összművészeti akció. A Common Jam akciókban több rétegben találkozhatunk a konyhai tevékenység ábrázolásával különböző műfajokban és a relációesztétika egy meghatározó kiindulási elve, módszere. Common Jam festményeim reflektálnak a második fejezetben lévő orosz festőnőkre, akik dokumentálják a mindennapokat festményeikben. Nem a videokamera dokumentál, hanem a festmény teszi azt, mely művészeti végterméke is az eseménynek.

Zárásként a Mesterműveimet mutatom be. Egyes happeningjeim által, akár olyan emberekhez is el tudom juttatni a képzőművészetet, kiket sosem érdekelt a kortárs művészet. Azt gondolom, hogy ez egy hatásos és bevált módszer a tudatalattin keresztül és észrevétlenül átvitt/átadó/elsajátító művészet és művészetelméleti tudás átadásnak, oktatásának. Egyfajta művészetterápiát művelek alkotásaimmal, mellyel szimbolikusan is megetetem a nézőket, miközben kizökkentem őket a mindennapjaikból, komfort érzetükből.

„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, a szárnyaló kombinációja, az általunk táplált, tengerbe ömlőombok és folyók.”⁵

Bevezetés

A „Zöld Paradicsom,” avagy a nőművészet és a hozzá való viszonyom

A disszertációmra úgy tekintek, mint egy műalkotásra, ezért szemléletes címet adtam neki, ami a művészetemből inspirálódott: 'A Bűn tartósítása a Zöld Paradicsomban.' A cím által sikerült a képi világot az értekezésem mondanivalójával verbálisan is megragadni. A műveim címéből vizuális és verbális toposzokat hoztam létre. „A Bűn tartósítása” kifejezés címe a festményeimnek és *Common Jam* akcióimnak is. A kifejezés egy ráébredés eredménye, mely akkor fogalmazódott meg bennem, amikor az első 2013-as *Common Jam* befőzés után az almalekvárokat, azaz a *Common Jameket* tettem a festővászonból álló dunsztba. Szabó Eszter Ágnessel és a többi résztvevővel együtt, urbánus térben voltunk, mint Évák a Paradicsomban, akik lesztek a 'tiltott gyümölcsöt', azaz az almát a közterületen lévő 'Tudás Fájáról'. Később a hatodik fejezetben részletesen kifejtem a *Common Jam* akciókat. A cím második fele a 'Zöld Paradicsom', ami egy gyönyörű metafora. Azt jelképezi, hogy a magyar társadalom, hogyan viszonyul a feminizmushoz: éretlenül és nyersen. Mindemellett, létező lekvár-műtárgyam: a 'Zöld Paradicsom' és a hozzá tartozó happeninget is felidézi, melyről a hetedik fejezetben beszélek.

Fontosnak tartom, hogy bemutassam a személyes dimenziómat, amit igyekszem verbálisan is megfogalmazni vizuális kifejezésmódom mellett. Hangsúlyozom, hogy egyet értek a gendertudatos „explicit feminista”⁶ teóriával. Nőművészeknek és feminista képzőművészeknek vallom magam. Nem vagyok radikális feminista, hiszen egy hagyományos

⁵ 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), 39-54. o.

„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 diszkurzust, amelyet a fallocentrikus rendszer irányít; máshol van és lesz helye, kívül a filozofikus-teoretikus uralomnak alávetett területeken.”

⁶ Tatai Erzsébetnél olvastam ezt a kifejezést, ami gendertudatosat jelent. Tatai Erzsébet: *A lehetetlen megkísértése, Alkotó nők, Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről, Új Művészet Alapítvány és MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2019, 206. oldal*

nukleáris családban élek, a nevem is szándékosan azt mutatja, hogy férjes nő vagyok. Feminista és feleség, aki hagyományos női szerepeket ölt magára és tabu témáknak ad hangot. A nőművészek újabb generációjába sorolom magam, fontosnak tartom a kooperációt és egymás segítségét, amiket festményeimben is hangsúlyozok.

Az 1400-as évektől az 1900-as évek közepéig alkotó festőnőket kutatom, akik a patriarchális társadalom írásos művészeti diskurzusából szándékosan ki lettek törölve. Alkotásaikat újraértelmezem, munkamódszerüket és szemléletüket elemzem, ez által ismertté szeretném tenni őket és szeretném, hogy a kollektív emlékezet részévé váljanak.⁷

Ebben a fejezetben azokat a feminista nézeteket mutatom be, mellyekkel azonosulok és egyetértek. Így az olvasó képet kap látásmódomról és a személyes dimenziómról. Ezekre evidenciaként tekintek. Bármely állítást kétségbe lehet vonni és léteznek ellentétes vélemények is az általam bemutatottakkal, de én azokra nem térek ki.

A már korábban említett, 2009-ben megvásárolt Frances Borzello által írt könyv meghatározta viszonyomat a képzőművésznőkhöz, akik „a kezdetektől fogva ugyanúgy, mint a férfiak, hírnévre törekedtek, de kevés támogatást kaptak az intézményektől”.⁸ A nő, mint művész, a női lét normájától eltérőt jelentett, vagyis a legjobb esetben is beképzelt, a fajtájából a legrosszabbat, hiszen átlépte nemének a határait. A nők legtöbbször negatív értelemben számítottak csodának, hírhedtek voltak (teljesen negatív értelemben, nem úgy, mint a „bohém” férfi festők esetében) vagy amatőrök, akik a másodosztályú műveikhez képest túl fontosnak tartották magukat.

„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 a 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 döntés hozóit nem érdekelte, hogy a nők alá akarták-e vetni magukat ezeknek vagy sem.”⁹

⁷ 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 említik meg és nincs külön tantárgy, mely kompenzálná ezt a hiányt.

⁸ Frances Borzello: *Femmes au Miroir*, Thames&Hudson, Paris, 1998, 28. oldal

⁹ Frances Borzello: i.m. 22. -28. oldal

Míg egy tehetséges fiú kamatoztathatta a képességeit egy mesternél vagy egy műhelyben, mint inas, esetleg külföldre utazhatott tanulni vagy akadémiára járt, addig a lányok számára ezek a tanulási lehetőségek nem álltak rendelkezésükre, egészen a XIX. század második feléig. A képzőművésznek képzése nem volt egységesen szabályozva. „A bolognai egyetem a XIII. századtól vett föl nőket, így a női képzés tradíciója a reneszánszra nyúl vissza.”¹⁰ „Franciaországban a XVIII. század végétől kezdődően a nők művészeti ambíciójukhoz pozitív hozzáállást tanúsítottak és a XIX. század elején a francia Szalonok egyötödét már nők képezték. A XIX. század végére Angliában már nők is írtak kritikákat a művészetről a Szalonnak.”¹¹

A nők fejlődésének legnagyobb hátráltatójának a férfiaktól rajzolásának tabuja számított, mivel a képességet azzal mérték, hogy mennyire tud a művész emberi testet ábrázolni. „A férfiaktól tiltásával a nők sikerességét és tanulási képzettségét hatáskorosan akadályozták.”¹² A témák hierarchiájában a portré és a csendélet (a legtöbb nő kényszerből alkotott ezekben a témákban, mert ez maradt nekik) sokkal, kisebb tekintélyűek voltak, mint a bibliai, mitológiai vagy történelmi jelenetek, melyekben az emberi alak volt a lényeges elem, vagyis a fő szempont. A nők számára az erkölcsösség lehetetlenné tette, hogy professzionális művészekké váljanak, de a fő probléma az volt, hogy nem tudtak a férfiak által uralt festő céhekbe bekerülni, csak akkor, ha apjuk vagy férjük vezette a műhelyt (mint például Artemissia Gentileschi és Sofonisba Anguissola esetükben). Ahhoz, hogy ne nézzék őket örültnek (mert a társadalom által előírt szabályokat átlépték), erkölcstelennek és ’festő inasok’ lehessenek, szükségük volt ’védő hálóra’, egészen a XIX. századig, a nők emancipációjukig.

A ’védő háló’ nem lehetett más, mint a család, azaz az apa vagy a házasság révén a férj, akinek az engedélyén múltott, hogy a nők a pályafutásukat a házasság után folytathatták-e. Lavinia Fontana esetében is láthatjuk, hogy apja építette lánya karrierjét, főleg azért, hogy öregségében biztosítsa lányuk 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.”¹³

¹⁰ Frances Borzello: i.m. 29. oldal

¹¹ Frances Borzello: i.m. 28. oldal

¹² Frances Borzello: i.m. 29. oldal

¹³ Tudjuk meg Marjorie Och interpretálásából, a Caroline P. Murphy's Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-century Bologna című könyv bemutatásából.

<https://www.thefreelibrary.com/Caroline+P.+Murphy%2C+Lavinia+Fontana%3A+A+Painter+and+Her+Patrons+in...-a0192353141> (2019.május 31.)

A XIX. század a nők jelentős periódusa, hiszen Nyugat-Európában és Amerikában fejlődtek a jogaik, így társadalmilag előre tudtak lépni. „Ennek ellenére a XIX. század korai évtizedeiben lényegében ugyanazok az akadályok adódtak a nők számára, mint a korábbi korszakokban.”¹⁴ Az 1800-as években, Angliában és Franciaországban a közép és felsőbb osztályú 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 vették komolyan.”¹⁵ Ezáltal a hivatásos, magas szintű művészeti képzés még mindig elérhetetlen volt. „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.”¹⁶ 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. 1857-ben a válási törvényt és a házasodott nő vagyonáról szóló törvény is létrejött 1870-ben.¹⁷ Annak ellenére, hogy az európai nőnemű művészeknek rengeteg megszorítással kellett szembenézniük az 1800-as években, a XIX. század 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, középosztálybeli nőknek, hogy képezzék magukat. Tanár és nevelőné képesítést szereztek, alapszintű festést, rajzolást és szobrászati tudást sajátítottak el.

¹⁴ A nőket arra nevelték, hogy fogják vissza magukat, támogassák a férjüket és szolgálják a családjukat. Nem illet 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 megakarták 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 hozta létre. 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 festőné hajlamos volt arra, hogy az önarcképeiken a korukhoz képest elképzelhetetlenül fiatalnak néztek ki, mivel a közönségnek a lehető legjobban akarták láttatni magukat. 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, hogy vajon hogyan is nézhettek ki valójában? Arra törekedtek, hogy a társadalom nőkkel szemben támasztott elvárásainak megfeleljenek és ezzel egyidejűleg hitelesen mutassák be a professzionalizmusukat. Fő problémájuk az volt, hogy nem volt referenciájuk, múltjuk. Nem tudtak egyetlen egy képre sem visszatekinteni, amely egy 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.

Frances Borzello: i.m. 28.- 49. oldal

¹⁵ U.o.

¹⁶ Frances Borzello: i.m. 22. -28. oldal

¹⁷ 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. oldal

Ha a nagy presztízsű államilag támogatott európai művészeti egyetemekre nem jutottak be, akkor a szaktudásukat alapítványoknál tudták kamatoztatni, melyek a „design iskolai” kurzus mellett kiegészítésként privát órákat jelentett egy professzionális művésztől.

1860 után változások kezdődtek a nők oktatásában, Angliában, mert az Angol Királyi Akadémián tanulhattak, bár 1893-ig nem jelenhettek meg olyan órákon, ahol élő modell volt. 1871-ben alapították a London's Slade School of Fine Arts-ot és a kezdetektől fogva felvett nőket.¹⁸ Az angol nőnemű művészek a XIX. század végén már elkezdték élvezni a társadalmi javakat, mivel több újságíró (férfi) szándékában állt nőkkel művészetekről beszélgetni és nőnemű újságírók létszáma is gyarapodott. Nőnemű művészek alkotásait is elkezdték patronálni, egyre több gyűjtő vásárolta alkotásaikat.

A XIX. században rengeteg művész (férfi) érkezett Párizsba, hiszen presztízs volt az Ecole des Beaux-Arts-ban művészetet tanulni. „Ennek hatására a nőket kitiltották ebből az állami művészeti intézményből, azért, hogy minél több férfi művésznak jusson hely és nemzetközileg is kiemelt szerepe legyen az egyetemnek.”¹⁹ Így a francia nőnemű művészek, magán órákon és tanfolyamokon képezhették magukat. Szerencsére a nők is bemutathatták műveiket, olyan fontos eseményeken, mint például a Párizsi Szalonon, hiszen III. Napóleon vágya volt, hogy nők is lehetőséghez jussanak. 1868-ban a Julien Akadémián egyidejűleg kezdődött meg a nők és a férfiak művészeti képzése, ahová nagyszámban francia és külföldi női hallgatók érkeztek. 1881-ben Madame Leon Bertaux, szobrász megalapította a Union des Femmes Peintres at Sculpteurs, azaz az első professzionális szervezetet, művészek tanuló nők részére. „Kilenc évvel később jelent meg az első újság, Gazette de Femmes, amivel tovább növelték a nők a hangerejüket az akkori kortárs művészeti közösségben.”²⁰

A XIX. század utolsó három évtizedében a francia művészet elég széles skálán mozgott az akadémista stílustól az avantgárdig. Az impresszionizmus közel állt a nőkhöz, mert természetesnek tűnt és a mindennapi háztartási témákat is megjelenítette a festővásznon, de egy új nézetnek számított.²¹ A XIX. században Európán volt a hangsúly és élen járt a művészeti képzésben, ezért Amerikából is érkeztek arisztokrata képzőművésznők tanulás

¹⁸ U.o.

¹⁹ U.o.

²⁰ Nancy G. Heller: i.m. 61. oldal

²¹ Az impresszionista festőnők csak a művészet örömeért alkottak és nem versengtek a szabályokkal. Nem a világ értelmét keresték, nem történelmi nagy jeleneteket akartak festeni, hanem a belső, intim, hétköznapi világukat, a mindennapjaikat ábrázolták. Nem akartak többet mutatni, 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 ábrázolták a tea partikat. Főbb képviselői: Marie Bracquemont (1840-1916), Berthe Morisot (1841-1895), Mary Cassatt (1845-1926), Eva Gonzáles (1847-1883).

Pamela Todd: Impresszionisták otthonában. Budapest: Korona Kiadó Kft., 2005, 20. oldal

céljából, mint például Mary Cassatt, az impresszionizmus egyik női képviselője. Az amerikai és a brit elit számára sikk volt Európába utazni.

Számos példa van arra, hogy egy művész lánya karriert fut be, viszont a művészházasságok mindig sikereket hozó kooperációnak számítottak. Művészpárosként alkotni napjainkban is divatos, hisz közös erővel viszik egymást előre művészeti sikerek elérése érdekében. Gálig Zoltán az 1920-as, 1930-as évek magyar festőnők művészetének elemzése kapcsán megfogalmazta, hogy „több kitűnő nőművész élt egyébként kiváló kvalitású férje árnyékában, de előfordult, hogy a házaspár férfitagja volt szerényebb képességű,”²² aki megakadályozta a tehetségesebb feleséget a művészeti sikerében. Gálig Zoltán azt is megjegyzi,²³ hogy az 1920-as években „a fiatal magyar képzőművésznők tisztában voltak azzal, hogy a férfi társaikkal megegyező és színvonalú professzionális művészeti tudásuk, kevés, ahhoz, hogy elismerést és sikereket érjenek el”. Nekik annál többet kellett teljesíteniük, mert a művészeti világ figyelmét fel kellett kelteniük művészeti karrierjük érdekében. Ez lemondásokkal, kihívásokkal járt és másfajta szerepeket kívánt.

„Egy alkotónő számára a függetlenség reális alternatíva volt 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.”²⁴ A család és a gyereknevelés mellett igen nehéz volt egy nőnek (már az 1600-as évektől, de még napjainkban is) művészeti karriert létrehozni, hiszen nem elég, hogy ki kellett vívnia az aktív kiállítási szereplése mellett a kritikusok pozitív és elismerő figyelmét, de még odaadó családjának szerepben is teljesítenie kellett, mely a háztartási szerepköröket automatikusan hozta magával.

Simone de Beauvoir *A második nem* című könyvében írt a nőkről, a helyükről a társadalomban, identitásukról és feladataikról 1949-ben. Ez egy örök érvényű fő mű, mely 60 évvel később is érvényesnek látszik, mintha megállt volna az idő. Beauvoir közzé tett egy felmérést könyvében, mely 1927 környékén valósulhatott meg, mivel 1947-ben írta Beauvoir, hogy húsz évvel ezelőtti, Combat C. Hébert felmérésének adatai, mely a nők háztartási teendőit mérte időben. Az akkori statisztika konklúziója (1927-ben), hogy „a férjes asszonyok 3óra 45 percet szenteltek háztartási teendőiknek (takarítás, bevásárlás stb.) hétköznapiokon, és 8 órát vásár-és ünnepnapokon. Tehát hetente 30 órát, ami egy munkás vagy alkalmazott heti munkaidejének kb. 75 százaléka.” Beauvoir hangsúlyozta, hogy „ez iszonyúan sok, ha a

²² Keserű Katalin: Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat Kiadó, 2000, Budapest, 36. oldal, Gálig Zoltán: A húszas-harmincas évek női művészete

²³ Keserű Katalin: i.m. 34-36. oldal

²⁴ U.o.

nőnek nincs egyéb dolga. (Annál is inkább, mert a dolgozó nőnek tetemes ideje megy rá a munkába járásra, amitől a háziasszony mentesül.) Ha sok gyerek van jóval kimerítőbb az asszony élete...”²⁵ Ezek az adatok jól példázzák, hogy milyen hatalmas erőfeszítést kívánt és kíván még a mai napig is a nőktől, a családnak, a háztartásnak, a munka és karrier építés mellett. Ezek után evidens, miért látszott ’kényelmesebb’ megoldásnak a függetlenség, aminek ugyancsak ára volt. Sajnos a társadalmi egyenlőtlenség nem fejlődött az 1927-es helyzethez képest. Ezt az állításomat támasztja alá Gregor Anikó és Kovács Eszter 2018-ban készült felmérésük és tanulmányuk. Megállapították, hogy még mindig meghatározó az, hogy „a nemek között egyenlőtlen viszonyok vannak” és sajnos „a nők minden életszakaszban tapasztalnak hátrányos megkülönböztetést.”²⁶

Bár Simone de Beauvoir kijelentette, hogy a XIX. században változott a polgárság nézőpontja, mert „a női követeléseket nem lehetett többé egyszerűen elhallgatni az individualizmus rohamos térhódítása következtében.”²⁷ Viszont a képzőművésznőknek nagyon nehéz feladatuk volt, mert a kortárs kritika annyira nem vette őket komolyan, hogy nem tekintett rájuk művészként, csak háziasszonyi szerepeket tudott hozzájuk társítani. Műveikről pedig a következő idézethez hasonló kritikákat jelentettek meg a kritikusok, ahelyett, hogy a műveiket elemezték volna.:

„...Odahaza, amikor főzésről van szó hagymás pörköltlébe félbevagdalt csokoládétortát tálal fel borjúpörkölt helyett s vanília parfét sós heringgel díszítve adja.”²⁸

A XX. század elején még mindig kisebbségben voltak a nők, pedig már képezhették magukat. „A férfi hallgatók közül számosan ismertek lettek, míg ugyanannyi női hallgatóból szinte egy név sem maradt fenn a köztudatban és ez nyilván nem a tanulmányi eredmény vagy a tehetség kérdése volt.”²⁹ Sosem volt egységes a kánon, ahogy Griselda Pollock mondta 1999-ben, hiszen a fallocentrikus társadalomban a nő mindig másodlagos, vagyis nem meghatározó.

²⁵ Simone de Beauvoir: i.m. 337. oldal

²⁶ Gregor Anikó és Kovács Eszter: *Nőügyek 2018, Társadalmi problémák és megoldási stratégiák*, Friedrich-Ebert-Stiftung, 2018, Budapest, 39. oldal: 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.

²⁷ Simone de Beauvoir: i.m. 319. oldal

²⁸ Keserű Katalin: i.m. 40. oldal

²⁹ Keserű Katalin: i.m. 34. oldal

„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 találkozási helye 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.”³⁰

A nők továbbra is a háttérbe szorultak, miközben a nők jogainak védelme zajlott, folyamatban voltak a szüfrazsett mozgalmak és az emancipáció. Linda Nochlin *Miért nincsenek nagy nőművészek?* című írása egy kulcsfontosságú felvetés.³¹ Linda Nochlin azt állította, hogy a művészet nem a tehetségtől függ és nemtelen, hiszen a társadalmi rendszer része. A művész, a világ ura, aki férfi, vagyis a patriarchális társadalom határozza meg. A feminizmus még mindig perifériára van szorulva és egy álló víz, mely nem halad semerre. Ezt jól példázza Martha Rosler, aki szerint „sok minden történt, de lényegében semmi sem változott.”³² Mindezt tetézi kortárs nőművészeink hozzáállása, kik azt vallják, hogy a feminizmus egy idejét múlt kategória és kellemetlen. Emiatt mellőzik ezeket a disciplínákat. Manuel Castells öszinte és igaz kijelentése még mindig aktuális, miszerint „sok nő a gyakorlatban feminista, miközben nem vállalja ezt a címkét vagy nincs világosan tudatában annak, hogy valójában ellenzi a patriarchalizmust.”³³ Ezt támasztja alá Tatai Erzsébet is, aki pontosan és provokatívan kijelenti, hogy félnek a képzőművésznők attól, hogy a feminizmus szó és fogalom használatával hátrányba kerülnek. Félnek és inkább támadják a feminizmust, miközben használják és artikulálják művészetükben, de félnek kinyilatkozni.

„A pályán maradó nőművészek száma jelentősen megnövekedett és ma a művészképzésben résztvevő 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

³⁰ Keserű Katalin: i.m. 48. oldal, Turai Hedvig: Hiányzó történetek

³¹ 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 újraértelmezzem 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.

³² Tatai Erzsébet: i.m. 215. oldal

³³ Manuel Castells: i.m. 314. oldal

elmélet segítségével értelmezhetők. Félnék, hogy a macsó mezőnyben hátrányba kerülnének.”³⁴

A feminizmus szó félelmet kelt és fenyegeti a nőket, mint a fallosz. Turai Hedvig, Göbölös Luca *Férjhez akarok menni!* kiállítása kapcsán 2010-ben leírta gondolatait a feminizmus fölöslegesnek tekintéséről.: „A társadalmi nemi szerepek évszázadokon át rögzített merev határait, milyen kökemény vállalkozás áttörni.”³⁵ Ez az, amivel Győri Andrea Éva³⁶ is küzdött 2009-ben és milyen sok idő kellett vagy még mindig kell ahhoz, hogy beépüljön a gender a magyar képzőművészetbe és legitim legyen.³⁷

„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.”³⁸

Ma már nem a férfiakkal kell harcolnunk, hanem a nők között vannak konfliktusok. Nők, nők ellen harcolnak. bell hooks³⁹ felhívja figyelmünket arra, hogy a fehér nő, hogyan lesz uralkodó és kizsákmányoló, ugyan olyan, mint a kizsákmányoló heteroszexuális fehér férfi, ami ellen elméletileg küzd, de ha uralkodó szerepbe kerül, akkor ő is ugyanolyan

³⁴ Tatai Erzsébet: A lehetetlen megkísértése, Alkotó nők, Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről, Új Művészet Alapítvány és MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2019, 216. oldal

³⁵ Göbölös Luca: *Férjhez akarok menni!*, katalógus, Knoll Galéria, 2010, Budapest, Turai Hedvig: Kavarjunk csak még egyet a bugyin!, 10. oldal

³⁶ Győri Andrea Évát, mint Németországban végzett képzőművésznőt ismeri a világ, hiszen a 2016-os MANIFEST11-en ő és Nagy Kriszta szerepeltek Magyarországról. Híressé vált, de keveset tudunk róla, mert nem egy magyar sikertörténet, hiszen el kellett hagynia 2008-ban a Magyar Képzőművészeti Egyetemet, hogy művészete teret kapjon. Ezt meg is fogalmazza: „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. Támogatást csak Drozdik Orsolyától kapott. Ez is bizonyítja az, mennyire fontos és hiánypótló volt Drozdik Orsolya gender szemlélete és annak oktatása. Győri Andrea Éva művészetét a Magyar Képzőművészeti Egyetem festő szakos Mesterei, nem értékelték, nem tudták gender gondolkodását és nagymamája kapcsolatáról szóló performanszait művészeti vonatkozásban értékelni, de Erasmus ösztöndíjjal Stuttgartba értő közegre talált, hiszen a gender nézőpont ott már nem volt új keletű. <http://www.gyoeri.com/V-I-T-A-B-I-O-B-I-B-L-I-O> (2019.május 31.)

³⁷ 2017 tavaszán voltam Bécsben a Feministische Avantgarde kiállítás kapcsán a MUMOK-ban egy szimpóziumon, mely ugyancsak megdöbbenett, hogy Bécs akkor ünnepelte azt, hogy 2017-ben először részesült nő állami kitüntetésben, mégpedig Renate Bertlmann személyében és azt is, hogy talán sikerült elérni, hogy az 1970-es évek feminista művészei a képzőművészeti kánon része lett, ami már több, mint 40 éve történt.

³⁸ Göbölös Luca: i.m. 10. oldal

³⁹ bell hooks: A feminizmus, mint transzformációs politika, 99-105. oldal, In Hadas Miklós (szerk.) *Férfiuralom*. Budapest, Replika Kör, 1994

elnyomóvá válik. bell hooks szerint konstruktívan és pozitívan kell hozzáállnunk a feminizmus kérdéshez és a szeretet segíthet a megoldásban.

Oltai Kata (mint FERi galéria tulajdonos és kurátor) a *My dreams, My world* című kiállítás kapcsán hangot adott annak, hogy a nők viszonya a nőművészethez és a feminizmushoz nem változott a szocializmus óta.⁴⁰ Viszont a világ változott már annyira, hogy legtöbbször, nők, nők között gerjesztenek vitákat a feminizmus kapcsán, de esélyeink a férfiakkal még mindig nem egyenlők és a nők sem segítik egymást. A művészeti pályán is egy férfinak nagyobb esélye van a sikerességre, mint egy nőnek, mert a nő el megy szülni és ez a mai napig meghatározza a nők karrierjét és a hozzájuk való viszonyt a társadalomban.⁴¹ András Edit is karakteresen megfogalmazza, hogy a nők már a korábban említett félelmük miatt határolódtak el a feminizmustól.

„Magyarországon tájékozatlanság volt, félelem a feminizmussal kapcsolatban és ismeretlen a gender diskurzus a rendszerváltás után, az 1990-es években. Váratlanul, előzmény nélkül, alaposan összekuszálódva, egyidejűleg érkeztek a legkülönbébb, a nyugat-európai, s főleg amerikai művészeti kifejezésmódok, amik megingatták a 90-es években a hazai értékrendet.⁴²(...) A szocializmus utópiájának köszönhetően megszűnnek a nemi, faji, etnikai és osztálykülönbségek és ténylegesen csökkentette a nemi alapú gazdasági megkülönböztetést, biztosította a gyereknevelés feltételeit és a szülési szabadságot.”⁴³

„A 90-es években hozzáférhetővé vált a nemtani elméleti anyag, de nem jött létre feminista platform,⁴⁴” 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.⁴⁵” Így a feminizmus egy kellemetlen, mellőzött irányzattá vált, ami még mindig hangsúlyosan létező és meghatározó nézőpont, melyben érvényesülni és alkotni nagyon nehéz.

⁴⁰ „Harminc évvel a vasfüggöny leomlása, 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 változatlanosságát.”

⁴¹ 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.)

⁴² András Edit: *Kulturális Átöltözés, Művészet a szocializmus romjain*, Argumentum Kiadó, 2009, Budapest, 53. oldal

⁴³ András Edit: i.m. 43. oldal

⁴⁴ Hock Bea: *Nemtan és publikart-Lehetséges értelmezési szempontok az utóbbi másfél évtized két művészeti irányzatához*, Praesens Kulturális Bt., 2005, Budapest, 21. oldal

⁴⁵ András Edit: i.m. 44. oldal

Összegzésként úgy gondolom, hogy megfelelően érzékeltettem, hogy a nők jelen helyzetben is küzdenek, mint, ahogy azt pár száz évvel ezelőtt is tették. Igyekeznek tudatos művészeti tevékenységüket elfogadottá tenni, az identitásuk meglelni, a társadalmi helyzetük meghatározni, a karrier - a gyereknevelés - a háztartás vezetésének összeegyeztetésének zökkenőmentessé tenni és a férfi társaikkal egyenrangúvá válni, miközben igyekeznek nem elnyomóvá válni.

„Olyan attitűddel bánnak a művészettel, ahogy férfiak nem szoktak. Tevékenységükkel a művészet és az élet között támadt szakadást varrják össze.”⁴⁶

A következő fejezetekben a hagyományos női sztereotip szerepekre aktívan reflektáló műveket fogom vizsgálni, melyek már az 1850-es években megjelentek, és még ha rejtetten is, de folyamatosan jelen voltak a nőnemű képzőművészek alkotásaiban. Mindezt a konyha terében tettem és konyhai tevékenységek ábrázolása iránt kutattam, mert a konyha a nő privilegizált tere az otthonban. Tatai Erzsébet soraival zárom a bevezetésemet. :

„A házimunka tradicionálisan a „női” létezés paradigmája, mely magántérben, a nőknek kijelölt „ketrecben” zajlik, nemcsak ingyen végzett, de „láthatatlan” is, mely az életreprodukálásának és keretfeltételeinek fenntartását szolgálja, repetatív, unalmas és megvetett egyszerre.”⁴⁷

⁴⁶ Tatai Erzsébet: i.m. 206. oldal

⁴⁷ Tatai Erzsébet: i.m. 216-217. oldal

„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.”⁴⁸

„minden út fut, de ritkán felzárkózik.”⁴⁹

Első fejezet

A XIX. században megjelenő konyhai tevékenység folyamatának ábrázolása Lilly Martin Spencer 1850-es években készült alkotásaiban.

Az első művészeti akadémiát Amerikában a XIX. század elején New Yorkban, majd Philadelphiában alapították és európai hasonmásaikkal versenyeztek. A nők számára Amerikában sem volt engedélyezett élő modellt alkalmazó órákra járni 1870-ig. Sarah Goodridge (1788-1853) teljesen önállóan tanított miniatűr portré festészetet, a saját bostoni stúdiójában. George Washingtonról származó legismertebb portrét Sarah Goodridge festette, aki képes volt a technikai tudását és a karrierjét kivirágoztatni. Ebben az időben, Amerikában a Peale lánytestvérek művészete is ismert volt, akik hárman voltak testvérek és híres, gazdag, előkelő művész családból származtak. Apjuktól és az újító nagybátyjuktól tanultak, aki saját múzeumot is nyitott. Sarah Peale a pennsylvaniai Akadémián 1817-ben kiállított és 1824-ben őt és Ann Pealét beválogatták a pennsylvániai egyetem tagjai közé.⁵⁰

1839-ben megalapították az American Art-Union,⁵¹ ami 1852-ig,⁵² azaz megszűnéséig azzal a céllal működött, hogy megjelenítse az új gazdag és középosztálybeli ízlésén alapuló

⁴⁸ Simone de Beauvoir: A második nem, Gondolat Kiadó, 1969, Budapest, 335. oldal

⁴⁹ Lilly Martin Spencer állítja magáról ezt az idézetet, melyben azt mondja, hogy fiúnak érzi magát.

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

(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.)

⁵⁰ Margaret Barlow: Women Artists, Universe Publishing, 2008, New York, 77. oldal

⁵¹ 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 esélye volt megnyerni egy eredeti műalkotást is. A bizottság a megvásárolt alkotásokat előbb kiállította, majd utána kezdték a sokszorosító grafikai eljárással a másolatokat gyártani a képekről. A szervezet a saját épületeiben stúdiókat biztosított a művészeknek, akik

amerikai témákat. Ebben a fejezetben egy amerikai festőnővel, Lilly Martin Spencerrel foglalkozom, aki ilyen művészeti szervezetek által lett népszerű és közkedvelt. Az unionok hatására megengedhette magának, hogy csak a művészetből éljen meg a XIX. század közepén, úgy hogy férje nem dolgozott csak a háztartást vezette és nevelte tízenhárom gyereket, akikből hét élte meg a felnőtt kort.

Lilly Martin Spencer a szervezeteket szentimentális zsáner képeivel szolgálta ki, de leginkább konyhai humoros jeleneteivel. A Spencer házaspár ház vásárlását tervezte folyamatosan gyarapodó családjának, ezért lett Lilly tagja a szervezetnek és jó pénzügyi lehetőségnek mutatkozott. Először 1847-ben a Cincinnati of the Western Art Unionhoz csatlakozott és már ebben az évben rendezett is egy kiállítást, mely nyolc festményből állt. A kiállított képek közül egyet értékesített, három másikat az éves szerencsejáték terjesztésére és a művek sokszorosítására vásárolt meg a szervezet. A kiállított nyolc alkotás tartalmazott két gyümölcs csendéletet, néhány zsáner jelenetet, és több befejezett festményt, valamint ceruza tanulmányokat: *A rab és felesége*, *Hindoo lány*, *A tengerész felesége és gyerekei* címekkel.

1849-ben a *Life of Happy Hour* című festményt vásárolta meg a szervezet sokszorosításra. A műről a szervezet által alkalmazott grafikusművész készítette el a másolatot a gyártáshoz. Így változott populáris nyomattá egy festmény a XIX. században és a közönségnek nem kellett kiállításra sem járnia, hiszen a szervezet által diktált ízlésű művek házhoz mentek, melyek a középosztály mindennapjait és otthonaikat is díszítették.⁵³ Lilly Martin Spencer nem volt elégedett a sokszorosított másolattal és ennek hangolt is adott: „A vésnők,⁵⁴ szörnyen másolta a festményem és nem adta vissza a képemnek igazságosságát.”⁵⁵

együttműködtek velük és a szervezet hatására kommercializálódás kezdődött a művészetben. Amerikában több ilyen szervezet (Union) működött, a legtöbb nagyvárosban jelen voltak. A szervezet gyakran kizsákmányolta a művészt, hogy irányítani tudják a közízlést. A művészeti szervezetek közül 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 cikkekkel, így sikerült a művészetet popularizálniuk, de leginkább befolyásolni azt. A szervezetek által forgalmazott művek háromnegyede zsáner jelenetekből és tájképekből állt, hiszen az amerikai látványra és a szokásaik ábrázolására bízatták a művészeket. Bolton-Smith: i.m. 24-26. oldal

⁵² Art Unionokat felszámolták, mert illegális lottózónak minősültek. Spencer és sok más fiatal művész számára fontos intézmények voltak és az egyetlen, ahol árulni tudták a festményeiket. Azt írta Spencer és idézi a szöveg is, hogy „nem volt a legjobb intézmény, de jobb volt, mint a semmi.” Bolton-Smith: i.m. 25. oldal

⁵³ „1850 és 1860 között sok litográfia készült a művészetéről. A litográfiák kézzel színezettek voltak. A legtöbb festményről készült litográfiai reprodukciók az ügyfelek számára készültek az Egyesült Államokban, amik otthonokat díszítették.” Bolton-Smith: i.m. 37-38. oldal

⁵⁴ „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. oldal és 60. oldal

⁵⁵ Bolton-Smith: i.m. 26.-27. oldal

Lilly Martin Spencer művészetére azonnali pozitív hatással volt a Western Art Union tagsága, viszont 1847-ben Benjamin M. McConkey tájképfestő művész negatív és becsmérő kritikát jelentetett meg róla:

„Miss Martin... éppen befejezte a képen látható csoportot, a nő és a gyerek kifejezésének szépségét, ami valóban nagyon csodálatosan tükrözi azt. Viszont hiányos a rajzi tudása 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 (túl becsülték festményének értékét) és azonnal több, mint 200 dolláros juttatást kérek a többi művész számára.”⁵⁶

Lilly Martin Spencer felháborodott ezen a kritikán, főleg a „műveletlen csőcselékbeli”⁵⁷ kifejezésen. Egész életében keményen és aktívan dolgozó festőnő volt, aki tanulmányai kezdetén elutasított egy külföldi művészeti képzést, inkább 13 gyereket szült. Fordított, tradicionális szerep jellemezte a házasságát,⁵⁸ hiszen Benjamin Spencer, a férj asszisztált a nő stúdiójában és vezette a háztartást, foglalkozott a gyerekek életútjaik irányításával, míg Lilly Martin Spencer egész nap festett. Bár nem éltek fényűzően, de mindig volt szolgájuk, házvezetőnőjük, akik megjelennek festményein is és sosem teljesen egyedül a férj vezette a háztartást, hiszen Lilly is kézben tartotta az irányítást. A művészetéből befolyt pénzből éltek, de néha azért a házimunkába is be kellett segítenie. Anyjához írt egyik levelében részletesen taglalta, hogy sokféle szerepet tölt be: feleség, anya, kenyérkereső, de számára az a legfontosabb, hogy amerikai zsánerfestőnek vallhatta magát.

⁵⁶ Bolton-Smith: i.m. 27. oldal

⁵⁷ Bolton-Smith: i.m. 27. oldal idézet a könyvből

⁵⁸ A Martin család a késő XVIII. századi Franciaországból származik, abból a korszakból, amikor 15 nő lett felvéve a Francia Akadémiára. Amerikába jöttek, egy harmonikus életprogram kedvéért, de nem jártak sikerrel, viszont egy falanxban Trumbull Country, Ohio-ban egy farmon éltek. Lilly gyerekként, iskola nélkül nőtt fel, apja, anyja tanította. Az apja tehetségesnek látta és javasolta, hogy művész legyen. Tíz évesen kezdett el a művészettel foglalkozni, dekorálta a falakat a családi házban, majd apja Cincinnati-ba vitte tehetségét képezni. A férj, Benjamin Spencer testvéreivel költözött Cincinnati-ba, miután a mexikói háborúból emigrált. A családi vállalkozásban dolgozott, amiben nagyon kimerült, majd több állást is kipróbált, de független karrierjét feladta és NEM feláldozta, de inkább a házimunka tevékenységének és a feleségének karrierjének segítéséért élt. Lilly Martin és Benjamin Rush Spencer 1844. augusztus 24-én házasodtak össze. Házasságuk eltért az átlagostól. 1848 nyarán, kora őszén New York-ba költöztek. Lilly egész nap festett és gondozta a családját, esténként iskolába járt, felvették egy rajzoló osztályba, a National Academy of Design-ba. Bolton-Smith: i.m. 7-35. oldal

Spencer művei, a szervezet sokszorosításának köszönhetően nagyon közkedveltek lettek és kiválóan megfelelt a tömegpiac elképzeléseihez, céljaihoz. Így művészetéből tudta finanszírozni családja kiadásait. Művészetét a kor, azért is kedvelte, mert a vásárló középosztállyal megtalálta a közös és humoros hangot. Lilly Martin Spencer teljes mértékben szentimentalista⁵⁹ festő volt, hiszen a festészetet alávetette az érzelmességnek és 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 a mindennapjai, melyek fő motívumát és mondanivalóját alkották képein, a maguk egyszerűségében. A valóságnak megfelelően ábrázolta jeleneteit, melyeket humoros címekkel tett izgalmassá vagy irónikussá, de leginkább szentimentalistává, így a közízlést is kiszolgálta.

Lilly Martin Spencer 1840-1850-es éveiben készítette számomra legizgalmasabb műveit, melyekben a nőkre és a gyerekekre, a háztartásbeli szituációkra fókuszált. Elképzelt képeket festett fiatal lányokról és fiúkról, akik édesen és kokettálva néznek ki a festményekből a nézőre. Alkotásain az anyáknak a szokásos szentimentális, érzelgős odaadása látható a gyermekeikért, amely már megszokott korábbi évszázadokból, de főleg Elisabeth Vigée-Lebrun festőnő önarckép ábrázolásain hangsúlyos, ahogyan anyaként ábrázolja magát gyermekével vagy gondoskodás közben.

1867-től Spencer műterme egyre gyakrabban lett társadalmi találkozók színhelye, de folytatta a gyereknevelés világának ábrázolását. Mindig a családi jelenetek, a gyereknevelés és a háztartás körüli szituációk érdekelték, politikai mondanivalója sosem volt, annak ellenére, hogy már maga a házassága sem felelt meg a kor társadalmi elvárásainak. Anyja feminista volt és leveleiben rendszeresen számon kérte, hogy miért nem támogatta a feminizmust és foglalkozik a politikával a festményein, de Spencert nem érdekelte.⁶⁰ Úgy gondolom, hogy számára a feminizmus általános dolog volt, hiszen ő abban élt, mivel a karrierjével foglalkozott, ő volt a pénzkereső, hiszen a szervezet által igény volt a festészetére és aktív anya volt. Nem volt sem a férje és sem az apja által elnyomva, mert támogatták,

⁵⁹ A szentimentalizmus az empirizmusra épült, és főleg az érzelmeket, a tapasztalatok által kiváltott lelki folyamatokat vizsgálja, elemzi, és állítja az irodalmi alkotások középpontjába. Ennek az irányzatnak a forrása az ész mindenhatóságába vetett hit megrendülése volt. Egy bizonyos válsághangulat tükröződik benne, mely a társadalmi rend kialakult szokásai, intézményei, emberi kapcsolatrendszere, és a velük szemben tehetetlen egyén összeütközéséből fakadt. Az érzelmek szabadságát hirdeti, tiltakozik az embereket elválasztó érdekházasság erkölcstelensége ellen, hangot ad a személyes vonzalmon alapuló szerelem jogosságának. Ez az irányzat különösen fogékony a melankolikus és elégikus kedélyállapotok iránt, s összefonódott a természet kultuszával is, hiszen sérülékeny és sérült lelkű hősei bánatukkal rendszerint a természet magányába menekülnek.

⁶⁰ „Nincs ideje a feminizmussal foglalkozni.” Ezt egy levélben írta le anyjának. Whitney Chadwick: *Women, Art, and Society*, Thames and Hudson Ltd, 1990 and 1996, London, 213. oldal. Ezt bizonyítja a Dixie Land, 1862-es festménye is, melyben a fekete rabszolga és a fehér kislányának a viszony nem érdekli, hanem a lányán és a kutya közötti kapcsolaton van a hangsúly számára. Margaret Barlow: *Women Artists*, Universe Publishing, 2008, New York, 78. oldal

megvalósíthatta önmagát, csak kortárs férfi festőtársaival és a kritikusaival kellett megküzdenie. Mindent elért, amit szeretett volna, ezért nem érezte azt, hogy neki harcolnia kellene.⁶¹ Mindemellett a XIX. században egy XXI. századi családi modellben élt, ahol a nő, a feleség a családfő, a pénzkereső és a férfi marad otthon a gyerekekkel.

Lilly Martin Spencer könnyedén felvállalta ezt a szerepet, amit művében is ábrázol. *A fiatal férj első vásárlása*⁶² [1. kép] című festményén lényegre törően megfogalmazta a feministák gondolatait. Azt látjuk a képen, hogy az ifjú, hön szerelmes férj elmegy bevásárolni, igaz ügyetlenül, de megteszi, míg egy másik úriember kineveti.⁶³ Lilly számára ez a kép csak tréfa, ezen talán nem is kell csodálkozni, hiszen ezt az ironikus humort használta, annak ellenére, hogy számára ez mindennapos volt. A férjével társadalmi szerepet cseréltek és ezt ő nem kritikaként gondolta megfogalmazni a festményen, vagy mégis? Az úriember nevet a háttérben. Valószínűleg Spencer tisztában volt helyzetével és tudta, hogy az ő életük, nem egy átlagos szereposztás. A festményen megjelenített szituáció egyedi a XIX. századi zsánerjelenetek között. A férj siet az esős városi utca mentén és képtelen tartani egyszerre az esernyőt és az ételt tartalmazó kosarat. Ügyetlensége miatt egy szárnyas baromfi kiesett az esőtől nedves járdára a kosarából. Ez a tény, a férj ügyetlensége, bele illik Spencer szentimentalista festészetébe és humorába is, hiszen, játékos, de nem kritikát megfogalmazó. Kedves marad a kép hangulata, legyintünk rá, majd ügyesebb lesz a férfi. Viszont a felszín alatt ott van a tény, hogy 1854-ben már normaként működött egy családban az, hogy a férj mond le a nő javára és a nőnek nem kellett alárendelt szerepben élnie.

Mindemellett ez a festmény azt is bizonyítja, hogy nem kell egy nőnek és nem is kellett már ekkor sem választani a gyereknevelés és a művészeti karrier között, azért, hogy érvényesülni tudjon a nő, mint képzőművész. Ez csak a patriarchális társadalom által kreált nőket elnyomó eszköz,⁶⁴ mellyel befolyásolni tudták és irányítani a művészet összetételét, részvevőit, azáltal, hogy a nőket, lehetséges ellenfeleiket megbénították, elnyomták a

⁶¹ 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 fizetések aránya, mégsem érzik ezt fontosnak, hogy ábrázolják vagy beszéljenek róla, főleg azért, mert nem szeretnék a perifériára kerülni. A mainstream részévé akarnak válni és nem egy szegmensben lubickolni.

⁶² Lilly Martin Spencer: *The young husband*, First Marketing, 1854, olaj, vászon, Metropolitan Museum New York (1. kép)

⁶³ Nem tudtam kinyomozni, de kíváncsi lennék, hogy a szervezet (union) ezt a festményt sokszorosította-e és ha igen hány példányban, vajon hány XIX. századi háztartásba jutott el ez a festmény?

⁶⁴ Ugyan ez volt megfigyelhető már a reneszánszban is. A nők viselkedése szabályozva volt és nem lehettek „bohém” festők, mint férfi társaik, ők nem tűnhettek ki. Viszont Lilly Martin Spencer a maga természetességével megtette ezt, a férje együtt működésével, aki önként, magától mondott le bármi nemű karrierjéről a felesége érdekében (Lásd: Bevezetés, 10. oldal).

társadalom elvárásainak, női szerepeinek, de leginkább az utód nemzés kényszerű kötelességével.

Ellentmondásosnak gondolom a tényt, hogy nagyon híres és közkedvelt volt Lilly Martin Spencer, annak ellenére, hogy egy emancipált karrierista női életet élt, még ha nem is vallotta magát feministának. Ha ezen *Az ifjú férj első vásárlása* című képen elgondolkozunk, akkor minden téren megállapíthatjuk, hogy a világ semmit sem változott a XIX. század óta, de már akkor is voltak a feminizmus számára idilli családi, társadalmi pozitív példák.

Lilly Martin Spencert megelőzően elődjénél Rolinda Sharples⁶⁵ művészetében találtam egy festményt, ami éppenséggel nem konyhai tevékenységet, de vásárlást ábrázol a piacon, mint az előbb említett *Az ifjú férj első vásárlása* című képnél. Sharples 1820-ban festette huszonhét évesen a *Piac* című képét. Szándékosan egy helyi eseményt ábrázolt Bristolban az ott élők portréival, amit természet után festett és nagy sikert aratott a londoni Királyi Akadémián.⁶⁶

*A fiatal férj első vásárlása és A fiatal feleség első pörköltje*⁶⁷[2. kép] című Spencer festményei együtt voltak kiállítva a National Academy of Design éves kiállításán 1856-ban. Egy cikkben „a képek vulgarizmusát vádolták és az előadásmódját reménytelen próbálkozásának tartották, mivel az aprólékosan kidolgozott festésmódja ellentétben állt a frivol és hóbortos jelenettel.”⁶⁸

Spencer a családi szeretet ünnepli a *Háztartási boldogság*⁶⁹című festményén és nagyon egzakt példája ez az érzelgősségnek, amit szentimentalista címe és ábrázolása miatt emelek ki. A művész által prezentált apa és anya szeretettel tekint le az ágyban alvó kisdudukra és a szülők kezei összefonódnak. Az anya keze odaér a férjéhez, hogy csendesítse, gesztusát a két gyerek irányába, hogy aludjanak. Ezáltal az anya dominanciája, szimbolikusan ellentétes, hiszen az idealizált nő, a családi boldogságot előtérbe helyezi, de itt mégis rendre parancsolja férjét, bár ezt nagyon finom, visszafogott mozdulattal, egy édeskés, óvatos gesztussal teszi.

⁶⁵ Ellen Wallace Sharples (1769-1849) és lánya Rolinda Sharples (1793-1838). Frances Borzello: *Femmes au Miroir*, Thames&Hudson, 1998, Paris, 104-107. oldal.

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 támogatott művész volt. 1838-ban mellrákban halt meg. Delia Gaze: *Dictionary of Women Artists Volume 2*. Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Chicago, 1262-1265. oldal

⁶⁶ Frances Borzello: i.m. 107. oldal

⁶⁷ Lilly Martin Spencer: *The young wife first stew*, 1854. olaj, vászon, Metropolitan Museum, New York [2. kép] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/765285>

⁶⁸ Bolton-Smith: i.m. 173. oldal

⁶⁹ Lilly Martin Spencer: *Domestic Happiness*, 1849, olaj, vászon, Detroit Institute of Arts

„Ez elment vadászni...”⁷⁰ című művében a mondóka a cím, amit a festmény könnyen felismerhetően ábrázol. A képen látható anya egyesével megfogja a nevető gyermekének a lábujjait, miközben énekli a mondókát a gyerekszoba magánszférájában. Az ilyen típusú képekhez használta Spencer a családját modellnek. Így előfordul, hogy saját portréja, önarcképe megjelenik a festményeken vagy a gyermekeié. Viszont rendelésre más személy gyerekeit is megfestett. A részlet csodálatos nyugalommal, könnyedséggel kidolgozott, nem zsúfolta be a vásznat, és mégis minden apró karakter megjelenik a műben. Ezen a festményen őt láthatjuk, mint anyát, aki gyermekével játékosan boldog órákat tölt el.

Számomra Lilly Martin Spencer konyhában játszódó jelenetei nagyon fontosak, főleg azért, mert ő az, aki elsőként ábrázolta a konyhai tevékenységet női szemmel, a maga valóságában, a saját korában, a képzőművésznek történetében, még ha azt szentimentálisan is tette. Nem csendéletet festett, hanem konyhai tevékenységet, ami mindig tartalmaz csendélet ábrázolást is.

Ha a festőnők csendéleteinek elemzése és vizsgálata lett volna célom, akkor Clara Peeters (1594-1659/1676) flamand festőnő művészetének elemzésével indítottam volna, aki nem csupán játszott a betű formájú kekszekkel a festményein, hanem minden egyes arany korsónak a díszítéseinek a felületére, tükröződő önarcképét festette. Majd Givanna Garzoni (1600-1670) olasz kortársával folytatnám, aki a Medici családnak dolgozott és a Medici család receptes könyvéhez festett ételekről, gyümölcsökről akvarelleket, amiket *Toscana Fest* című könyvben ki is adtak. Így haladnék sorra a korszakokban, mert a csendélet a nők privilégiuma volt, de most nem ez a célom.

A konyhai tevékenység ábrázolására fókuszáltam és Lilly Martin Spencer kortársait is vizsgáltam. Véleményem szerint Spencer jelenetei a zsáner típusok között kiemelkedő volt, de ezt nem elemzik, nem emelik ki életrajz elemzői. Festészetében nincsenek felismerhetetlen tárgyak, egy alma is pompásan megkomponált csendélet, nem egy félretett gömb a konyhaasztalon, hanem egy ehető gyümölcs, hernyóval és zúzódással. Háztartásbeli humort látunk festményein, mint például a hagyma pucolást és darabolást, egy jelentéktelen pillanatot, eseményt a konyhában, ami senkit sem érdekel, mivel szükségszerűen végre kell hajtani. Főzni és enni kell. Spencer konyhája nem volt földműves étellel teli, mint

⁷⁰ Lilly Martin Spencer: 'This little pig went to market' 1857, olaj, vászon. A magyar mondóka nem szó szerint arról szól, mint az amerikai, de hasonló és ugyanúgy játszunk a lábujjakkal: „Ez elment vadászni, az meglötte...” című mondóka éneklése közben. A lényeg ugyanaz, a legkisebb hazaviszi és mind megeszti.

Barbizonban.⁷¹ Művein a semmit mondó, kötelező, szolgai és alárendelt szerepben lévő konyhai tevékenység a világ újrafelfedezésének gyönyöreiként jelenik.

A *hagymapucolás*⁷² [3. kép] című festményén egy banális főzési jelenetet egzaktul ábrázol. Ha valaki ránéz a képre, tudja, miről van szó, még a cím is fölösleges. A figura, vagyis a nő a képen mozdulatlanul áll, természetes testtartásban a konyhai házimunka közben. Konyhai miliő jelenik meg: szőnyeg, dézsák, felszerelések és bútorok. Minden beazonosítható, akár még a művész saját tulajdona is lehet, bár ez csak feltételezés. A nő darabolja a hagymát, miközben az csípi a szemét és a könnyeit törölgeti. Azt már nem tudjuk, hogy a nő tényleg a hagyma vágás miatt sír-e vagy bánatában. A konyhai tevékenységet, a karakteres pillanatot anekdotikus asszociációkkal fűszerezte Lilly Martin Spencer, ezért növekedett festményeinek a népszerűsége.

A *mosom kezeim?*⁷³ [4. kép] című festményén Lilly a humoros oldalát mutatja a művészetnek. Egy nőt látunk, miközben dagasztja a kelt tésztát, aki incselkedve ajánlja a lisztes kezét a nézőnek, miközben egy bibliai jelenetre utal a cím, amit megkérdőjelez a művész. Ez a jelenet később a 2000-es években is megjelenik a nők művészetében, ami az ötödik fejezetemnek témája lesz. A képzőművésznők a néző tekintetét játsszák ki lisztes testükkel tészta gyúrás közben, például Alla Georgieva *Alla's secret I.* című alkotásában.

*Csókolj meg és meg fogod csókolni valaki kedvesét*⁷⁴ [5. kép] című festménye. A cím egy szólás, olyasmi, mint a mi magyar népdalunk: „elvesztettem zsebkendőmet, szidott anyám érte, annak, aki megtalálja, csókot adok érte”. Viszont itt arról van szó, hogy aki hamarabb megcsókolja a nőt, aki a melaszt csurgatja, jutalomban fog részesülni.⁷⁵ A képen szereplő nő, miközben a bal kezében kanállal csurgatja a folyadékot, addig jobb kezében kést és hámozott almahéjat tart. A nő mosolygósan kérdőn kinéz a képből és várja a csókot a konyhai csendéletek társaságában. Ez a mű eszembe juttatta Göbblyös Luca *Férjhez akarok menni!* című művében használt babonáit, amit az ötödik fejezetekben tárgyalok.

⁷¹ Leginkább itt Millet-re gondolok, aki 1840-től a paraszti mindennapokat realiztikusan ábrázolja. A vidéken élők nehéz fizikai, földműves életét mutatta be, mégis munkássága mentes a társadalomkritikától (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 művészek, 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. Lothar Altmann: Festészeti lexikon, Euromedia Group Hungary Kft., 2006, Budapest, 41. oldal és 358-359. oldal.

⁷² Lilly Martin Spencer: Peeling Onions, 1852 [3. kép]

⁷³ Lilly Martin Spencer: Shake Hands?, 1854, Ohio Historical Center, Columbus [4. kép]

⁷⁴ Lilly Martin Spencer: Kiss me and you'll kiss the lasses, olaj, vászon, 1856, Brooklyn Museum [5. kép]

⁷⁵ Erre következtek a Brooklyn Museum leírása alapján.

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1452> (2019. május 31.)

Egy magyar festőnő képével zárom a fejezetet, melynek látványa azonnal Lilly Martin Spencer művészetét juttatta eszembe. Kornai Rikárd Mária *Bohém tanya*⁷⁶ című festménye. Egy szoba részletet látunk, melyben egy nő hímez vagy varr, de mindenesetre széken ül, a képből balra kinéz és az ölében egy fehér anyagot tart. A háttérben, pedig egy konyhát látunk, ami sokkal hangsúlyosabb része a festménynek és épp egy fiatal nő főz, aki kavarni készül a kék lábasban lévő ételt. Színhatásában hasonló, de festésmódjában teljesen eltér Spencer stílusától és egyáltalán nem is szentimentális. Viszont ez egy magyar festőnő által készített festmény, ami konyhai jelenetet ábrázol és emlékeztet Spencerre is. 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. „Párizsban végezte festészeti tanulmányait és operaénekes lett.”⁷⁷ Spencer műveit valószínűleg nem ismerte, de akár feltételezhetjük, hogy látta, hiszen Párizsban tanult és a művészeti szervezetek (unionok) igen nagy számban terjesztették oda Spencer műveit.

Lilly Martin Spencer⁷⁸ hanyatlását a francia Szalonokból az Egyesült Államokba behozott festmények okozták, amikkel nem tudott versenyezni, mert nagyon divatosak lettek. Végül neve és művészete feledésbe merült, alkotásait csak Amerikában lehet megtekinteni.

⁷⁶Készülésének idejét nem tudjuk, csak azt, hogy egy 66,2x53,5 cm-es olaj vászon festmény.

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

⁷⁷ Saphier Dezső: i.m. 223. oldal

⁷⁸ Lilly Martin Spencer utolsó éveiben, 1879-ben, amikor 56 éves volt 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, majd 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. Bolton-Smith: i.m. 68-76. oldal

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

„Keletre kíváncsoztam, Nyugatra kerültem...”⁷⁹

„Egy kritikus a nők modern törekvéseiket a konyhai pancsoláshoz hasonlította, amikor a háziasszony a „vanília parfét sós heringgel díszítve adja.”⁸⁰

Második fejezet

Natalja Goncsarova 1908-1910 közötti műveiben és Zinaida Serebrjakova 1914-1923 közötti alkotásaiban a földművelés és a betakarított élelmiszer ábrázolása az orosz művészetben.

A XIX. századi Amerikából Oroszországba utazunk. Míg az előző fejezetben Lilly Martin Spencer főzést ábrázoló műveit ismertettem, ami mentes volt a földműves élet ábrázolásától, addig ebben a fejezetben két orosz festőnő éppen erre helyezte a hangsúlyt. Natalja Goncsarova és Zinaida Serebrjakova a paraszti élethez és kis falukba húzódtak vissza, hogy a népi életet és azon belül is a nők mindennapjaikat festhessék meg, hasonlóan a Barbizoni Iskolához.⁸¹ Egyikőjüknek sem a társadalomkritika ábrázolása volt a célja, sőt tisztelettel és megbecsüléssel fordultak a paraszti ember kemény munkájához. Mindketten valami, ősi és népi világot akartak megragadni. Azt gondolták, hogy ha orosz vidéki kisfaluba mennek, akkor el tudnak távolodni a nyugattól és a társadalom számára ismeretlen ősi tudást találnak, amit művészetükbe beépítve új művészeti irányzatot vagy látásmódot fedezhetnek fel. Simone de Beauvoir⁸² a nő helyzetére és jellemére vonatkozóan kifejezte, hogy misztikus, mágikus erőben vagy a mágiában gyökerezik a nők gondolkodása és viszonyuk a földműveléshez kapcsolódóan, amit mindkét festőnő művészetében és céljaiban megtalálunk.

Goncsarova és Serebrjakova a nők munkás és dolgozós hétköznapijait ábrázolták. A paraszti, napszámos, földművelő, kétkezi munkát végző embereket, de leginkább a nőket és azt jelenítették meg, ahogy előkészítették az ételt és hozzávalóit. A termelést mutatják festményeiken, majd a betakarítást és néhány csendéletszerű részletet láthatunk, melyekben

⁷⁹ Marina Cvetajeva: Egy festő portréja, Natalja Goncsarova, Magyar Helikon, 1980, Budapest, 61. oldal

⁸⁰ Gálig Zoltán: Szereplések itthon és külföldön, Saphier Dezső: i.m. 14. oldal

⁸¹ Francois Millet 1814-1875 műveivel hasonlatosak festmények, a Barbizoniai Iskoláról leírást (Lásd: 27. oldal, 71-es lábjegyzet)

⁸² „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.” Simone de Beauvoir: i.m. 481. oldal

táskából gurul a zöltség, gyümölcs és ez egy fontos képi motívum, amit a kortárs művészetben is megfigyelhetünk majd. Jelen esetben nem olyan zsánerképekről lesz szó, mint Lilly Martin Spencernél, ahol a csendélet, be van ágyazódva egy összetett, az élet mindennapjaiból vett eseményeibe, jeleneteibe.

Külön-külön tárgyalom a két művésznőt és nem térek ki művészetük bemutatására, csak a téma érdekében kiragadott művészeti időszakukkal foglalkozom, Natalja Goncsarova⁸³ 1908-1910 között és Zinaida Serebrjakova⁸⁴ 1914-1923 között. Mindkét festőnőnél azt tapasztaltam, hogy az általam kiemelt időintervallumaikban létrehozott festményeik esetében, a művészetüket egyben elemző írások csak érintőlegesen tárgyalják a képeket, mert a

⁸³ Natalia Goncsarova 1881-1962, Negayevo-ban született július 4.(a régi kalendárium szerint június 21-én született) 1881-ben. 1898-1910-A Moszkvai School of Painting, szobrász és építmény szakon tanult. Alapvetően szobrászatot tanult, de felvették festészetre is, miután Larinov Mikhail-lal találkozott, akivel együtt élt és dolgozott élete hátralevő részében. 1914-ben Diaghilev meghívta, hogy legyen a színpadi díszlettervezője az orosz balettnak és látogassa meg Párizst, majd a Le Coq d'Or balett előadás dizájnerevé vált. 1915-ben Larinovval és Diaghilevvel Svájcban volt, majd turnéztak az Orosz Balett-tal Franciaországban, Spanyolországban és Olaszországban 1916-17 között. Majd Párizsba költözött, festőként, színpadi dizájnereként és grafikusként dolgozott 1919-től, 1929-ig. 1936-ban francia állampolgár lett, 1955-ben Larinovval összeházasodott és 1962 okt. 17-én halt meg Párizsban. Delia Gaze: Dictionary of Women Artists Volume 1. , Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Chicago, 592-596.oldal

⁸⁴ Zinadia Serebrjakova 1884-1967 Neskuchnaye-ban született. Apja Evgeny Lansere szobrász volt, Cossak lovagok lendületes bronzszobráról volt ismert. Egyik fiú testvére festő, másik grafikus lett. Anyja Ekaterina Lansere festő volt, Benua-Benois családból származott. 1886-ban apja halálakor anyja a gyerekeket a Benois háztartásba vitte élni Szt.Petersburgba, ahol mind elkezdtek rajzolni és belenőttek a festők, művészek, muzsikások, írók és más figurák jelenlétükhöz. 17 évesen Serebrjakova elkezdte formai képzését Marya Tenishova hercegnő által alapított iskolában a realista festőnő, Ilya Repinnél.1901-ben Ilya Repinnél tanult. 1902-03-ban járt Olaszországban. 1903-05 portré festő Osip Braznál is tanult. Olaszországban is járt néhány hónapot. 1905-ben Boris Serebrjakovhoz, író és vasútmérnökhez, ment feleségül. Utána Párizsban tanult 1905-06 az Academie de la Grande Chaumiére –ben. A jegyzetei és másolatai alapján megtudtuk, hogy érdeklődött Tiziano, Rubens, Rembrandt Watteau, Fragonard, Renoir, Monet és Degas festményeik, művészetük iránt. 1906-ban Szt.Petersburgba visszatért, amikor csatlakozott a kozmopolita World of Art csoporthoz. Benois, Sergei Diaghilev, Konstantin Somov és fiútestvére Evgeny Lansere és más alapítók hitték, hogy esszenciális és közvetlen kapcsolat nyílik Oroszország és az Európai művészek között a World of Art által. Lényeges volt számukra, hogy a provincializmust lesöpörjék és felpezsdítsék a kortárs művészetet. Az újságaik, cikkeik, kiállításai és Diaghilev-i opera és a balett előadások kiemelt esztétikai értékekkel, nemzetközi szellemben, elősegítették a felértékelődését a megkülönböztetett orosz kultúrának. Zinaida részt vállalt a csoport művészeti minőségi színvonalának növelésében és a csodált szépség időszerűtlen fogalmának megfogalmazásában. 4 gyereke született: 1906, 1907, 1912, 1915. Neskuchnoye-ba költözött ott élt és nevelte fel 4 gyermekét, amíg a művészetében a vidéki élet tevékenységére fókuszált, míg le nem égett 1918-ban a házuk. Serebrjakova ki lett választva és a legmagasabb Artist of the Third Rank rangot kapta, amit nő el tudott valaha érni. 1919-ben férje tüfuszban meghalt. 1920-ban Petrogradban az IZO-nál dolgozott a szépművészeti szekcióban. IZO= Fine Arts Section of Narkompros (People's Commissariat of Enlightenment). A szabályoknak nem megfelelően dolgozott és úgy döntött elfogadja a Párizsi jutalékot. A körülmények miatt kénytelen volt külföldön maradni, de nem tett semmilyen erőfeszítést, hogy az orosz emigráltak köréhez tartozzon. 1924-ben Párizsban kap megbízást, amit elfogadott és sosem tért vissza Oroszországba. A csoport tagja volt Natalja Goncsarova, Larinov és mások az orosz avantgárdéból. Zinaida részt vett néhány kiállításon, majd elidegenedett a kortárs művészeti világtól. Marokkóba, Algériába utazott, majd Angliában folytatta tájkép, portré és dekoratív kompozícióinak festését. Angliában, Észak-Afrikába járt festeni. 1967. szeptember 19. haláláig Párizsban élt. Delia Gaze: Dictionary of Women Artists Volume 2., Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, Chicago, 1260-1262.oldal és V.P. Kniazeva: Serebrjakova, Zinaida Evgenevna Serebrjakova : pisma, sovremenniki o khudozhnitse (in Russian), Izobrazitelnoe iskusstvo, 1979, Moskva. 5-43.oldal

művészetük szerteágazó és sokkal izgalmasabb témákban és irányzatokban alkottak. Viszont jelenleg engem ezek a festményeik érdekelnek a konyhai tevékenység viszonylatában.

Natalja Goncsarova kronológiailag is a XX. századi Oroszország elsődleges nőművésze. Festészete 1906-ban kapott először figyelmet és kritikát is, amikor a Salon d'Automne kiállításán Párizsban impresszionista pasztell tájkép sorozatával részt vett. Akkori művészete leginkább tanárától inspirálódott.⁸⁵ 1907-ben a szimbolizmus befolyása alá került és barátja lett Nikolai Ryabushinsky, aki bankár és festő volt, de publikált is. Barátságuk hatására Goncsarova 1908-ban nyugati művészekkel, többek között Gauguin-nel, Van Gogh-gal, Cézanne-nal, Matisse-szal kiállított.

Goncsarova figyelme ekkor Gauguin művészete felé irányult. 1909-ben a *Termékenység Istene*⁸⁶ című figurális sorozatot szerepeltette egy kiállításon, ami versenyzett Gauguin *Kék Idol* című festményével. Kritikusai pornografikusnak ítélték új műveit és bíróság elé is került szemérmertlenség megsértésével, majd büntetést kellett fizetnie.⁸⁷ A *Termékenység Istene* művében nemcsak Gauguin hatását demonstrálta, hanem a korai kubizmust is. Ugyanis a háttér síkfelületének repesztését Picassóval és Braque-val közösen találták ki,⁸⁸ mivel megpróbáltak egyfajta szobrászati megközelítési módot létrehozni a festészetben. Goncsarova, mint azt ahogy Gauguin is tette, többször visszavonult a vidéki életbe, a Moszkva melletti Polotnianski Zavod családi házba, hogy a falusi élettel morálisan újjászülessen. Közvetlen közletről érdekelte a paraszti élet mindennapjaik, szokásaik és a parasztság tárgyai, amiknek a színei, kompozíciói és díszítései megjelennek expresszív művészetében. Kiemelném, hogy ez idő alatt Goncsarova kifejezetten nőket ábrázol munkájában és leginkább a nők munkáit jeleníti meg, például az ültetést, begyűjtést és a termés leszedését. Festményein legtöbbször nők vannak, még ha nem is bájos, hanem rideg, férfias vonásokkal rendelkezők tekintenek vissza ránk, mint a kubizmus esetében is. A meggyötört, dolgozó nőt ábrázolja munka közben, de van olyan *Almaszedést* ábrázoló festménye, ahol éppen csak ejtőznek a fa alatt.

A *Tavaszi Ültetés*⁸⁹ [6. kép] című műve, ami parasztasszonyok portréi. A nők palántákat, virágokat ültetnek. Az ábrázolás karakterisztikusan példázza Goncsarova kubista törekvéseit, hiszen a síkok összetörtek, a figurák stilizáltak és ritmikusan ismétlődnek. Gazdag színek jellemzik a képet. A virágfüzerek, dekorációkként díszelnek a festményen,

⁸⁵ A Moscow School of Painting-be tanult Konstantin Korovin-tól és a csoport egyenrangú tagja volt Goncsarova, mint Larionov és Pavel Kuznetsov.

⁸⁶ Natalja Goncsarova: God of Fecundity, Larionov Goncharova Museum, Moscow

⁸⁷ Delia Gaze: Volume 2. i.m. 593. oldal

⁸⁸ U.o.

⁸⁹ Natalja Goncsarova: *Gardenining*, 1908, olaj, vászon, Tate Gallery, London [6. kép]

amik az orosz paraszti életet egyszerű módon idealizálják, mint ahogy Gauguin tette a tahiti festményein.

A *burgonya ültetés*⁹⁰ [7. kép] című festményén, ugyancsak parasztasszonyokat látunk, akik burgonyát vetnek, melynek több munkafázisát bemutatja egy képen belül. A háttérben lévő fák dekoratív elemmé válnak a képen és stilizált virágokká is alakulnak. Erős vörös színű kontúrt alkalmaz és a nehéz fizikai munkát, a maga valóságában ábrázolja. Az alakok egyszerűek és stilizáltak, éppen csak annyira vannak kidolgozva, amennyire kell, hogy érzékeljük a cselekvést. Goncsarova nem arra törekedett, hogy fotórealisztikusan kidolgozza a festményt, hanem a maga nyersességében ábrázolja a földműves munkát végző parasztasszonyok kemény fizikumát és gondterhelt életüket.

*Halászat*⁹¹ [8. kép] című festményén még a fauvizmus hatását is érezni. Minden formát kék vonallal kontúroz, melyeken belül további színmezőket láthatunk. Erős és redukált a színhasználat, mindemellett az arányrendszere is felborult. A férfiak, fiúk tartják a vödröt a hálót, míg a nők előttük lehajolva, színes ruhában térdelve szedik ki a halakat a hálóból.

Goncsarova az *Almaszedést*⁹² [9. kép] többféleképpen megfestette 1909 és 1911 körül. Van olyan képe, ahol ketten szedik [10. kép], de létezik olyan is, amikor fehér ruhás nők csoportja üli körbe a fát és nézik, ahogyan a többiek szedik. Úgy pihennek, mint Manet *Reggeli a szabadban* című képén vagy, mint Éván az Édenkertben és dobálóznak, játszanak az almával. Ezek a képi ábrázolások előzményei lehetnek a saját dokumentarista *Common Jam* festményeimnek (Lásd: hatodik fejezet).

Az 1908-1910 közötti festményei elődei a neoprimitívista műveinek, melyek még jobban elfordulnak a nyugati művészettől és szinte formákra és színekre absztrahálja a látványt. Legtöbbször csak a címből tudjuk, mi történik a képen, mint például az 1911-ben készült *Aratás*⁹³ című festményén. „Ebben az időszakban Malevics szorosan együtt dolgozott Goncsarovával és kategorikusan kijelentették, hogy a paraszti festmények szociálisan ábrázolták az orosz „számkivetett” társadalmat. Goncsarova számos paraszti festményei ki voltak állítva 1910-11-ben a Jack of Diamonds show-n.”⁹⁴ Később azonban Goncsarova és Larinov elszakadtak a csoporttól, mert szakítottak a nyugati művészeti konvenciókkal és fejleszteni akarták az őszinte, orosz, modernista festészetet. Ezt a stílust nevezték el neoprimitívizmusnak, amiben az orosz parasztság tárgyait és az urbánus munkaerőt ábrázolták

⁹⁰Natalja Goncsarova: *Planting potatoes*, 1908, olaj, vászon, Centre Pompidou, Paris [7. kép]

⁹¹Natalja Goncsarova: *Fishing*, 1909, olaj, vászon, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid [8. kép]

⁹²Natalja Goncsarova: *Picking Apples*, c.1909 olaj, vászon, Alex Lachmann kollekción [9. kép]

⁹³Natalja Goncsarova: *Harvest*, 1911, 7 parts, mindegyik darab máshol van

⁹⁴ Delia Gaze: Volume 1. i.m. 592-596. oldal

az orosz emberek vizuális tradíciójának a stílusában. Larinov, az orosz népszerű nyomatokból inspirálódott (lubok), míg Goncsarovára inkább az ikon festészet hatott és a vidéki cégér táblákhoz fordult. Goncsarova *Evangélista* sorozata a legismertebb neoprimitív festményei között, ami az ikon hagyománnyal versenyzett. Az *Aratás* sorozatának élénk színei és a nyers formái az orosz provinciákban megfigyelt és felkutatott kézzel festett cégér táblák tradíciójából született. „Goncsarova neoprimitivista műveit gyakran kritizálta a sajtó és a vallási témájú festményeit a rendőrség kétszer le is foglalta.”⁹⁵

Érdekesnek tartom megemlíteni, hogy 1911-ben Goncsarova kilenc panelből álló sorozatot festett a *Szőlő Szüretéről*,⁹⁶ ami a társadalom isteni ítéletéről, az akkori kortárs társadalom gonoszságairól szól. A *Kenyér árus*⁹⁷ a legmegdöbbentőbb festménye, melyben a társadalom gazdasági körülményének kritikáját ábrázolta, amin érzékelhetjük, hogy az orosz parasztokat magukra hagyták, kivetette őket a társadalom és szenvedésre ítélték őket. A paraszti élet festői aspektusa látható az élénk színekben és a háttér dekoratív elemeiben. Élettelen és a szívszaggató arca van a képen a kenyérárus nőnek.

Tehát Natalja Goncsarova 1908-1910 közötti festményei előkészítették az orosz neoprimitivista képeit és leginkább nőket ábrázolt az étel, vagyis a termés, a zöltség, gyümölcs ültetéséről és betakarításáról. A későbbi korszakokban a festészetben hasonló stílusban foglalkoztak meg a művészek az ipari munkát, melynek Goncsarova az elődje (Lásd: 4. fejezet, 50. oldal).

Zinaida Serebrjakova festményei is hasonlatosan Goncsarovához a földművelés ábrázolásával foglalkoznak, de leginkább a kemény munka ebéd vagy pihenő idejét jeleníti meg, szinte csak nők társaságában. Képei később kiegészülnek zsáner jelenettel, mely által a házba, a konyhába vagy az étkezőbe kerülünk, vagyis az asztal közelébe, ahová leteszi a termést, amit majd megfőz. A betakarított nyersanyagot étel formájában látjuk, miközben a gyerekek fogyasztják. Serebrjakova művészete, melyben ételkészítésének folyamatának előkészítését sejtjük, az orosz neoprimitivizmus időszak után jött létre. Nem tudjuk, hogy ismerték-e egymást Goncsarovával személyesen, de feltételezem Serebrjakova tudhatott Goncsarováról vagy művészetéről, mert követte az aktuális művészeti élet történéseit, még ha messzebb is volt a fővárostól.

Serebrjakova kezdeti művészetében meztelenül fürdőző nők csoportját ábrázolta realiztikusan. Párizsban tanult, majd hazatért és egy orosz faluba, szülőhelyére,

⁹⁵ Delia Gaze: Volume 1. i.m. 592-596. oldal

⁹⁶ Natalja Goncsarova: Grape Harves, 1908,

⁹⁷ Natalja Goncsarova: Bread seller, 1911, Centre Pompidou, Paris

Neskuchnayeban költözött. Elhatározta, hogy gyermekeit is ott neveli fel. Hazatérte után az orosz művészethez és a paraszti élet ábrázoláshoz fordult, ami akkor divatos volt (Goncsarovának és Larionovnak köszönhetően). Mindemellett a hétköznapi tapasztalta, a táplálék termesztése, betakarítása, a főzés, a háztartási munkálatok és a gyereknevelés jelennek meg képein. Néhány *önarcképén*⁹⁸ láthatjuk, hogy úgy végezte a ház körüli feladatait, hogy közben megfestette azt, ezáltal hosszúra nyúlhatott tevékenysége. Türelmetlen vagy inkább türelmes gyermekeit sokszor láthatjuk művein, akik várakoznak, hogy anyjuk befejezze végre a képet és megfőzze az ételt számukra.⁹⁹

Serebrjakovát már fiatal korábban is foglalkoztatta a földi munka, megfigyelte a kegyetlen paraszti életet, amiket mindig is tisztelt, viszont csak a háború szörnyűségei után vált központi témává művészetében. Az ember természetes létezését, lelkét, fizikai szépségét akarta ábrázolni. A spirituális természet és a fizikai szépség érdekelte a parasztok ábrázolásában, mint az emberiség ideáljának hordozói. A modellek kiválasztásában igyekezett csak tipikus oroszokat választani (falujában vegyesen laktak oroszok, ukránok és más nemzetek). Az orosz falu embereit kereste, akik hagyományos ősi közösségekben laktak. Sajátos ruházatukban, népviseletükben ábrázolta őket (hosszú fehér szoknya, zöld, piros, kék színek és mezítláb voltak, mint Goncsarova képein is). Művészete kezdetén mindenféle korosztály érdekelte, viszont ebben az időszakban (1914-1923) csak a fiatal, felnőtt, erős és dolgozó parasztok lehettek modelljei.

A két festőnő stílusa ellentétes. Míg Goncsarovát az izmusok hatására, a felület, a kompozíció, a színek érdekelték és nem a látvány, vagy a mondanivaló realisztikus ábrázolása, csak a lényeg karakteres ábrázolása. Addig Serebrjakova realisztikusabb és valóságghűbb ábrázolásra törekedett, hiszen számára a hangsúly a kép mondanivalóján volt, a festészeti stílust alárendelte a témának és nem akarta megújítani. Serebrjakova a realizmus érvényességét sosem kérdőjelezte meg és sosem érezte, hogy korlátozva lett volna a természet másolásában. Kiemelte az esztétikai értékeket és „úgy tekintett az extrém kísérletekre, Goncsarovára és az avantgárd kortársaira, mint akik elutasítják az értékeket.”¹⁰⁰ Serebrjakova nem hagyta, hogy a körülmények (művészeti irányzatok vagy a sok nélkülözése) zavarják vagy befolyásolják az esszenciális harmóniáját a művészetében. „Nem reflektált az avantgárd

⁹⁸ *Önarckép az öltözködő asztalnál* című festménye, 1909 (At the Dressing-table. Self-portrait). Csodálták eredetiségét és azért, mert nincs benne nagyravágyás. Alkalomszerűen festette, véletlenül, mert éppen Neskuchnoye el volt zárva a hótól és modell nélkül maradt. Így elkezdte festeni saját magát és minden apróságát. Meghitt, intim kép a környezetéről. V.P. Kniazeva: i.m. 50-57. oldal

⁹⁹ Tata és Katya, 1917, olaj, vászon. A képen két gyermeke látszódik, akik a fésülködő asztalnál könyvet olvasnak, az egyik már anyjára néz, aki a tükörben tükröződve festi magát a festőállványánál.

V.P. Kniazeva: i.m. 127-152. oldal

¹⁰⁰ V.P. Kniazeva: i.m. 127-152. oldal

korszakra, mert elbűvölte az emberi figura, de hatással volt rá az olasz festészet. Temperával, olajjal dolgozott, amiket magának kevert ki. Színei a hely színvilágát adta vissza és, a fények és annak problémája érdekelte.”¹⁰¹

Serebrjakova gyakran festett portrét, de nem megrendelésre, hanem csak magának. A hozzá közeli embereket festette meg dokumentarista módon. Katonákat is ábrázolt fogságban, de a gyerekek is megjelentek művein. A saját gyerekei lettek állandó modelljei, akik figyelték, hogy anyjuk hogyan fest. Születésük napjától ábrázolta őket. Megfestette hogyan járnak, ülnek az asztal körül és játszanak. Egyből festette, amit látott és nem módosította azt. Egyik legismertebb műve az *Asztalnál*¹⁰² [11. kép] című festménye, ami egy csoportkép, egy zsáner jelenet. Három gyerek ül az asztal körül, az egyik már eszik, míg a másik kettő kérdően néz a képből kifelé anyjukra, aki festi őket, hogy mikor csatlakozik. Egy ismeretlen személy szedi nekik a levest, akinek csak a keze látszódik. 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.”¹⁰³

Öt évvel később festett egy hasonló képet, amin mind a négy gyermeke rajta van, *Kharlovban a teraszon*¹⁰⁴ [12. kép] címmel. Egy terasz jelenetet láthatunk. A festmény előterében nagyobbik lánya ül, aki éppen morzsol valamit, vagy anyjának pigmentet a festéshez, hiszen most is éppen fest és dokumentálja a családját vagy fűszert az ételhez. A többi gyerek olvas az asztalnál és esznek, inkább csipegetnek, várakoznak, miközben elfoglalják magukat. A tér egy üveggel beépített zárt terasz, ahová éppen ki van teregetve. A festmény nagyon derűs és egy valós háztartást vezető anya miliójét jeleníti meg, aki éppen dokumentálja, festi a látványt. A művész azonosul az anyával és a művész szereppel, mindkettőt fontosnak tartja, ezért nem látjuk soha. Hiszen ő alkot éppen és ezért a gyerekeit, a háztartást és a főzés előkészítését festi, azt, amit tevékenykedik éppen. A hétköznapi teendőit emeli be a festészeti témák közé és komponálja, fogalmazza meg.

Parasztok ebédelnek,¹⁰⁵ című képén egy megéhezett pár készül elfogyasztani az ételüket (, amit vittek magukkal) aratás után. A nő tejet tölt kancsóból, míg a férfi kenyeret szel, vagyis előkészítik, tálalják ebédjüket. Hiányzik a horizont, így bizalmas érzés hatását kelti a festmény. Azt érezzük, hogy a jelenetnek részesei vagyunk, és mintha állvánnyal ott állnánk. Azt érzékelteti a kép, velük vagyunk, felettük állunk és figyeljük őket! Az *Aratási*

¹⁰¹ V.P. Kniazeva: i.m. 127-152. oldal

¹⁰² Zinaida Serebrjakova: At the table, 1914, olaj, vászon [11. kép]

¹⁰³ V.P. Kniazeva: i.m. 127-152. oldal

¹⁰⁴ Zinaida Serebrjakova: On the terrace in Kharlov, 1919, olaj, vászon [12. kép]

¹⁰⁵ Zinaida Serebrjakova: Peasants at dinner, 1914, olaj, vászon

*idő*¹⁰⁶ [13. kép] festményén megismétlődik ugyanez a motívum, azzal a különbséggel, hogy ezen a képen csak nők vannak. Közülük az egyik tölt valamit, a másik kenyeret szel, míg másik két társuk, mintha most érkeztek volna úgy állnak munkaeszközeikkel. A háttérben tájképet láthatunk és az olasz reneszánsz hatását érezhetjük ennél a képnél.

1923-ban Serebrjakova¹⁰⁷ több jelenetet festett, amik a konyhában zajlanak. Az asztalon betakarítás utáni állapotban feldolgozásra várva hevernek a zöldségek és a halak, miközben a művész lánya éppen nyúl valamiért vagy kivesz valamit a kosárból. A *Konyhában*¹⁰⁸ című festménye főzést és étkezést megelőlegező jelenet. Lánya tojásokat vesz a kezébe, mellette az asztalon a menü nyersanyagait láthatjuk: vágódeszkán céklát, répát és halakat. *Tata Zöldségekkel* [14. kép] című képén ugyancsak lányát látjuk, miközben az asztalon könyököl, épp a kosárban szeretne valamit megnézni, de anyjára vissza tekint, aki festi őt, tehát rögzíti, dokumentálja a pillanatot. Az asztalon retek, hagyma, krumpli és halak vannak. Az asztal síkja szándékosan megvan döntve, hogy jól lássuk, mi van rajta. A lánya vajon miért néz anyjára? Talán festés közben instrukciókat ad neki és főzni tanítja? Ezek a képek azok, melyek zsánerek és csendélet van bennük.

Zinaida Serebrjakova felsorolt alkotásaira reflektálok az ötödik fejezetben a bevásárlással kapcsolatos művekkel és Németh Hajnal kosárból kiboruló gyümölcsseire, amik a 2000-es évek utáni művészetben már nem a festészetben jelennek meg (Nagy Kriszta, Szabó Eszter Ágnes, Xenia GNILITSKAYA és Alina YAKUBENKO).

Néhány magyar festőnő képét szeretném zárásul megemlíteni, akik talán a tárgyalt időszakban alkottak és hasonló képi világot jelenítettek meg, mint Goncsarova vagy Zinaida. Gálig Zoltán, aki kutatója a magyar festőnőknek a következőket írta le róluk:

„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.”¹⁰⁹

¹⁰⁶ Zinaida Serebrjakova: Harvest time 1915, olaj, vászon [13. kép]

¹⁰⁷ Egyedül maradt minden nélkül 4 gyerekkel 35 éves korában, mert leégett a házuk és művészetének egy része is odaveszett. Dolgoznia kellett, barátai segítették, de nehezen élt nem volt bútora sem elegendő pénzük. Kénytelen volt elhagynia 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. V.P. Kniazeva i.m. 140-166. oldal

¹⁰⁸ Zinaida Serebrjakova: In the Kitchen, 1923, olaj, vászon

¹⁰⁹ Gálig Zoltán: Szereplések itthon és külföldön, Saphier Dezső: i.m. 14. oldal

Kalivoda Kata¹¹⁰ (Sándor Antalné) *Reggeli fohász*¹¹¹ című festményen a konyha asztalnál egy férfi és egy nő ül. A függöny a háttérben el van húzva, a fákon nincs levél, tél lehet és a szembelevő házat látjuk. Ellenfényben vannak, sötét az arcuk és megtörték. Imádkoznak, de valószínű nem csak a vallás miatt átszellemültek, hanem a munka nehézsége is tükröződik az arcukon. A semmibe meredve néznek a kép bal alsó sarkába, velünk szemben. Az asztalnál egy hatalmas konyharuhába takart kenyér, egy nagy kék lábas mellett, melyben nem tudjuk, mi van. Egy kis köcsög és egy kanál van a fehér abroszon. Zsáner jelenet csendélettel, mint Madarász Adeline¹¹² (Katona Béláné) *Zöltségek* című 1911-ben készült festményén, mely inkább egy csendélet.

Az a képtípus, amikor a vásárlás vagy a betakarítás után a termést vagy az árut, letette Serebrjakova az asztalra és kiborul a táskából, kosárból a termés, a magyar festőnők festészetében is megjelenik. Így minden főzéshez szükséges nyersanyag jól láthatóvá vált az asztalon. Valószínű, hogy a művész csak a kép megfestése után kezdett neki a feldolgozásnak és a főzésnek, addig szemlélte és ábrázolta az ételt, ezáltal megvárakoztatott és éheztetett minden családtagot. Kukovetz Nana¹¹³ *Párizsi Kalapszalonn* című képét kiemelem a női tevékenység ábrázolása miatt, de konkrétan semmit tudunk róla. Hat nő van a képen, akik kalapot varrnak és annak ellenére, hogy kalapkészítés a kép témája, mégis egy vásárlási, bolti jelenetet láthatunk. A festmény üde színhasználata, teljesen más, mint a földön dolgozó parasztoké. Goncsarova festői színvilágára hasonlít Loránt Erzsébet¹¹⁴ (Rajnó) *Vásárban* [15. kép] című festménye, ami ugyancsak vásárlási jelenetet ábrázol. Az eladónőt hátulról látjuk a pult mögött. Két vásárlónő van az eladónővel szembe és egy kutya kapaszkodik a pultra. Nem tudom eldönteni, hogy kiflit vagy kolbászt vesznek. Színekre és formákra bontott a kép, elnagyolt ecsetkezeléssel. Csak annyira van kidolgozva a festmény, hogy le tudjuk a képről olvasni, miről is van szó, ugyanúgy, mint Natalja Goncsarova festményei.

¹¹⁰ 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 Dezső: i.m. 110. oldal és 223. oldal

¹¹¹ A képről nincs információnk, még a készülésének évét sem tudjuk. Saphier Dezső: i.m. 110. oldal

¹¹² 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 Dezső: i.m. 134. oldal és 224. oldal

¹¹³ 1885-1919 Nagybányán Hollósynál, Ferenczynél és Rétinél tanult majd Párizsba ment. Hazatérése után lakásában festőiskolát nyitott. A világháború Olaszországba érte, koncentrációs táborba került, szabadulását követve visszatért Szegedre. Saphier Dezső: i.m. 116. oldal és 223. oldal

¹¹⁴ 1898-? Semmit nem tudunk a képről. Mintarajztanodában Bosznay István, Csók István, Glatsz 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. Saphier Dezső: i.m. 132. oldal és 224. oldal

„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 tojáshat fel, tésztát kever-vagy a tűz bűvös erejével átlényegíti az elemeket: a holt anyagból életet varázsol.”¹¹⁵

Harmadik fejezet

Meret Oppenheim Tavasz Bankett, Lakoma, 1959.¹¹⁶

1930-as években Párizsban kezdődött Meret Oppenheim művészi karrierje, „amikor még alig volt 18 éves és mégis pillanatok alatt belecsöppent a kor legpezsgőbb közösségébe”, tudtam meg Dudás Barbara *Egy androgün művész álmai*¹¹⁷ című cikkéből. Továbbá azt is, hogy:

„részt vett a Salon des Surindépendants kiállításán, majd André Breton asztaltársaságának tagjává vált a Café de la Place Blanche-ban. Ezt a periódust koronázta meg a New York-i MoMA 1936-os Fantastic Art, Dada, Surrealism című kiállítása, amikor a múzeum gyűjteményébe került a szőrös csésze, csészealjjal és kanállal (Object – *Le Déjeuner en fourrure*, 1936).”¹¹⁸

Meret Oppenheim művészetének több évéhez és étkezéshez kapcsolódó alkotása van, mint például a *Ma Gouvernante* 1936-ból, ami egy pár összekötözött fehér magas sarkú egy tálcán vagy a *Squirrel* című műve 1969-ből, ami egy mókusfarok füllel ellátott söröskorsó. Tervezett kockacukorból gyűrűt¹¹⁹ 1936-37 között és 1942-45 között asztalokat, székeket, majd láthattunk tőle skicceket ruháról, mely kötényre hasonlít. Gomb terveket is készített,

¹¹⁵ Simone de Beauvoir: i.m. 335-336. oldal

¹¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=1bvDpU8jrVM> (2019. május 31.) Véletlenül találtam egy rövid filmfelvételt a vacsoráról, de ez már a galériában megrendezett és előadott változatról szól.

¹¹⁷ Dudás Barbara: Bank Austria Kunstforum, Bécs. Egy androgün művész álmai <https://axioart.com/hir/dudas-barbara-bank-austria-kunstforum,-becs-egy-androgun-m> (2019 április 27.)

¹¹⁸ U.o.

¹¹⁹ Christiane Meyer-Thoss: Meret Oppenheim Book of Ideas, early drawings and sketches for fashions, jewelry and designs, Verlag Gachnang&Springer, 1996, Bern, 70. oldal

köztük olyat, ami tányér alakú evőeszközökkel, egy megterített asztalon.¹²⁰ Valószínűnek gondolom, hogy ezek a tervek már a tudatában voltak és előkészítették a híres lakomáját, mellyel 2013-ban találkoztam először Bécsben.¹²¹ A „*Tavaszi Bankett, Lakoma*,”¹²² [16. kép] mely eseményről csak egy fotó maradt fenn.¹²³ A Retrospektív¹²⁴ 2013-as katalógusban is ez van prezentálva, mint a mű és Meret Oppenheim saját elmondása alapján írták le alapos részletességgel az eseményt. Ez a fénykép az egyetlen egy fennmaradt tárgy, ami vizuálisan megörökítette, azaz dokumentálta az eseményt. Egy öreg Kodak fényképezőgéppel készítette valaki azt a bizonyos fotót a vacsora résztvevői közül.

Ez a mű botrányos utóélete miatt nagyon jelentős, de talán a legfőbb gondolat és kérdés mégis az, hogy Meret Oppenheim kisajátította-e a női testet és tárggyá tette-e vagy sem? A lakoma elmesélésekor megfogalmazta saját leírásában azt a kulcsfontosságú kérdést, hogy „ki szeretne asztal lenni?”¹²⁵ Még itt kell gyorsan megjegyeznem, hogy véleményem szerint Meret Oppenheim bankettja megelőzi Daniel Spoerri csapdaképeit, amiket Spoerri 1960-ban állított ki először és fogalmazta meg az Eat Art¹²⁶ fogalmát. Meret Oppenheim lakomáját nevezem előzményének Daniel Spoerri művészetével¹²⁷ szemben, hiszen minden egyes csapdakép egy dokumentáció, amit egy baráti társasággal létrehozott, elfogyasztott vacsora vagy egy lakoma előzött meg. Ugyanúgy, mit Oppenheimnél is a lakoma folyamata volt a mű és a fénykép az csak annak a dokumentációja, mint Spoerrinél a csapdaképek. Spoerri meg is fogalmazta, hogy az evés folyamata maga a mű és ez az Eat Art.¹²⁸ A lakoma

¹²⁰ Christiane Meyer-Thoss: i.m. 57.-58. oldal és 67. oldal.

¹²¹ 2013. március 21-július 14-ig volt látható Meret Oppenheim kiállítása a Kunstforum Wien, Bank Austria kiállító termében. Én májusban voltam ott, amikor Daniel Spoerri tartott tárlatvezetést.

¹²² Meret Oppenheim: *Spring Banquet (Le festin)*, Bern, Ápril 1959. [16. kép]

¹²³ Kiállításokon általában ezt az egy dokumentációnak számító fényképet szokták kiállítani és a lakomáról szóló leírást.

¹²⁴ „The biggest problem now, however, was finding someone who’d be suitable and willing to be the „table”?” Meret Oppenheim: *Retrospective*. Eds. Heike Eipeldauer, Ingrid Brugger, Gereon Sievernich. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2013. (Kiállítási katalógus, Bank Austria Kunstforum Wien, Berliner Festspiele Berlin, Martin-Gropous-Bau Berlin, 244-245. oldal, Meret Oppenheim saját leírása a lakomáról.

¹²⁵ U.o.

¹²⁶ 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, 2015 Magyar Képzőművészeti Egyetem Képzőművészet-elmélet Tanszék, diploma dolgozat, Budapest

¹²⁷ 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: *Anekdotalomania*, Kijárat Kiadó, 2010, Budapest, 64. oldal

¹²⁸ Daniel Spoerri szerint az Eat Art az evésről szól, nem az ételről. Viszont fontos, hogy mit eszünk. U.o.

részletes leírását Meret Oppenheim elmesélése¹²⁹ alapján teszem, részlet gazdagon, mert az ötlet megszületésének körülményeit és gondolatait is érintem.

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 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.

A legnagyobb probléma már csak az volt számára, hogy kinek a meztelen testéről fognak enni.¹³⁰ Oppenheim számára evidens volt, hogy erre a szerepre csak egy lány a megfelelő és eszébe jutott, hogy találkozott egy csinos, karcsú szőke lánnyal, pár héttel ezelőtt egy étteremben, akivel beszélgettek és megadta az elérhetőségét is. Oppenheim nehezen, de elérte a lányt és megbeszéltek egy találkozót. A lány minden ellenvetés nélkül, Oppenheim nagy örömeire igent mondott és a következő hét szerdájának estéjére, 18 órára beszélték meg a vacsorát. A barátai nagyon elégedettek voltak, amikor megtudták, a vacsora időpontját, viszont Oppenheim figyelmeztette őket, hogy ne örüljenek annyira, hiszen még bármikor lemondhatja a lány az eseményt.

A vacsora napján, azon az áprilisi napon, Oppenheim a korán reggeli hidegben sétálni indult és virágot gyűjteni. Tudta hol nőnek a tavaszi kökörcsinek,¹³¹ amik fehérek, vörös alsórésszel (szellőrózsának hívják őket). Tele szedte a kosarát és hazament előkészíteni az ételeket a vacsorához. Az eseményt egy barátjánál tartották, egy festőnél, aki kitisztította a műtermét és csak gyertyák világítottak.

A lakomán résztvevő barátok egy másik helységben várakoztak, míg Meret Oppenheim a lányt az asztalon kidíszítette (másfél óráig tartott). A lány egy földig érő fehér abrosszal letakart hosszú asztalon feküdt a szoba közepén. Oppenheim a lábfejeit, alsó lábait, kezeit és alkarjait befedte fehér szalvétákkal, majd arcát és lábának alsó részeit befestette aranyra. A haját hátrakötötte és rózsákkal díszítette. Vállát sokféle színes kandírozott gyümölcscsel leöntötte. Majonézes homárt helyezett el a lábán, mert a csápjai jól mutattak rajta. Majd nagy steak követte és övnek nyers gombákat és krémet tett. A mellein tejszínhab

¹²⁹ Meret Oppenheim: i.m. 244-245. oldal

¹³⁰ U.o.

¹³¹ anemone jelentése kökörcsin

<https://translate.google.com/#view=home&op=translate&sl=en&tl=hu&text=anemone> (2019. május 31.)

volt reszelt csokoládéval, a jobb oldalon málna püré, a baloldalon kandírozott ibolyák. A nő mellkasa és karjai mentén babapiskóták voltak elhelyezve. Az asztal bal oldala fedetlen volt viszont a testénél sűrűn fa „anemone”-ok, amik mellett öt pezsgőspohár volt. Amikor behívta a barátait, mindenki csodálkozott a látványtól. A vendégek lelkes ovációba törtek ki és valaki kamerát kért, miközben Meret Oppenheim meglepődött a vendégek reakciójától és elámult. Egy régi Kodak fényképezőgéppel készítettek egy fotót, ami először a szürrealista katalógus¹³² utolsó oldalán jelent meg, bár helytelenül.

Meret Oppenheim Tavasz Ünnepek, *Termékenységi Ünnepek* nevezte a berni vacsorát, hiszen április volt. Az akkori (1959) tavaszi napéjgyenlőség ideje a lakoma napja körül lehetett, ezt bizonyítják a szellőrózsák, amiket aznap gyűjtött. Peter Gorsen szerint Meret Oppenheim nyitott volt az ősi eszmékre és naptárja is volt, melyben a matriarchális kultúra fő ünnepeit vezette és a holdhónapokat.¹³³

A matriarchális kultúra ciklusos volt, mint a női menstruáció és a hold váltakozásának ciklusai. A kereszténység megjelenése előtt és más vallásoknál a napforduló és a napéjgyenlőség mindig hangsúlyos szerepet kaptak. Négy fő ünnep volt: a születés, az esküvő, az áldozati halál és az újjászületés. Meret Oppenheim saját bevallása szerint az asztalon fekvő fiatal nő testesítette meg a Lányistennőt, a Szüzet és az Áldozatot. Szakrális utalásként a fejét és lábait arannyal kente be és virágkoszorút is helyezett rá. Az asztal hófehér, földig érő abrosszal volt leterítve, rajta gyertyák (csak ezek világítottak a teremben), mintha egy oltár lett volna.

Ez a lakoma, egy rituálé volt Meret Oppenheim számára, egy tavaszi áldozás napéjgyenlőségkor. Tehát a berni vacsora nem más, mint az újraébredő élet manifesztje, mint egy emlékezés a matriarchális ünnepre, ami mágikus-rituálisan artikulálódik a lakomába. A kereszténység elterjedése előtt tavasszal a tavaszi napéjgyenlőséget ünnepeltek, nem Húsvétot. ezen az ünnepen egy fehérbe öltözött fiatal lány testesítette meg az Istennőt, aki a fiatalság féktelen erejét és az élet kezdetét szimbolizálta.¹³⁴ Talán ez megmagyarázza, hogy Meret Oppenheim, miért csak fiatal lányt tudott elképzelni lakomájához és miért ment korán reggel virágokat gyűjteni. „Ez egy szép ünnep volt. Ezt kellene minden húsvét helyett megünnepelni,”¹³⁵ mondta Meret Oppenheim a berni lakomára emlékezve. Oppenheimnak ezt

¹³²Exposition International du Surréalisme (December 1959.- Január 1960), ahová csak annyi volt írva: „Meret Oppenheim fotója. Kímélj meg a prudériától.” Nem volt megállapítva, hogy az ötlet az övé volt.

¹³³ Peter Gorsen: Meret Oppenheim Festmähler- Zur Theorie androgynen Kreativität, Ursula Krinzinger: Meret Oppenheim-I. October 1998, Edition Stemmler (1 Oct 1998), 32. oldal

¹³⁴ Peter Gorsen: i.m. 32-34. oldal

¹³⁵ Sarah Schumann: Fragen und Assoziationen zu den Arbeiten von Meret Oppenheim, in Künstlerinnen international 1877-1977: Zusammengestellt und herausgegeben aus Anlass der Ausstellung im Schloß

az eseményét és gesztusát az esszencializmushoz kötném. Manuel Castells Meret Oppenheimtől függetlenül, bár lakomájának a szándékainak megfelelően megfogalmazta az esszencializmusnak egy irányzatát. „A nőiséget a történelemhez, a kultúrához köti és egy matriarchális aranykor mítoszához nyúl vissza, amikor a nők értékei és az istennőimádat biztosította a társadalmi harmóniát.”¹³⁶

Sarah Schumann „Kérdések és asszociációk Meret Oppenheim műveihez”¹³⁷ cikkéből izgalmas információkat tudtam meg a lakomáról, amiről máshol nem esik szó, mégpedig arról, hogy hogyan esznek a meztelen női testről. Szerintem ez egy kulcsfontosságú kérdés, ami nem evidens, ennek ellenére erről nem szoktak beszélni. Meret Oppenheim által elmondott lakoma leírásból az derült ki, hogy se tányért, se evőeszközöket nem biztosított az étkezők számára, de arra nem tér ki, hogy hogyan is étkeztek a meztelen testről. Sarah Schumann leírta, hogy szájjal és kézzel vették el a testről az ételt. Tehát nők és férfiak szája, ajkaik és nyelveik érintkeztek a meztelen testtel miközben magukévá tették a falatot. Az egyéntől függött, hogy melyik módszert választotta és mennyire tette azt erotikusan vagy sem. Bár Meret Oppenheim szerint volt az étel és a test között szalvéta, egy köztes anyag, ami ugyancsak védte a bőrt és az egyes testrészeket, vagyis tompította az érzékelést. Mindemellett fontosnak tartom itt megjegyezni, hogy elméletileg házaspárokat vagy párkapcsolatban lévő párokat hívott meg Oppenheim erre a lakomára. Azt mondta három pár volt, melyből az egyik az a nő volt, akiről étkeztek. Vajon mit reagált a fekvő nő párja a többi férfi érintésére? Sara Schuman írásából az is kiderült, hogy a szürrealista kiállításon viszont csak kézzel vagy evőeszközzel vették el az ételt és tányért használtak. Ez a tény újabb megválaszolatlan kérdések sorát eredményezi.

Egy pár perces dokumentum felvételle¹³⁸ leltem a szürrealista eseményről, ahol látható, hogy villát használtak. Peter Gorsen írja és ki is hangsúlyozza, hogy „Meret Oppenheim szóbeli elmondásából tudja, hogy a fiatal nőt, akinek a testéről ettek, Oppenheim könnyű kis altatóval elaltatta.”¹³⁹ Tehát elkábította, ezáltal még kiszolgáltatottabbá tette a meztelenül fekvő fiatal nőt az asztalon, hogy ne tudja uralni a testét. Ne szóljon közbe, ne tudja befolyásolni az eseményt és ne tudja védeni a testét esetleges számára kellemetlen érintésektől. Így nyugodtan kijelenthetem, hogy Meret Oppenheim a testet tényleg úgy kezelte, mint egy tárgyat és az ész uralma alól is mentesítette, megfosztotta

Charlottenburg, Berlin 1977 von der Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst, Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK), 1977, Berlin, Hentrich, 72-80. oldal

¹³⁶ Manuel Castells: i.m. 312. oldal

¹³⁷ Sarah Schumann: i.m. 72-80. oldal

¹³⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1bvDpU8jrVM> (2019. május 31.)

¹³⁹ Peter Gorsen: i.m. 32. oldal

emberségességétől. Ennek ellenére Oppenheim mindvégig úgy gondolta, hogy ő nem tette tárgyá a női testet, még ha el is kábította, de letakarta szalvétával némely testrészeit védelemként. Arról, hogy pontosan mi is történt a lakomán, elfogyasztottak-e mindent, beszélgettek-e, miről beszélgettek és meddig tartott, hogy érezték magukat, milyen élmény volt a fekvő fiatal nőnek és pontosan kik is vettek részt rajta, semmit nem tudunk.

1959 decemberében a Bankett meg lett ismételve egy galéria térében Párizsban, az Exposition Internationale du Surréalisme megnyitóján a Galeria Cordier-ban. Ez a vacsora teljesen más volt, mint a berni lakoma. Pontos, részletes leírásokat nem tudunk meg erről sem, inkább csak a visszhangot és a botrányt. Nem tudjuk, hogy hogyan volt a térben elhelyezve az asztal, kik és hányan ettek a meztelen női testről, ki volt a meztelen nő és mit ettek. Ugyan úgy nézett-e ki az asztal, mint a berni lakománál vagy másképp, ezekre a kérdésekre szinte alig van válaszunk. Viszont Sarah Schumanntól megtudjuk azt, hogy „kézzel vették el az ételt a női testről, használtak tányért és nem aranykrémmel volt bekenve az arca, hanem arany fátyollal volt leterítve a nő feje.”¹⁴⁰ Bár ezt a kijelentést megcáfolja az általam talált filmfelvétel¹⁴¹ a bankettéről, amin azt látni, hogy krémmel volt bekenve az arc.

A filmfelvételt nem tudom ki készítette és mikor. Mindösszesen az látszik rajta, hogy valaki egy előadáson vetíti ezt a pár percet, mint Meret Oppenheim szürrealista kiállításán bemutatott *Tavaszi Bankettjét*. Ennek ellenére nagyon izgalmas, amit látunk, hiszen a közönség ráccsal van elválasztva az étkezőktől és ugyanúgy három férfi és két nő eszik egy meztelen női testről. Viszont nem gyertyával volt megvilágítva az asztal, mint egy oltár, hanem a galéria fényei világítottak. Ezáltal az áldozásra utaló szimbólumok elvesztek és már ténylegesen csak azon van a hangsúly, hogy egy asztaltársaság egy meztelen női testről evett. Homárok látszódnak a nő lábainál és egy férfi villával nyúl a testhez. A meztelen nő, a filmfelvételen is becsukott szemmel fekszik, ugyanúgy, mint a márciusi fénykép dokumentációján. Látjuk, hogy lélegzik, de nem reagál az érintésekre, nem húzza el a testrészeit, nem moccan, nem nyitja ki egyszer sem a szemét, szinte mozdulatlanul, nyugodtan, egyenletesen lélegzik, mintha aludna. Vajon Meret Oppenheim ekkor is adott altatót a nőnek?

„Fotó: Meret Oppenheim”.¹⁴² Ez álta a katalógusban a fénykép mellett. Ekkor pattant ki a botrány. (Nyilván a megnyitón, akik látták a vacsorát, ők is megbotránkozhattak és annak

¹⁴⁰ Sarah Schumann: i.m. 72-80. oldal

¹⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=1bvDpU8jrVM> (2019. május 31.)

¹⁴² Ez jelent meg a katalógusban a közölt fénykép mellett, mintha Oppenheim készítette volna a felvételt az eseményről.

is lehetett visszhangja, de Meret Oppenheim számára a katalógusban való helytelen megjelenés okozott hatalmas felháborodást).

Oppenheim mindig szóvá tette és kihangsúlyozta számára ezt a megalázó gesztust és akkor úgy döntött, hogy végleg megszünteti a kapcsolatát a szürrealistákkal. Elsősorban azért, mert a patriarchális társadalom, a „machó” szürrealista művészek úgy jelentették meg a művet, a lakomát, mintha az valaki másé lett volna, csak Oppenheim készített volna róla egy fotót. Másodsorban, pedig nem közvetítették és írták le Meret Oppenheim mondanivalóját, a kulturális rétegeket és a rituálét. A kritika így csak azzal foglalkozott, hogy egy meztelen nőről esznek férfiak és nők, de leginkább férfiak, mert a fotón, ami Bernben készült az „öreg Kodak géppel” csak az egyik férfi résztvevő látszik a megterített meztelen női test mellett. Ez az eredeti környezetéből és szándékolt mondanivalójából kiragadt dokumentum fotó, ami bizonyítási értékkel bírt, teljesen más megítélést és jelentést kapott a maga tárgyiasságában, a művész eredeti céljai és szándékának leírása nélkül. A fénykép önálló életre kelt és, mint dokumentum terjedt el és lett az elemzők célpontja.

Mielőtt a test kisajátításáról beszélnék érdemes röviden szót ejteni a happening dokumentálásáról és magáról a happeningről. „A happening¹⁴³ a művész által rendezett történés, ami során a néző ugyanolyan aktív résztvevővé válik, mint az alkotó. Műtárgy készítése nem célja.”¹⁴⁴ Annak ellenére, hogy azt gondolnánk, hogy a párizsi bankett happening volt, Meret Oppenheim kijelenti, hogy „ez nem happening volt, hanem tavaszünnepe.”¹⁴⁵ A berni lakoma kapcsán ez érthető is, hiszen nem volt közönség, egy baráti társaság volt, zárt magán helyen, viszont a párizsi egy galériában játszódott. Az emberek a művészet kedvelők folyamatosan özönlöttek a szürrealista kiállításra és nézték a vacsorát, még ha rács mögött is, de közvetlenül tudtak reagálni, hozzá szólni vagy akár befolyásolni a vacsorázókat. Véleményem szerint nevezhetem happeningnek.

¹⁴³ A „happening” kifejezést először Allan Kaprow használta az 1950-es években, hogy leírja a művészethez kapcsolódó eseményeket. A történeteket nehéz leírni, mert ahányszor előadjuk 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 kitálálják és megtervezik, de teret adnak az improvizációnak. Kaprow azt mondta, hogy Hugo Ball Dada *Cabaret Voltaire*-nál, a szürreális előadásoknál és az olasz futuristáknál jelent meg először a huszadik század elején a happening és Richard Wagner (Wagner, az opera zeneszerző) a „gesamstkunstwerk” fogalmában gyökerezik a happening. <https://en.wikipedia.org/wiki/Happening> (2019. május 31.)

A happening női képviselői az 1960-as években Alison Knowles (1933-), Charlotte Moorman (1933-1991) csellóművész, aki Nam June Paik-kal együtt dolgozott és általában félmeztelenül vagy meztelenül tette azt. Paik's Opera Sextronique 1967, *TV Bra for Living Sculpture* (1969), *TV-Cello* (1971) és Yoko Ono (1933-), aki a *Cut Piece* 1964 című happeningjében a közönség vágta le a ruhát a testéről.

¹⁴⁴ L. Menyhért László: Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében, Urbis Kiadó, 2006, Budapest, 111. oldal

¹⁴⁵ Isabel Schulz: Edelfuchs im Morgenrot, Studien zum Wer von Meret Oppenheim, Schreiber, München, 1993, 58. oldal

A szürrealista kiállításról készült katalógusba bekerült Meret Oppenheim vacsorája is. Persze ennek a ténynek evidensnek kellene lennie, hiszen meghatározó résztvevője volt a kiállításnak. Andre Breton és Marcel Duchamp szerkesztették a katalógust és a második oldalon megjegyezték Meret Oppenheim ünnepét, majd az utolsó előtti oldalon jelent meg egy kép, az a bizonyos fotódokumentáció az első berni lakomáról a következő megjegyzéssel: „Jelen volt a közönség és közbe tudott szólni, reagálni.”¹⁴⁶ A rács talán ezt a határt is szimbolizálta, a művészet és az emberiség határát, a hagyományán alapuló mágikus, rituális ünnepi gesztust.

A rács, amivel elzárta a közönségtől az étkezőket és az asztalon fekvő meztelen nőt, akiket nem tett ki a közönség reakciójának vagy improvizációjának, hanem megvédte őket, mint egy falat húzva, leválasztotta őket a galériából, hogy csak szemlélni tudják őket. A leválasztással, maga az étkezés folyamata, a szereplők, nemcsak a fekvő meztelen nő, de az étkezők is műtárgyak lettek, vagyis ők maguk váltak művé ott akkor.

A magyar művészetben Kele Judit *I am a work of art*¹⁴⁷ [17. kép] című akciójával tudnám összevetni az asztalon fekvő meztelen női testet, ami tárggyá vált. Kele Judit önmagát állította ki, ő maga vált kiállított műtárggyá, aki körbe volt kerítve a Szépművészeti Múzeumban, hogy a nézők ne érintsék meg és egy őr állt mellette. Nem volt meztelen, viszont nem lehetett hozzányúlni, de meg lehetett vásárolni, ugyanis elárvereztette magát a párizsi biennálén 1980-ban. Vásárlójával, mint tulajdonosával együtt élt, összeházasodtak és ő volt a férfi műtárgya 1985-ig. Meret Oppenheim nem tekintett az eseményére úgy, mint egy műtárgyra, talán ezért sem nevezte happeningnek, bár a megnyitó után egy élettelen próbababát tett asz asztalra, feldíszítve és installációként szerepelt az esemény maradványai a kiállítás ideje alatt. Így a lakomából mégis csak műtárgyat készített, bár installáció

¹⁴⁶ Peter Gorsen: i.m. 32- 35. oldal

¹⁴⁷ Kele Judit képzettsége szerint textilművész, díszlet- és jelmeztervező, 1981 óta él Franciaországban, ahol 1986 óta a televízió számára készít filmeket. A *Textil nélkül* (1979) című munkáján, szövöszéken, lánc- és vetülékfonálként fekszik, ő maga a mű. A Szépművészeti Múzeumban folytatta a gondolatot, egy kölcsönadott El Greco: *Angyali Üdvözlés* című festmény üres helye előtt ülve, kiállított műtárgyként tekinthették meg a látogatók. 1980-ban a párizsi biennálén önmagát műtárgyként elárvereztette. A *Liberation*-ban hirdetést adott fel, amelyben kelet-európai művésznő férjet keres. A válaszolók közül választotta ki azokat (25-30 nőt és férfit), akik licitálhattak rá. Nők is licitálhattak, nem voltak kizárva. Később a vevő és a „műtárgy” házasságra lépett. 1985-ben, az utolsó párizsi biennálén *Csókolom* című zenei performanszával vett búcsút a képzőművészettől. Kele Judit 1979 és 1985 között műtárgyként élt. Kele Judittal leveleztem 2019. május 14-31 között és az ő személyes közlése alapján tudom eme információkat.

„Munkájával megkérdőjelezi a műtárgy-fetisizmust, a heroikus (férfi) művészszemélyiség ideálját. Szembeállítja a pénzben kifejezhető értékeket a valódi emberi értékekkel.” Turai Hedvig írása a Ludwig Múzeum gyűjteményéből: <https://www.ludwigmuseum.hu/mutargy/i-am-work-art> (2019. május31.)

formájában, de hasonlóan, mint a már említett Spoerri csapdaképek. Oppenheim számára a kulturális többrétegűség volt fontos, amit le lehetett fejteni a műről, de a kritikusokat ez nem érdekelte és ez okozta Meret Oppenheimnak a legnagyobb sértettséget.

A szürrealista katalógusban hiányosan megjelent információk alárendelt szerephez sodorták és a sajtó ezt csak fokozta, annak ellenére, hogy a szürrealista kiállítás meghatározó műve volt a *Tavaszi Bankett*. A „Kodak géppel készült” fénykép félreértelmezhetően terjedt el a megnyitó után 1959-ben a nemzetközi sajtóban. Így a Tavasz Ünnepe a művészettörténeti recepcióban más irányba indult el, mint ahogy Meret Oppenheim remélte, aki hangot adott elégedetlenségének és elnyomásának. Sajnos csak a tipikus képzőművészeti szerephez jutott, amikor az alkotó személyt alárendelték, és a művét, a koncepcióját pedig kisajátították a férfi művésztársai.

Meret Oppenheim bankettjéről készült sajtófotó utóéletéhez hasonlatos Allan Kaprow *Household* 1964-ben megrendezett happeningje, melynek egy kiragadott jelenete volt, ahol nők lekvárt nyalnak le egy autóról. Természetesen ez a fénykép is a happening egészéből kiragadva teljesen más kontextusba került és elemezte ezt többször a sajtó, feminista elméletírók a nők alárendelt és megalázott helyzeteit, szerepeit hangsúlyozva a patriarchális társadalomban. Meret Oppenheim a kiállítás után végleg búcsút vett a szürrealizmustól, de igazán csak az 1975 január 16.-ai bázeli városi díjának átvevésekor előadott köszönőbeszédében sikerült erről nyilatkoznia.

Lakomájának azért lett sikere, mert a szürrealista művészek felfedezték benne saját összefüggéseiket, az evés boldogságát, a szexualitást, a hedonizmust, a szürrealizmus erotikáját, a kannibalizmust, a társadalmi fogyasztást, a materiális tulajdonba vételét és az ehetőséget. Ennek köszönhetően a *Tavaszi Ünnepe* asztalán fekvő meztelen női test egy fogyasztható tárgy lett, a szürrealista fetisizma erotikájának a tradíciójában.

Peter Gorsen¹⁴⁸ leírta, hogy Meret Oppenheim érdeklődésében az androgün jövőember állt, mely felülemelkedik a nemek harcán. Sem megvetést, sem szánalmat nem érzett a nők önmegvetése és az alsóbbrendűségük iránt. A nőies mazochizmusból a kiutat Oppenheim az androgün öntudatban látta, ezáltal a nemek közötti konkurenciának és ellenségeskedésnek megszűnésében bízott és azt remélte, hogy az androgün ideál a nemi differenciálódást végleg megszünteti. Oppenheim vágya a teljesség elérése volt. Végül a platóni gondolatok tradíciójához nyúlt vissza, amit mindig nagyra tartott Peter Gorsen állítása szerint. E platóni elmélet szerint egyszerre van nőiességünk és férfiasságunk, melyek különböző arányban,

¹⁴⁸ Peter Gorsen: i.m. 32. oldal-34. oldal

hierarchikusan vannak jelen bennünk, hiszen a természettől vagy a léttől és a cselekedettől függően meghatározott ellentéteink ezek. Peter Gorsen szerint „Oppenheim azt vallotta, miszerint a kreativitás és a jó művészet, férfi és női egyidejűleg.”¹⁴⁹

Simone de Beauvoir egy szép gondolatát idézném zárásként, mely olvasása közben Meret Oppenheim csalódottságának érzése és a testhez való viszonya jutott eszembe.

„A nő érzi az idő múlását, amit a legfortélyosabb készülékkel sem lehet részekre tagolni vagy megsokszorozni: a testben érzi, mely a hold ritmusához igazodik, s melyet az évek előbb megérlelnek, majd pedig megfonnyasztanak.”¹⁵⁰

A lakoma hatott későbbi művészekre is, akik ki is hangsúlyozták, hogy Meret Oppenheim *Tavaszi Bankettjára* reflektáltak. Így tett Hunter Reynolds és Chysanne Stalhacos *A bankett*¹⁵¹ [18. kép] című művükben, az 1992. május 1-jén megrendezett multimédiás előadásban, amit 2012-ben megismételtek, a 25 éve rendezett jubileumi akcióban. A művészpáros kicserélte a meztelen női testet és egy férfin halmozta fel rengeteg ételt. Az eseményen nagyon sokan voltak és folyamatosan csipegettek a testről.

2012. augusztus 28-án *Tribute a Meret Oppenheim* keretein belül brazil művészek¹⁵² újragondolták, Meret Oppenheim *Tavaszi Bankett* happeningjét. Nyolc előadóművész vontatórúhába öltözve és egy brazil divattervező adta elő a performanszt egy műhelyben. A modellek a testük színárnyalatuknak megfelelő kézi horgolással készült bikinit viseltek. A performerek színes viaszos vászon terítőre fektették fel a modelleket és rájuk helyezték az ételeket. Az ételek Brazília mezőgazdasági történelmének különböző aspektusait idézték elő és bizonyos brazil gazdasági és társadalmi körülményeket szemléltettek (gyarmatosítás, rabszolgaság, bevándorlás, naturalizáció, iparosítás, hibridizáció). A felhasználható élelmiszerek egy része: ananász, kakaó, kávé, cukornád, lime, narancs, kukorica, manióka, passiógyümölcs és szója voltak.

2012-ben jelent meg egy online cikk,¹⁵³ melyben leírták, hogy létezik olyan étterem, ahol tényleg az a luxus szolgáltatás, hogy tányér helyett meztelen modelleket használtak, és

¹⁴⁹ U.o.

¹⁵⁰ Simone de Beauvoir: i.m. 481. oldal

¹⁵¹ <https://www.youtube.com/watch?v=d9OA2HgKZvQ> (2019. május 31.)

Hunter Reynolds és Chysanne Stalhacos: *A bankett*, performansz, 1992 [18. kép]

¹⁵² <http://www.angelamarzullo.ch/?p=115> Makita Live performance 1h (2019. május 31.)

¹⁵³ <https://24.hu/élet-stilus/2012/08/06/pucer-testekrol-sushiznak-az-amerikaiak/> (2019. május 31.)

<https://www.local10.com/food/kung-fu-kitchen-sushi-offers-naked-sushi-eating> (2019. május 31.)

erre a „tálalási módra” már bevett szakszó is létezik. Ez a „nyotaimori,”¹⁵⁴ ami egész pontosan a sushi vagy épp a sashimi, meztelen testre történő tálalásának művészetét jelenti. A műfajban egyelőre azonban csak egy étterem, a miami Kung Fu Kitchen & Sushi jeleskedett. Bár Japánban szokatlan az étellel kapcsolatos ilyesfajta játék, de a testsushi az ő találmányuk. Már évtizedek óta gyakorolták, mire felkeltette a külföldi média érdeklődését. Ahhoz, hogy valakin ételt tálaljanak fel, nem elég csak szimplán letusolnia és nyugodtan feküdnie. Az ’élő tányérnak’ meg kell tanulnia teljesen mozdulatlanul feküdnie, azt, hogy hogyan lélegezzen aprókat, és el kell viselnie a különféle érintéseket is.

Több országában egyébként nem lelkesedtek a testeken feltálalt sushiért, például Kínában higiéniai okokra hivatkozva betiltották. Amerikában és Nyugat-Európában egyre népszerűbbé vált a leány- és legénybúcsúkon ez a fajta táplálkozás. Az egyenként tizenöt fős társaságok ízlés szerint választhatnak, hogy férfi vagy épp női testről szeretnék az ételt fogyasztani. Az étterem kifejezetten erre a célra alkalmazott több dekoratív férfi és női modellt is, akik munka közben még csevegnek is az étterem vendégeivel és nincsenek elbódítva, mint ahogy Meret Oppenheim tette.

¹⁵⁴ 500 dollár, vagyis több mint 100 ezer forint a nyotaimor <http://www.nyotaimoriexperience.com/> (2019. május 31.)

„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.”¹⁵⁵

Negyedik fejezet

Nőművészeti performanszok az 1970-es években a konyhai tevékenység kapcsán

Az előző fejezet Meret Oppenheimről szólt, így idézek egy részletet az 1975 januárjában elhangzott köszönő beszédéből, amit a Basel városi művészeti díj átvételekor mondott el¹⁵⁶ és jól érzékelteti a nők 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 szemethunynak 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 bebizonyítani, hogy az emberek vakok, hiszen hagyták, hogy a nőket évtizedeken keresztül leigázott állapotban tartsák. Ha nem vagy szabad, nem adnak szabadságot, akkor muszáj elvenni!”

Ugyanekkor 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!”¹⁵⁷ A hatvanas évek végére fontos feminista művészek jelentek meg, akiknek alkotásai nagy hatással lettek kortársaikra és teljesen elszakadtak¹⁵⁸ a hagyományos művészeti technikától. Bár a legtöbb nő

¹⁵⁵ Simone de Beauvoir: i.m. 336. oldal

¹⁵⁶ Gabriele Schor: i.m. 25. oldal

¹⁵⁷ Gabriele Schor: i.m. 23. oldal

¹⁵⁸ A nőknek az 1600-as¹⁵⁸ 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.

szobrászként és festőként diplomázott, mégis eldobták ecseteiket és vésőiket. Kezdetben a festék még megmarad, de az ecset helyére a testük került. Az eszköz a testük lett, amivel háztartási tevékenységeket mutattak be (felmosást, mosást, vasalást), hol otthoni milliőben, hol közterületen, az utcán vagy múzeumban. A háztartási munka, mint téma, központi szerepet kapott és a legtöbb képzőművészről reflektált rá. Például: Mierle Laderman Ukeles, LES NYAKES, Birgit Jürgensen, Janine Antoni, Sandra Orgel, Renate Eisenegger, Karin Mack és Letícia Parente. Jelen értekezésemben viszont csak a főzésre, mint konyhai tevékenységre térek ki.

Míg a nyugati konceptualizmus és az absztrakt festészet mellett megerősödött a performatív művészet (melyben a nők a feminizmus által kiteljesedtek és erős művész 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 követték. Galina Petrova *Women, Cleaning Fish*, 1969-ben készült festménye, vagy Lilyana Rousseva bolgár festő 1979-ben készült *Önarcképe*, melyen a megtört ábrázatú, kötényben lévő művész kávé keverget az asztalnál ülve a konyhában. Mellette kifli, kancsó, háttérben a konyha csempéje, sütő és egyéb konyhai eszközök. A konyhai tevékenységeket ábrázoló jelenetek és témák átalakultak a festészetben, mivel a politikára tevődött a hangsúly. A XX. század vége felé a politikai ideológia hatására, a köz érdekét szolgáló gyárak termeléséről és a munkások élelmezésének ellátásáról szóló festmények születtek. Már nem a saját, az egyén privát terében zajló háztartási tevékenység ábrázolása volt a cél. Svetlin Roussev, bolgár festő 1965-ben készült festménye, a *Kenyér* tökéletes példája ennek. A festmények a munka világáról, a gyárban lévő munkáról, állványon álló nők fal vakolásáról, vagy éppen a gépek melletti robotolásról szólnak, 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 leginkább a munka, a munkásember és a szocialista nemzeti állam ábrázolásához tartoztak.

Új műfajokkal (*happening* és az *akció*) kezdtek dolgozni a nők, melyek a hatvanas évekre a mainstream és a képzőművészet egy részére volt jellemző. A hangsúly az átélésen és a részvételen volt, mivel csak elmesélésekből, anekdotákból, néhány vázlatlattervből tudtak és tudunk róluk. Az első happeningeknek¹⁵⁹ és akcióknak egyáltalán nem volt célja a

¹⁵⁹ 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 történeteket nehéz leírni, részben azért, mert mindegyik egyedi és teljesen különbözik egymástól. A történetek

megörökítés. Később viszont a dokumentálásra nagy hangsúlyt fektettek, mely által egyúttal kézenfogható műtárgy is létre jött. A nők számára a dokumentálás elengedhetetlen volt, hiszen a hetvenes években kezdték felkutatni a patriarchális társadalom által tudatosan kiírt képzőművészeket. A nők életútjaikra, történelmükre való reflektálás alapvető, fontos és meghatározó feladattá és céllá vált a legtöbb képzőművésznő és elmélettel foglalkozó szakemberek számára.

Judy Chicago egy kiemelkedő példája azon képzőművésznőknek, akik az elméletben feltárt kutatásokat a művészetébe is beépítette, egyfajta emlékműként tisztelve az elfeledett nők történelme előtt. *The Dinner Party*¹⁶⁰ [19. kép] című ikonikus műve, a legmegfelelőbb példa a történelmi kutatás eredményeinek és a női tevékenységeknek, azaz a kézművességnek és a háztartási munkának prezentálására. Judy Chicago emlékművet állított minden felfedezett nőnek és megterített nekik egy háromszög alakú asztalon. A mű csapatmunka volt, nagyon sokan dolgoztak rajta és éveken át készült. A mű összetettsége példázza és kihangsúlyozza a nők sokrétűségét, hiszen a nők egyszerre vannak jelen a kultúrában, a tudományban, mindemellett a mindennapok háztartási tevékenységét végzik, miközben gyermeket nevelnek. Jelenleg nem célok ennek a műnek elemzése, viszont nem tehetem meg, hogy nem említem meg. Judy Chicago aktív, meghatározó személye volt a feminista művészetnek és a nők kutatásának. 1970 körül megalapította az első feminista művészeti projektet, a kaliforniai egyetemen. 1971-ben a Womanhouse összművészeti kiállítást és performanszokat szervezett, adott elő egy bérelt házban Miriam Shapiro-val.¹⁶¹

Az 1960-as évektől a képzőművészek nemtől függetlenül akciókat és happeningeket csináltak Európában. Előadásait ekkor még nem performansznak nevezték. Nil Yalter elmondása szerint tudjuk, hogy „korábban egyáltalán nem ismerte azt a szót, hogy performansz.”¹⁶² A Fluxus happeningnek, míg Joseph Beuys akciónak nevezte előadásait. Chris Burden és Vito Acconci amerikai akcióinak sok képzőművésznő nagy jelentőséget tulajdonított, mert meghatározóak voltak számukra. Martha Wilson azt mesélte: „Számomra Acconci nyitotta meg az ajtót a szexualitáshoz, mint egy legitim témához a

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.

¹⁶⁰ Judy Chicago: *Dinner Party*, 1974-79, installáció, Brooklyn Museum, New York [19. kép]

¹⁶¹ Erősödött a feminizmus, ennek hatására 1970-ben alapította Margaret Harrison a „Women’s Liberation Art Group” csoportot Londonban és Koppenhágában majd más országokban is, mint Európában is újabb női művészeti csoportok, egyesületek jöttek létre. Mindemellett 1973-ban Lucy R. Lippard, feminista kurátor, kb. 7500 db műből, csak nők műalkotásaikból rendezett kiállítást, ami Valenciából indult és egész Amerikában turnézott 1974-ig. Gabriele Schor: i.m. 28-29. oldal

¹⁶² Gabriele Schor: i.m. 25. oldal

művészetben.”¹⁶³ A férfi művészkollégák akcióik gyakran a pátoszt és önmaguk ábrázolását tartalmazták, de a nőknek nem a mítosz teremtés volt a céljuk. Nem magánmitológiát teremtettek, hanem akciót.

Az akció a képzőművésznők számára önálló műnek számított, melyben aktuális társadalmi kérdésekre reflektáltak és ironikusan kritizálták a hagyományos női szerepeket. A bécsi akcionizmusban a nő egy passzív szereplő volt és használták a testét, mint Yves Klein eseményein, ahol a nőt heroikusan leigázták. Viszont a feminista képzőművésznők az akcióikban az identitást és a mindennapok szimbolikáját kérdőjelezték meg, így analitikus, kísérletező stratégiákkal humoros szerepjátékokat láthattunk. A '70-es évek utolsó éveiben megerősödött az érdeklődés az akciók dokumentálására, így nem hagyták elhanyagolhatóvá magukat a történelem számára. „A fotográfia médiuma lehetővé tette számukra, hogy szabadon dönthettek, arról, hogy a meztelen performatív előadásait a műteremben egyedül, a kamerának vagy a publikum előtt, élőben akarták-e bemutatni.”¹⁶⁴

Kutatásom alapján az 1970-es évek feminista művészetét két irányzatra osztanám a konyhai tevékenység reprezentálásában. Mindkettő akciókban, happeningekben van megfogalmazva, ahol a képzőművésznők a saját testüket használták és kritikát fogalmaztak meg a nők társadalmi, háztartásbeli és individuális szerepekre vonatkozóan. Az egyik irány, amikor a művész a konyhában tevékenykedett, mint ahogy azok a korábbi korszakok festményeiben is ábrázolva voltak. Ennek a képtípusnak a továbbgondolt, kritikus megjelenítése ritkán fotón vagy videó dokumentációban látható számunkra. A másik, amikor a művész teste maga a mű lett. A test lett a vászon, a saját testén átélt tapasztalat fontossá vált. Ennek előzménye például a harmadik fejezetben tárgyalt Meret Oppenheim vacsorája, viszont ő nem a saját testét használta, hanem egy modellt, úgy, mint más férfi művészek tették performanszaikban és használták a női testet tárgyként. Ez az irány szerintem VALIE EXPORT művészetében csúcsosodott ki.

Azok a megnyilvánulások, melyek privát térben játszódtak és nem volt közönségük, csak a művész volt jelen, azok ahhoz az irányhoz tartoznak véleményem szerint, amik a főzőműsorokra reflektáltak. A művész a konyhában aktívan tevékenykedett akciójában a kamera felé fordulva, amit dokumentált is. 1963-tól Julia Child főzőműsora igen közkedvelt és populáris tv műsor volt. Nem meglepő, hogy Martha Rosler 1974-ben készült *Semiotics of the Kitchen* [20. kép] című műve is reflektált Julia Childra televíziós főző show-jára. *Semiotics of the Kitchen* a legjellegzetesebb konyhában zajló akció ebben az időszakban,

¹⁶³ Gabriele Schor: i.m. 25. oldal

¹⁶⁴ Gabriele Schor: i.m. 25. oldal

viszont nem ez volt az első, hanem 1962-ben Alison Knowles *Make a Salad* [21. kép] című akciója, amit a FLUXUS tagjaként adott elő.

A FLUXUS az élet és a művészet közötti határt kereste, amit bárki létrehozhatott, különleges felkészültség nélkül. Yoko Ono *Lighting Piece* akciója jól példázta ezt, melyben a művész arra kérte a résztvevőt vagy a nézőt, hogy gyújtson meg egy gyufát és nézze a lángját, amíg el nem alszik. Yoko Ono-nak több vacsorája és akciója volt John Lenonnal is, amik az evéssel összefüggtek.

Az evés révén a test kiemelt szerephez jut, ezáltal a biológiai funkciók, például a fogyasztás és az emésztés is előtérbe kerül. Alison Knowles a *Make a salad*,¹⁶⁵ amit a 2000-es évek előtt feledésbe merült, majd híressé vált és többször megismételte [22. kép]. Először 1962-ben adta elő a Baltimore Museum of Art, a *Munkamorál* (Work Ethics) kiállítás megnyitóján. Úgy kezdődött az esemény, hogy egy duó (hegedűs és egy csellóművész) Mozartot zenélt, miközben zajlott a saláta készítés. A salátát a művész készítette, majd a közönség elfogyaszthatta. A saláta összetétele mindig változó és hely specifikus, viszont Mozart zenéje mindig ugyanaz volt és meghatározóan fontos, mivel ez adta a ritmust. A rágás folyamata kooperált a zenével. Knowles számára fontos volt, hogy a zene végére egyszerre rágják a salátát az azt elfogyasztók, a zene ütemével. A művész egy másik evéssel kapcsolatos eseménye, inkább egy rituális szertartás, amit mindennap megismételt. Ez az *Identical Lunch*. 1969-től az volt Knowles szokása, hogy ugyanazt az ételt (tonhalas szendvics búza pirítósból, salátával, vajjal és egy csésze levessel vagy egy pohár paradicsommal¹⁶⁶) ette meg minden nap, ugyanabban az időben. Ezt a mindennapi élethez tartozó rítust, barátja, Philip Corner zeneszerzővel közösen tanulmányozták és eseményként értékelték.

A rítushoz, mint toposzhoz érkezve, érdekes példának bizonyul Barbara T. Smith *Ritual Meal*,¹⁶⁷ [23. kép] az 1968-as összművészeti eseménye, „dinner partija.”¹⁶⁸ Barbara T. Smith tizenhat vendéget hívott meg vacsorára, akiknek orvosi ruházatot kellett felvenniük,

¹⁶⁵ Alison Knowles: *Make a salad*, 1962, Baltimore Museum of Art megnyitó performansa 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. 2004 Október-Wexner Museum, 2008-Tate Modern és 2012-ben a High Line, Chelsea, New York-ban. [22. kép]

¹⁶⁶ 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, 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 readymadeket és összeszerelhető objektumokat alkalmaztak. Alison Knowles (1933-) honlapjáról, 2019. április 18.-án: <http://www.acknowledges.com/hannah.html>

¹⁶⁷ <https://vimeo.com/101572292>, 2019. április 18.-án

¹⁶⁸ 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.

miközben folyamatosan vetített képek voltak a falon és hangos szívdobogás hallatszott zajzenével. A résztvevők láttak felvételeket a tenger hullámról, a test belső szerveiről, a szívről és pincékről, akik egy hatfogásos vacsorán vettek részt. Az ételeket orvosi műtéti eszközökkel kellett elfogyasztaniuk, fogóval, csipesszel, szikével. Az étkezés előtt kozmetikai tükröt kaptak és sminkelhették magukat, mielőtt nekikezdték a vacsora elfogyasztásának. A vendégek semmit sem tudtak, csak sodródtak az árral. Kiszolgáltattak voltak, mert nem kaptak tájékoztatást senkitől, csak mindig felszolgálták nekik az ételt. Kérchy Anna taktilisan érzékelteti velünk, hogy a performansz, egy összetett eseménysor, ami a nézőt kiszolgáltattá és komfort érzetükből kizökkentette teszi és néha aktív cselekvésre is készíteti.

„A performansz művészet 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 játékaival gondot okoz, elgondolkodtat. Irritáló, stimuláló antiesztétikája a szép-művészet szubverzív alternatíváját kínálja.”¹⁶⁹

Carolee Schneemann 1964-ben adta elő a *Meat Joy* [24. kép] „kinetikus színházi” koncepcióját, amelyben nyolc előadószerrepelt, köztük Schneemann is. A mű jól példázza Kérchy Anna performanszról szóló jellemzését. A performanszt előadók számára olyan művészeti eszközök álltak rendelkezésükre, 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. A művész, a meztelen testet művészeti anyagként használta, kulturális tabukra és társadalmi elnyomásokra reflektált, miközben mozgó csendéletet hozott létre.

Carolee Schneemann többször használt élő vagy döglött állatot, viszont az 1972-es performanszában reflektált először a főzésre, az *Americana I Ching Apple*¹⁷⁰ [25. kép] című művével. Ezt később a 2000-es évek körül újra, többször megismételte, viszont addig csak egyszer 1972-ben adta elő. Ugyanúgy, mint ahogy Alison Knowles esetében, aki 1962-ben adta elő először performanszát, amit a 2000-es évekig egyszer sem ismételt meg és csak utána

¹⁶⁹ Kérchy Anna: A nő nyelvet ölt, feminista narratológiai, esztétikai, testelméleti tanulmányok, Ikonológia és Műértelmezés 14. , JATE Press, Szeged, 2008, 290. oldal.

¹⁷⁰ 1972-2007, 2007, 16:37 min, color, sound video

került a figyelem központjába. 2008 decemberében a re.act. feminism¹⁷¹ kiállítás megnyitójának beszéde után Carolee Schneemann előadást tartott a művészetéről és akkor láttam a videót először. A felvétel egy 2007-ben rögzített videó volt, ami dokumentálta Schneemann akkori performanszát, amit a diákjainak adott elő. Schneemann az *Americana I Ching Apple* performanszában almás pitét készít Martha Rosler performanszára utalva. Schneemann nem csak bemutatja az eszközöket, amiket használ az almás pite elkészüléséhez, hanem ténylegesen el is végzi velük a szükséges feladatot, nemcsak a levegőben mozgatja azokat. Schneemann csak néhány konyhai eszközt használt, azok közül is csak azokat, amik akár harci eszközként is funkcionálhatnak. Mindezt nem konyhai milliőben, hanem oktatási szituációban, egy egyetemi előadóteremben tette. 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. Sajnos, az eredeti, 1972-ben készült felvétel eltűnt, amin Schneemann az *Americana I Ching Apple* performanszát londoni konyhájában adta elő közönség nélkül és egy férfi dokumentálta. Kíváncsi lennék az mennyiben különbözhetett Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* előadásától. A '60-as és '70-es évek művészetére jellemző, hogy más-más országokban a nők, hasonlóan fogalmaztak meg és fejezték ki akár ugyanazt a témát vagy adott társadalmi problémákat, egymástól függetlenül.

Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen*¹⁷² videójában teljesedik ki ez az első irányvonal. Az akciót Rosler egy ismerőse loftjájának a konyhájába vette föl, ami nem volt egy jellegzetes konyha, éppen csak érzékeltette azt. Rosler a felvétel első részében egy krétával felírt táblát tart a kezében, mint egy bártáncosnő. A konyhai manuális eszközöket a felvétel előtt az asztalra készítette, majd abc sorrendben emelte fel őket, mutatta be használatukat szárazon, vagyis hús és étel nélkül imitált. A késeket, húsbárdot, hamburgerhús préselőt, húsklopfolót, jégcsákányt, nyújtófát és több más eszköz alkalmazását a főzés során agresszív, erőszakos és lendületes mozdulatokat alkalmazva mutatott be, mintha fegyver vagy kínzóeszköz lett volna a kezében. Annak ellenére, hogy ezek csak a mindennapokat megkönnyítő konyhai segédeszközök. Ebben az időben terjedtek el az elektromos konyhai kisgépek és ezekre is reflektált a hagyományos elődeikkel. Az utolsó hat betűt, U-tól Z-ig a testének segítségével vizualizálja, ironiát alkalmazva a terminológusokra és a végén egy nagy

¹⁷¹ re.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

¹⁷² 1974 vagy 1975, más-más dátum van más-más könyvekben, New York, 6'29". A felvételt egyben vágás nélkül forgatta.

Z betűt tesz a levegőbe villával és késsel "Zorro" mozdulatát megidézve kitör a konyha fogságából.

Arevik Arevshatyan örmény művész *Belt of Faithfulness* [41. kép] című műve nem más, mint egy öv rajta sok konyhai eszközzel, mintha a túléléshez szükséges szerszámok lennének, de ezek a hűséghez kellenek, a konyhához való hűséghez. Az övet 1995-ben állította ki, mint objektet, videó és performansz nem készült hozzá, de óhatatlanul eszünkbe jutatja róla Martha Rosler.

Ulrike Rosenbach egy objekt sorozatot hozott létre, amit a „*Főkötő egy feleségnek*”¹⁷³, [26. kép] nevezett. Egy szarv-főkötőt készített, 60 cm magasan vattákat, müllpólyával tekert be. Egy korábbi fotósorozatában viselte ezt a szarv-objektet a fején és ezzel főzött a konyhában. Majd az erről szóló fotósorozattal szerepelt 1973-ban Lucy R. Lippards legendás kiállításán. A középkori szarv-főkötő egy modern konyhában vett részt, ezáltal arra is utalt, hogy hosszú ideig a nőknek csak az volt a céljuk, hogy valaki bekösse a fejüket. A házasság intézménye a kezdetektől fogva szabályozta a szexualitást, kiváltképpen a nők részére. „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 szolás állt elő: 'Bekötik a fejét'.”¹⁷⁴ A legtöbb nő életcélja csak a férjhez menés volt, amit a művész ebben a művében megkérdőjelezett. Először egy ismerőse fotózta a konyhában, majd később rájött, hogy ő saját magát és a saját látásmódját akarta prezentálni. 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 egyedül a konyha terében előadnak, reflektálnak a női hagományos szerepekre.

1972-től Ulrike Rosenbach szándékosan nyúlt a videóhoz. Egyrészt azért, mert akkor úgy vélekedtek, hogy „a videó technika túl komplikált a nők számára és csak a férfiak érthettek hozzá.”¹⁷⁵ 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.

Ulrike Rosenbach *Über den Dachern von N. Y. City* című művében 1974-ben a Madonna ábrázolás modern változatát készítette el. Fotósorozatot hozott létre, ahol a tradicionális dicsfényt ironikusan ábrázolta a mindennapok tárgyiasságával. Egy kerek „knackebrot” kenyérszeletet tartott a feje mögött, amit gyorsan elvett onnan és megette. Ezzel

¹⁷³ Ulrike Rosenbach: *Hauben für eine verheiratete Frau*, 1968-1970 [26. kép]

¹⁷⁴ Gabriele Schor: i.m. 42. oldal

¹⁷⁵ Gabriele Schor: i.m. 237. oldal

a gesztussal Máriának egyfajta emberségességet adott és megszabadította a női törekenység kötelességétől. Szabó Eszter Ágnes 1999-ben Helsinkiben készített egy minimalista objektet, egy fagyasztott tárgyat, vagyis kerek, finn kenyeret fagyasztott vízkoszorúba helyezett. A hőmérsékelt -15 °C alatt volt, így pillanatok alatt megfagyott. Érdekesnek tartom, hogy Szabó Eszter Ágnes művészete több ponton is összehasonlítható Ulrike Rosenbach művészetével, hiszen mindketten használták a kerek kenyeret glóriaként és konyhai jeleneteik is találkoztak.

Nil Yalter, török képzőművésznő konyhában játszódó alkotásokat hozott létre. Yalter Párizsba költözött és elsők között kezdte a videót médiumként használni. 1978-as művével *A szexizmus a török konyhában vagy a kulináris gazdagsága a bujaságnak*¹⁷⁶ [27. kép] címmel állította ki a háziasszony kötelességét, vagyis a főzést ábrázoló művét, ami egy performansz fotó dokumentációjából született. A mű receptkártyákból áll, amik az Oszmán Birodalom szövegeit tartalmazzák. Hagyományos török ételek fogásainak fényképe van a szöveg mellett. Az ételek megnevezései a patriarchális hatalom egyetértései és női testrészek, amik együtt a vágy helyszíneként jelennek meg. Például: *Les cisses de la femelle (Női combok)*, *Le nombril de la dame (Női köldök)* és *a fallikus Les doigts du grand vizir (Nagyvezér ujj)*.

A hagyományos női szerepekre kritikusan reflektáló és a konyha terében akciót előadó képzőművésznők a '70-es években előadott performanszaik irányvonalának zárásaként Chantal Ackermann Jeanne Dielman,¹⁷⁷ *23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [28. kép] című 1975-ben készült filmjéről beszélek. A film meghatározó motívuma a konyhai tevékenység, azaz a főzés, mint monoton munka és ezzel zárom ezt a gondolkört. A belga rendezőnő 24 éves volt, amikor ezt a 3 óra 20 perces filmdrámát rendezte. Egy háziasszony napi rutinjáról szól, aki prostituáltként tartja el magát és fiát, mivel özvegyen kell felnevelnie gyermekét. A túlélésért folytatott küzdelemet láthatjuk a filmben. A nő otthon fogadja vendégeit, akiknek főz, mielőtt szexuális szolgáltatást nyújtana nekik. A filmben a bezártság és a nyugtalanság egyre növekvő feszültségét érezzük, hiszen egyfajta hűvös vojörizmus

¹⁷⁶ Nil Yalter: *Sexismus in der türkischen Küche oder die kulinarischen Wollust eines Reiches*, 1978, [27.kép]

¹⁷⁷ Chantal Ackermann: *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, azaz 1080 Brüsszel, Kereskedő utca 23. I-II. , 200perc, 1975, belga-francia filmdráma. [28. 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. <https://www.filmtett.ro/cikk/4225/chantal-akerman-sajatos-hang-a-noi-feminista-moziban> (2019. május31.)

erőltetődik a nézőre. „A nő bezárkózása pedig olyan lassú ritmusban történik, hogy állandó türelmet és erőfeszítést követel a nézőtől”, mondja Para Alexandra elemzésében.¹⁷⁸

Ackermann saját állítása szerint a film azt a benyomást kelti, mintha három napra be lennénk zárva egy háziasszony brüsszeli lakásába, ahol váltakoznak a lakás szobái, terei, hisz átjuk a konyhát, a fürdőszobát, a hálót. A főszereplő szépítkezik az előszobában, majd a hálósobában, ahol áldozatként adja oda testét. A konyhában mosogat, krumlit hámoz, tejet tölt, ételt készít, szervíroz vagy köt. A pult mögött áll, a konyha terében és teszi a dolgát, mintahogy Martha Rosler, hüvös, rideg tekintettel az arcán vagy Ulrike Rosenbach „bekötött fejjel,” de Jeanne itt már özvegy. Para Alexandra írásából¹⁷⁹ megtudjuk, hogy „Akerman azt nyilatkozta a *Camera Obscurának*, hogy ez egy feminista film, mert egy nő hétköznapi gesztusainak teret ad, amit eddig még senki sem tett meg.”¹⁸⁰

A 1970-es évek konyhai tevékenységének másik irányvonalának előképe VALIE EXPORT *Tapp und Taskino* 1968-ban készült műve. A művész társával Peter Weibellel kimentek az utcára és ott sétáltak. EXPORT mellkasára egy színházra hasonlító szerkezet volt felhelyezve, mely eltakarta melleit és hátán egy kabát volt. Weibel hangszóróba beszélt és felszólította a járóelőket, hogy nyúljanak be a mellére sétáló nő testén lévő színházába. Ha valaki be akart nyúlni, Export megállt és a kezében lévő órával mérte az időt, rövid intervallumot adva a tapogatásra. Tehát a művész kiment a városi térbe, ahol közszemlévé tette a saját testét, intim szféráját, amit jelképesen egy 'mozi teremben' prezentált. A vojörisztikus hatás a függönnyel ellátott doboznak volt köszönhető, ami EXPORT láthatatlan és meztelen mellére volt felhelyezve. Így jelent meg a meztelen test az utcán, amit látni és tapintani lehetett. A járóelőket felszólította Peter Weibel, hogy nyúljanak bele a szerkezetbe, tehát azt kérte, fogdossák a nőt, művésztársát! A mozivászon egy szimbolikus síkfelület, ami váratlanul taktilissá vált. A lapos, sík vászonfelület valóságos, domború testté vált, 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, aktívvá vált és nem a szemével figyelt, hanem az érintéssel. EXPORT egyszerre volt szobor, egy építmény része, másrészt főszereplője és rendezője egy filmnek, amiben a privát intimszféráját felszínre hozta. Penny Slinger nemcsak VALIE EXPORT előbb említett művére, de az *Aktionhouse: Genitalpanik* (EXPORT széttett lábakkal, a vaginájánál kivágott nadrággal a kezében gépfegyvert tartva ült.) provokatív művére is asszociált.

¹⁷⁸Para Alexandra: Chantal Ackerman, sajátos hang a női/feminista moziban <https://www.filmtett.ro/cikk/4225/chantal-akerman-sajatos-hang-a-noi-feminista-moziban> (2019. május31.)

¹⁷⁹U.o.

¹⁸⁰U.o.

Hasonlót tett az angol művésznő Penny Slinger¹⁸¹ [29. kép] is, aki a férfiak pornográf vágyát utasította el művében. A képzőművésznő egy happeninget tervezett, ahol egy evésrituálé lett volna, de nem valósulhatott meg. Egy esküvői banketten, erotikus ételeket készített volna és azt kérte, a közönségtől, hogy menyasszonynak és vőlegénynek felöltözve érkezzenek a kiállításra. Viszont a galériása ezt a táplálkozás, a test és az erotika körül játszódó eseményt az utolsó pillanatban lemondta. Végül egy fotósorozat¹⁸² született az előzőleg tervezett happeningből, ahol a művész nevetve széttett lábakkal esküvői tortának öltözött. „Slinger a meg nem értett női sexualitással játszott, amiről őszintén beszélt.”¹⁸³ Hiszen nem volt fontos, hogy a nők élvezzék a szexuális együttlétet. Az egyik fényképén egy szem néz vissza a nemi szervéről, aminek fontos szerepe volt, mert részben redukálta a passzív lemeztelenítést és áttörte az alany-tárgy kapcsolatát. Így a középpontba helyezte a művész saját sexualitását, ami megmenekült a tárgyiasítástól, a férfi tekintettől.

Birgit Jürgensen *Hausfrauen-Küchen*¹⁸⁴ [30. kép] műve egy kötény, egy objekt,¹⁸⁵ amit használni lehetett és funkciója is volt. A saját testére akasztott egy fehér kötényként funkcionáló sütőt, amit fényképezőgép segítségével dokumentált. Jürgensen a kriminál fényképezet esztétikáját ábrázolta, azzal a gesztussal, hogy a sütőben frontálisan és mindkét oldalról bemutatta az objektet. A „to have a bun in the oven” szólásra is utal a mű, mely szimbolikus jelneheti a férfi nemi szervet, ami a nőben van, vagy a terhességet, hiszen hús, egy új élet van benne, vagy magát a művész testét, aki jelképesen a sütőben van a kötény által, mint egy pecsenye.

Helen Chadwick *A konyhában*¹⁸⁶ [31. kép] című művében ugyancsak egy hasonló objektet épített magának, amit a londoni Chelsea College of Art egyetemen mutatott be először. Mark Sladen szerint három női performansz művész társával együtt viselte azt a kosztümöt, amit Chadwick készített. A kosztüm egy konyhai berendezés, olyan, mint egy tűzhely, melynek a főzőlapjai mellvérthez hasonlítottak.¹⁸⁷ A vázszerkezet PVC-ből készült, amire fémhatást keltő bevonatot tett. Egy konyhai objektet konstruált Chadwick, amit a saját

¹⁸¹ Penny Slinger: ICU, eye sea you, 1973 [29. kép]

¹⁸² 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

¹⁸³ Gabriele Schor: i.m. 34.-35. oldal

¹⁸⁴ Birgit Jürgensen: Hausfrauen-Küchen, 1975 [30. kép]

¹⁸⁵ 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. oldal

¹⁸⁶ Helen Chadwick: In the Kitchen, 1977 Helen Chadwick, Edited by Mark Sladen with a preface by Marina Warner and Essays by Mark Sladen, Mary Horlock and Eva Martischonig, Barbican Art Gallery and Hatje Cantz Publishers, 2004, London, Mark Sladen: A Red Mirror, 35. oldal

¹⁸⁷ Helen Chadwick: i.m. 13-14. oldal

testén viselt. Viszont Gabriele Schor¹⁸⁸ szerint ez az objekt egy lenvászonból álló miniatűr konyha, mely egy gáztűzhelyből, mosogatóból és egy vízmelegítőből állt. Mindkét műben a nő felruházta magát konyhai objekté és mozgásukban, szabadságukban korlátozva voltak. Chadwick és Jürgensen nem tudtak egymásról és Chadwick konyhája a feminista kontextus számára is ismeretlen maradt.

Az említett két irányelv mellett zárásként megjelent egy harmadik, mely kevésbé jellemző erre az időszakra, hiszen kimondottan csak evésről van szó benne, viszont nem azon van a hangsúly. Az evés és ahogyan, amit evett Natalia L.L csak szimbólum, eszköze mondanivalójának kifejezéséhez. A nők szexuális kiszolgáltatottságára és szexuális tárgynak való használatukra reflektált. Natalia L.L. *Consumer Art* [32. kép] 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 a pornográf videófelvételeken a nő a férfi péniszét kényezteti, miközben orálisan készül kielégíteni. A művész is hasonló, huncut játékba kezdett, a banánt nyalogatta, de tekintetét a kamerának, a nézőnek szegezte, majd bele harapott. Natalia L.L. szisztematikusan lejegyezte és közzétette szándékait, gondolkodás módját. Így azt is meg tudtam tőle, hogy: „... Közös és triviális eseményeket rögzített, mint az evés, az alvás és a beszéd. Nem volt lényeges számára a történés (...) hiszen csak a hatás számított és annak a jelentése.”¹⁸⁹ Hatása pedig napjainkban is van, hiszen nagy botrányt kavart, 2019-ben otthonában, Lengyelországban. Az új varsói Nemzeti Múzeum igazgatója eltávolította az állandó kiállításról ezt a művet, mert „az igazgató szerint a mű sérti az érzékeny fiatalokat.”¹⁹⁰ A fiatalok pedig az utcán banánnal a kezükben tüntettek. Egy 1973-as cikk szerint ez a mű egy mágikus gesztussá változott, hiszen rávilágított arra, hogy gondolkodjunk el a mindennapi kommunikációhoz használt jeleinken, kódokon, amik a művészetben reflektálódtak.¹⁹¹

¹⁸⁸ Gabriele Schor: i.m. 34.-35. oldal

¹⁸⁹ Írta 1972-ben, de csak 1975-ben jelent meg a „Heute Kunst” ’9/1975-ös számában. <https://nataliall.com/en/the-70s> (2019. május31.)

¹⁹⁰ https://444.hu/2019/04/29/bananevo-tuntetok-mentek-a-varsoi-nemzeti-muzeum-ele?fbclid=IwAR1DmoZyIWMLLdzMPIYs_aTknU04fuc1DOlaREpTg-Uysjoyv1ViolGcJw 444, művészet, 2019. április 29. Herczeg Márk cikke: Banánevő tüntetők mentek a varsói Nemzeti Múzeum elé

¹⁹¹ 1973-ban írt cikk a művész honlapjáról: Antoni Dzieduszycki in the article about Natalia LL (Fotografia, Warsaw no. 7/1973) <https://nataliall.com/en/the-70s> (2019. május31)

“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”¹⁹²

¹⁹² Tereskova: Diós kalács dalszöveg, 2000, 4:53perc

„A főzés tartalmasabb és örömtelibb munka, mint a takarítás. Mindenekelőtt: elengedhetetlen előzménye a bevásárlás, s ez a sok háziasszony számára a nap fénypontja.”¹⁹³

Ötödik fejezet

1990-es évektől a magyar kortárs képzőművésznők viszonya a konyhai tevékenységhez

E fejezetem célja a kortárs magyar viszonylat vizsgálása, melynek kiinduló pontja két meghatározó kiállítás sorozat az 1990-es évekből, amik hatásra elindult a nők gender szempontú reprezentálása Magyarországon. E két kiállítássorozat hatásának eredményeképp rendezték meg a nagyszabású *Második nem. Nőművészet Magyarországon 1960-2000* című átfogó kiállítást 2000-ben az Ernst Múzeum-ban és a figyelem a nők művészete felé irányult. A nemzetközi szintén is bemutatták a magyar képzőművésznők alkotásaikat, mint például a 2009-ben megrendezett *Gender Check* bécsi kiállításon is szép számban szerepeltek művek magyaroktól és egy átfogó elméleti anyag is született.

Az említett egyik sorozat Andrási Gábor által szervezett *Vízpróba*¹⁹⁴ volt, melyhez katalógus is készült és ténylegesen az első, csak nőket bemutató kiállításokból állt a nőművészet fogalmához kapcsolódóan. Bár a legtöbb művész elzárkózott és tartózkodott a feminizmus szó használatával szemben. A *Vízpróba* kiállítás sorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az óbudai Pincegalériában 1994. november 3.- 1995.11.09 között összesen 15 meghívott egyéni és egy csoportos kiállítást szervezett. Andrási Gábor célja az volt, hogy „felhívja a figyelmet több korosztályon keresztül Magyarországon arra, hogy a hazai résztvevők munkásságában milyen mértékben volt jelen a 'gender problem,' ami akkor az amerikai és az európai művészetben már évek óta jelen volt.”¹⁹⁵ András Edit azt írta, hogy a kiállítás sorozat hatására, vagyis „a nők csoportos bemutatkozása miatt, mégis némi ellenérzést keltett vagy szégyenérzéssel elegyült, félelmet váltott ki a gettósodástól,

¹⁹³ Simone de Beauvoir: A második nem, Gondolat Kiadó, 1969, Budapest, 334. oldal

¹⁹⁴ 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.

¹⁹⁵ András Edit-András Gábor (szerk.): *Vízpróba. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában*, katalógus, Budapest, Óbudai Társaskör Galéria, 1995., 6. oldal

kirekesztettségtől tartó nőművészek körében, bár nem vindikáltak feminista titulust.”¹⁹⁶ András Edit megállapítása egy valós problémára hívta fel figyelmünket, a feminizmustól való félelemre, ami tagadásra készítette a képzőművésznőket, mely még mindig aktuális attitűd Magyarországon.

“A képzőművészet elvesztette ‘férfiszakma’ jellegét, a főiskolai évfolyamokon a nemek aránya 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.).”¹⁹⁷

Nem a teljesség igényével készült a Vízpróba sorozat, de külföldön élő magyar művészeket és külföldi művészeket is bemutatott. Tervezték, hogy Miriam Shapiro is kiállít Magyarországon, de nem sikerült megszervezni, bár a katalógusban úgy írták, hogy jön az “amerikai sztár.” A kiállítás katalógusa foglalkozott először e témával, mely egy „gyors helyzetfelmérés” volt András Edit szerint, aki leírta:

„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 művészete¹⁹⁸ következetes a gender témában.”¹⁹⁹

Drozdik Orsolya saját vallomása szerint „nem talált rokonságot és olyan hazai nőképviselet a konceptuális művészetben, aki a művészettörténet nőképeinek, a reprezentációjának a kritikájára épített volna.”²⁰⁰

¹⁹⁶ András Edit: i.m. 53.oldal

¹⁹⁷ András Edit-Andrási Gábor (szerk.): Vízpróba. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában, katalógus, Budapest, Óbudai Társaskör Galéria, 1995., 6. oldal

¹⁹⁸ 1994 tavaszán készült fotón András Edit Drozdikkal beszélget, Drozdik Orsolya: Individuális mitológia, Gondolat kiadó, Budapest, 2006, 160.oldalon.

¹⁹⁹ András Edit-Andrási Gábor (szerk.): Vízpróba. Kiállítássorozat az Óbudai Társaskör Galériában és az Óbudai Pincegalériában, katalógus, Budapest, Óbudai Társaskör Galéria, 1995., 29. oldal és András Edit: i.m. 52.oldal

²⁰⁰ Drozdik Orsolya Individuális mitológia, 126.oldal. 1977-ben egy feminista, nőnézőpontú művészcsoporthoz létrehozására törekedett Drozdik Orsolya Enyedi Ildikóval, Kele Judittal és Lovas Ilonával. Egy rövid nyári művésztelepi közös alkotás erejéig összefogtak Velemen, viszont barátságon kívül több nem jött létre, nem lett feminista csoport. Drozdik Orsolyára ekkor nagyhatással voltak Forgács Zsuzsa performanszai, Veres Júlia és Ladik Katalin.c Drozdik Orsolya: i.m. 126-129. oldal

A másik kiállítás sorozat Fabényi Júlia a Szombathelyi Képtárban rendezett *Cherchez la Femme I-III.*²⁰¹ kiállítások, melyekhez két katalógus is tartozik. Ezen a kiállítás sorozaton szó szerint külföldi sztárok állítottak ki, akik azóta sem szerepeltek itthon. Fabényi Júlia ezeket a gondolatokat jegyezte le a kiállítás sorozat 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 fogadó liberális ideológiai csapda, ez várta a kilencvenes évek elején a művésznőket....A meglepetés idején túl vagyunk, az ideológia szegregatív bekebelezési kísérlete csődött 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.”

202

Az előző fejezetet Natalia L.L. művével zártam, így ezt vele nyitom folytatásként, ugyanis átvezet művészete minket a kelet-közép-európai nőművészetbe az 1990-es évektől napjainkig. Natalia L.L. lengyel művész, aki a szemiotika és a feminizmus megjelenése ideje alatt a nyugati művészekkel párhuzamban megfelelő időben készítette műveit. 1975-ben állította ki a *Post-Consumer art* [33. kép] című művét, mellyel reflektált a *Consumer art* című banánt evő művére. Akár folytatásnak is nevezhetjük, mert egy újabb videóból és fotósorozatból álló együttest hozott létre és ugyanúgy az étellel a szájában asszociált. Még a címet is folytatta és az előző művére reflektált, hiszen a fogyasztói művészet utáni mű ez, amikor kielégül a fogyasztói társadalom, vagyis a banán. A művész szájából fehér folyadék folyik, csöpög ki, az orális szex megidézi a pornográf videók záró akkordját, vagyis a pénisz

²⁰¹ 1996. október 2 - december 10.

Cherchez la Femme I. – Sylvia Wagner-Weger, Pipilotti Rist, Horváth Judit, Makovecz Anna, Hübner Teodóra, Valéry 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

²⁰² Fabényi Júlia Előszava a katalógushoz, In *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

kielégítését. Az ejakulátum a nő szájában vagy testén landol, mellyel a férfi megjelöli a nőt. Natalia L.L. fotósorozatának nagyon egyszerűnek tűnő gesztusa egy igen összetett képsort idéz elénk, de leginkább előhívja az abject²⁰³ fogalmát. Az abject, mely kellemetlen, visszataszító és legtöbbször a művészetben a testnedvek testesítik meg. Általában a női testnedvek, vagyis a menstruáció és az anyatej reprezentálják ezt a viszonyt, de jelen esetben a férfi ejakulátum tette ezt. Kérchy Anna szemléletesen érzékelteti,²⁰⁴ 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 tárgyává tette a nőt, leküzdötte, hősiesen megjelölte és véleményem szerint megalázta.

Hasonlóan a *Post-Consumer art* műhöz a pornográfiához nyúlt és a szexuális konnotációját hívta elő Eva Filová installációja, bár 30 évvel később. 2001-es *Különbségek nélkül*²⁰⁵ [34. kép] című művében tej, kakaó és tejszín csomagolását állította ki új csomagolás dizájnnal. A dobozok egyik csoportján Galaktotrophusza, 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 a gyermeki, ártatlan és a tabu, a tiltott, éretlen, kifejeletlen lány fejlődés előtti melle szerepel. Az erotikus, pornográf jelenetek előidézhetik az ejakulációt, de a kis Jézus szoptatásának a megjelenítése egyértelművé teszi, hogy az anyatejre utal a művész. Azt a hatást kelti a csomagolás képi világa, hogy gondoljunk úgy a tejre, mintha anyatej lenne benne. Nemcsak az emberi testnedvet szimbolizálta, mint az utód számára a legfontosabb tápanyagot, miközben a felnőttek körében ez egy visszataszítandó komfort érzetből kizökkenő anyag, hanem összehasonlította és kontextusba hozta az állatival. Utalva arra, hogy a Földön mindenki egy anyagból származik és egymást tápláljuk.

²⁰³ Az abject fogalma, Julia Kristevától származik. „A test tudományokban élenjáró feminista kritika tárgyát képezi az a judeo-keresztény ikonográfiai hagyomány, mely a test nedveit a társadalmi nemek, a férfiaság és nőiesség kulturális elvárásainak megfelelően látja el pozitív illetve negatív konnotációkkal!”

Kérchy Anna: i.m. 27. oldal.

„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 geny, a vér: bár testünkben származnak, mégsem tekintjük őket énünk részeként.” Kérchy Anna: i.m. 28. oldal

²⁰⁴ Kérchy Anna: i.m. 27. oldal. Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai.

²⁰⁵ Eva Filová, Without Difference, 2001, tetrapack objects, installation, variable dimensions [34. kép]

Szabó Eszter Ágnes ugyanezt a disszonáns hatást érte el a *Multimediális Konyhaasztal*²⁰⁶ [35. kép] című diplomamunkájával. A diploma bizottságának férfi tagjaiban feszültséget és ellenállást keltett az elkészített epres anyatej turmixszal. Pár évvel ezelőtt egy ukrán művészpáros játékká lényegítette át a szoptatást egy fiktív videójáték²⁰⁷ műben. A játék célja az lenne, hogy a játékos minél többször kattintson rá az anya mellére, ahhoz, hogy megfelelően tudja táplálni kicsinyét. Viszont a mű egy fiktív játék, mert a mű maga egy videó, ami bemutatja, hogy hogyan lehetne vele játszani. Ez a fiktív videójátékról szóló film kulcsfontosságú lesz ebben a fejezetben, mert több háztartási tevékenységre reflektál, viszont én csak a konyhai tevékenységhez kapcsolódóakat fogom hangsúlyozni.

Továbbra is az abject irányítja gondolatomat. Az anyatej után egy olyan komplex művet tárgyalok, ahol több testnedv és egyéb testről leváló elemekkel dolgozik a művész, mint például a nyállal, a vizelettel, a széklettel, a vérrel, a hajjal, a bőrrel és a körömmel. Göbolyös Luca *Férjhez akarok menni!*²⁰⁸ [36. kép] című műve intenzíven használja az idealizált női testet, hiszen a műsorvezető szereppel hasonul és a test „termékei” fontos alkotóelemmé válnak a babonákon alapuló fogásaiban. Tatai Erzsébet megragadóan írta róla²⁰⁹ hogy „felfordul az ember gyomra az ételtől,” amiket az „ínycsiklandó” főzőműsorban készített a művész. Göbolyös Luca egy professzionális, a médiában népszerű főzőműsort ad elő videófelvevételein, miközben babonákat és nők által titkon őrzött étkeket mutat be. A szakácskönyv egyben a kiállítás katalógusa is, mely a videókkal együtt képezik a művet.

A szakácskönyv-katalógus utolsó oldala felé található egy asztalról szóló fotó,²¹⁰ amin az összes étel látható, amiket el lehet készíteni a receptek alapján. Készíthetünk elcsábításra, megbabonázásra irányuló étkeket vagy visszacsábításra sarkalló bájitalt vagy az örök felejtést hozó főzetet. Például a visszaszerzés érdekében a babonán alapuló recept azt javasolja, hogy a nyálunkat használjuk, mellyel meghódíthatjuk a férfit, ugyanúgy, mint ahogy „a patriarchális

²⁰⁶ Szabó Eszter Ágnes: *Multimediális Konyhaasztal*, az *Epres Anyatej turmix* és a *Testem és Vérem, Cukrosperec és Ürmösbor* bakelit lemez című diploma munkája. [35. kép] A dj asztalba képernyőt épített, melyen saját főzős videói játszódtak egyszerre amikor ő éppen főzött a közönségének, vagyis turmixot készített. Az asztal része volt egy lemezjátszó, amin a *Cukrosperec* és *Ürmösbor* receptjét énekli magával két szólamban, amik a „testem és vérem” szekularizált szimbólumai hallhatóak. Mind e közben készítette a vegyes reakciókat kiváltó anyatej-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 ürmösbor a vőlegényt, vagyis a férfi attribútumokat jelöli.

²⁰⁷ Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték

²⁰⁸ Göbolyös Luca: *Férjhez akarok menni!*, szakácskönyv, 2010, Knoll Galéria, Budapest., [36. kép]

²⁰⁹ Tatai Erzsébet: *A Lehetetlen megkísértése, Alkotó nők, válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről*, Új Művészet Alapítvány és a MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Budapest, 2019, 220. oldal.

²¹⁰ Terülj, terülj asztalkám, az összes étel az asztalra van helyezve, mellyel férjet lehet szerezni, elveszejteni vagy visszacsábítani. Göbolyös Luca: i.m. 64-65. oldal

társadalomban a spermium teszi ezt a petesejttel.”²¹¹ Az ital elkészítésének leírása felhívja figyelmünket arra, hogy „elrejtőzve köpjünk bele a pohárba, utána töltsünk rá sört, így a nyálunk elvegyül, és a kiszemelt férfi vagy áldozat sosem veszi észre a titkos bájitalunkat!”²¹² Göbolyös Luca felejtést okozó főzete a vizeletünkkel dolgozik, egy újabb nem kívánatos testnedvvel, miszerint „a férfi ingének ujján át kell öntenünk összegyűjtött vizeletünket, mellyel garantált hatást érünk el.”²¹³ A bugyinkat is felhasználhatjuk egy frissítő ital elkészítésére, a bugyinkat kifőzzük, melynek levével megitatjuk a kiszemelt áldozatot, de ugyanezt a hatást érjük el, ha a nemi szervünk szőrszálát beleejtjük a kiszemelt férfi kávéjába.

A művész „úgy viselkedik, szépítkezik, úgy kacsint ki a műsorból, hogy mindvégig tudatában van annak, hogy ő a férfitekintet tárgya.”²¹⁴ Göbolyös Luca ugyanúgy a konyhába állt, mint Martha Rosler, bár rejtett kritikát fogalmaz meg, hiszen első látásra azonosult a tradicionális női szereppel, sőt a kor média ideáljának is megfelel, de mind ez ellentmondásos az evéssel és kritikáját az étel receptekben fejezi ki az abjecttel.

A 2000-es évek körül intenzíven megjelentek a nők a főzőműsorokban, professzionális női szakácsnők, akik bemutatták a tudásukat és szórakoztatták a nézőket, férfi társaik példájának hatására. A főzőműsorokat vezető nők ellentmondásosak, mert látszólag nem akarnak megfelelni a társadalom elvárásainak, hiszen esznek, ételt készítenek, és elméletileg szeretnek enni, sikeresek, van saját karrierjük, minden szinten tökéletesek, de tudják, hogy folyamatosan nézve vannak, ezért mégis kontrollálják magukat, kordában tartják testüket. A tökéletes, a média elvárásainak megfelelő ideális női test ellentétben áll az evéssel, hiszen ahhoz, hogy ezt fenntartsák sanyargatniuk, kell a testüket a legtöbb esetben. Turai Hedvig kihangsúlyozza a szakácskönyv elején található a művet elemző írásában,²¹⁵ hogy „Göbolyös a boszorkányos tudást természetesnek tekinti és magára vállalja, sőt továbbörökíti a férfi számára félelmet keltő irracionális, misztikus tudást és annak folyamatosságát.”

Nem kulináris ételkölteményeket mutat be és nem diétás vagy hizlaló ételeken van a hangsúly, hanem a babonán, ami egy titkos és boszorkányos tudás, mely egyáltalán nem főzőműsorokba való, főleg nem az abject hozzávalók. Martha Rosler *Semitocs of the Kitchen* művének kritikus hangjával való azonosulást is érzékelhetjük Göbolyös műve kapcsán. Nem a gesztus, az indulat jelenik meg, hanem rejtetten az elemekben csattan az undorunk, miközben a főzőműsort vezető nő, minden elvárásunknak megfelel és folyamatosan fenntartja

²¹¹ Kérchy Anna: i.m. 27. oldal

²¹² Göbolyös Luca: i.m.

²¹³ Göbolyös Luca: i.m. 62. oldal

²¹⁴ Göbolyös Luca: i.m. 8. oldal.

²¹⁵ Göbolyös Luca: i.m. 4-11. oldal

figyelmünket. A testnedvekkal, szőrzettel és köröm használatával azt hangsúlyozza a művész, hogy bár visszataszító az étel, de nem tudjuk finom-e? Hagyományos recepteket használ, de nem tudjuk milyen az íze, hiszen babona, bizonytalan és misztikus az étel eredete és annak hatása.

Göbolyös Luca *Férjhez akarok menni!* címe egy akarat, egy kívánság, egy kijelentés, egy vágy, mivel férjhez akar menni. Férjet akar, társat, ez a célja, míg Ackerman hősnője már elveszítette férjét, özvegy és szexuális partnereit nem akarja, de vágyától függetlenül szexuális viszonyt kell folytatnia velük, mert életben akar maradni és eltartani gyermekét. Ellentmondásos a két szerep, viszont mindketten kiszolgáltatottak a szexuális tekintetnek, a férfi tekintet tárgyai és ezt mindketten tudják. Mindketten főznek, ami egy női hagyományos szerep. Göbolyös látszólag kitört ebből a szerepből, hiszen főzőműsort vezet, karrierista, de ettől függetlenül a pornográfiához hasonlóan ugyancsak fenn kell tartania a néző figyelmét főzés közben. Turai Hedvig egzaktul megfogalmazta, hogy Göbolyös műve „szubverzív stratégia, mivel az ételkészítés rituális mágikus funkciójának felidézése a férfiakat a kiszolgáltatottság, kontrollvesztés és függés rémével fenyegeti.”²¹⁶ Ackerman hősnője a prostituált szerepében, az özvegy nő a szexuális aktus előtt monoton módon, rezzenéstelen arccal főz, hagyományos női tevékenységet folytat karrier nélkül. A főzés mindig a nők tere volt, de professzionális szakácsművészek általában mindig a férfiak lettek.

A konyha terébe kerültünk a főzőshow-ok kapcsán, így vegyük szemügyre magát a teret. Elzbieta Jablonska²¹⁷ lengyel képzőművésznő, aki létesítményeket, fotó alapú műveket és idő-tér tevékenységeket hozott létre műveiben, sokszor feminista attitűddel, bár saját maga nem hangsúlyozza feminista voltát. A nők társadalmi szerepeit, kliséit ironiával figurázza ki, szemantikai kapcsolatokat hangsúlyoz és aggasztja a nézőt a nyelv formájának és tartalmának elégtelen használatával, a *Konyha*²¹⁸ [37. kép] című 2004-es installációjában. A mű egy konyhabútor asztallal, amiket addig nagyított, hogy az asztal átlagosan a mellkasunkig ér, kényelmetlen és funkcionális zavarokat okoz. Az átméretezés megnehezíti a használatukat és megszűnik az alapvető funkciójuk. Jablonska a kiállításokon használja is ezeket a konyhabútorokat, mosogat, főz benne, egyszerű fogásokat készít, amiket az óriási, magas asztalon talál. A nézők erről fogyaszthatnak, ha képesek rá, ha sikerül elérniük az ételt, és ha látják, mi van rajta. A nagyítás által az asztal közepe már elérhetetlenné válik. A művésznek

²¹⁶ Göbolyös Luca: i.m. 10. oldal

²¹⁷ 1970- ben született, Kozielceben él, 1996-tól a Toruńi Nicolaus Copernicus Egyetem Rajz Tanszékén dolgozik. Számos csoportos és egyéni kiállításon vett részt. Eredményei közé tartoznak a kulturális intézmények és a közönséggel való együttműködésen alapuló hosszú távú tevékenységek (www.nieuzytiskisztuki.pl).

²¹⁸ <http://www.elajablonska.com/projects-more.php?id=32> (2019. május31.)

diszharmonikus a viszonya a tárgyegyüttessel. Volt olyan performansza,²¹⁹ amikor nem tálalt és nem főzött a *Konyha* installációban, hanem baltával megsemmisítette azt, mint ahogy Selma Selman²²⁰ teszi háztartási gépeket megsemmisítő performanszaiban. Többféle térben és változatban állított már ki az installációt.

Elzbieta Jablonska másik műve, ami a konyha terében történik a *Zasiedzenie*,²²¹ [38. kép] vagyis a *Helyhez kötöttség*, ami egy fotósorozat. Ez már nem az általa kreált konyha, ezek valós privát, intim otthonokban lévő konyhák, melyekben dolgozó nőket jeleníti meg, akik a konyha valós tulajdonosai. A szereplők a fényképeken mindig háttal látszódnak, általában mosogatnak, vagy a tűzhelynél főznek valamit nagy lábasban. Beállított és megkomponált jelenetek, hiszen a mű a helyhez való kötődést, az örökkévalóságot ábrázolja. A személyeket nem kell felismernünk, az arcuk lényegtelen, bárki lehet, a hangsúly a nőiségen van és azon, hogy képtelenség valakit eltávolítani a helyéről. Jablonska a konyhát emeli ki, ahol állandóan elnyomottnak, alárendeltnek érzi magát az ember, mert folyamatosan kiszolgál. Kettős jelentéssel bír a cím és a képek is. Először magát a lengyeleket és a helyhez, az otthonukhoz való ragaszkodást kritizálja, hiszen maga a cím szava a „választásnélküliségre és a börtönre”²²² is egyaránt utal. Ha sikerül megvásárolniuk egy lakást, akkor már nem mennek onnan el, örökre ott maradnak, nem lesznek mobilisak. Ez az elv befolyásolja a magánéletüket, a családi élet megerősítésére kijelölt helyet és a munkavállalást is korlátozza. Végül a konyhai személyes teret hangsúlyozza, ahol a nő ugyancsak a háztartási tevékenységek börtönébe kerülhet a háziasszony szerepben. A művész változó korokból különböző konyhákat mutat, ezzel utal a konyhák fejlődésére és arra, hogy az egyéneknek, milyen lehetőségeik vannak, milyen a privát saját terük. A konyha a fényképeken, hol egy szekrényben eldugott kis fülke, hol pedig, egy professzionális modern technikával felszerelt, a háztartási munkát megkönnyítő gépiesített bútor együttes.²²³

²¹⁹ 2008-ban semmisítette meg. : Przelóz to: Kolekcja niemożliwa Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk, kurator: Aneta Szyłak <http://www.elajablonska.com/exhibitions-more.php?id=88> (2019. május 31.)

²²⁰ Selma Selman: AEG Vampyr 1400, performansz, acb attachment, 2017, Budapest

²²¹ A *zasiedzenie* lengyel szó, egy csinálmány szó, ami a *posiedzenie* (ülésezést jelent) szóból származik és helyhezkötöttséget, ott maradást jelent. Cebula Anna, művészettörténész, a Szombathelyi Képtárigazgatója fordította le számomra.

²²² Cebula Anna fordítása, szinonímái, megfelelői a címnek.

²²³ A konyha modernizálásával és funkciójának megfelelő, praktikus kialakításának modelljét Margarete Schütte-Lihotzky építész kezdte kitalálni, majd tipizált 1926-tól. Majd 1930-ban megszületett a „frankfurti konyha” terve, amit aztán be is vezettek az alsóközélszposztály és a munkásosztály életének megkönnyítése érdekében. A frankfurti konyháról és a háztartás vezetéséről Sedlmayr Krisztina: A modern háztartás születése című könyvében olvashatnak.

Elzbieta Jablonska 2002-ben készült fotósorozata, a *Szuperanya* [39. kép] című legismertebb művét elemzem,²²⁴ ami a Gender Check²²⁵ kiállításon is szerepelt. Három különálló képen egy anya (feltételezem, ugyanaz az anya) ül gyermekével jelmezben. A gyermek, fiú és mindig ő látható, viszont az anya arcát csak egyszer látjuk, aki a fiú és férfiak által kedvelt természetfeletti erővel rendelkező szuperhősök jelmezébe bújt. Anya, mint szuperhős. Az egyiken Batman jelmezben a konyhában, a másikon Szupermenként egy szobában és a harmadikon egy helységben, talán előszobában Pókember jelmezben ül a kép közepén és tartja ölében fiú gyermekét, mint Szűz Mária a Kisdedet. Tehát a konyha újra megjelenik, mint a szuperhősnek öltözött anya privilegizált tere. A művész vallomása szerint²²⁶ az anyaság a legnagyobb áldozat és teljes odaadást kíván egy nőtől, amit Jablonska akadálynak nevez, hiszen erőteljesen korlátozza a nő életének lehetőségeit.

Fabricius Anna *Háztartási anyatigris*²²⁷ [40. kép] fotósorozatában lévő anyák a *Szuperanya*hoz hasonlóan jelennek meg, akiket ugyancsak az otthon terében, de legtöbbször a konyhában láthatunk gyermekeikkel háztartási tevékenységet végezve. Fabricius Anna szándékában is benne volt a szuperhősként megjelenő anya, aki vezeti a háztartást, gyereket nevel, és aki megnyugtató védelmet nyújt. Sorozata kilenc képből áll, melyből négy a konyhában történik. Az egyik *Eszter*, aki köntösben van és egy hatalmas húsdarabot tesz a serpenyőbe a tűzhelynél, miközben jobb karjában meztelen pelenkás babát tart a kezében (akár a készülő hús ellenpólusaként). *Fruzsi*, fekete ruhában húst klopfol, a tűzhely mellett, miközben gyermeke a földön játszik, kinek csak a fejét látjuk. A hús klopfolás mozdulata a tűzhely mellett, olyan hatást kelt, mintha az anya kovács lenne, aki kalapál vagy egy hóhér, aki kivégzést hajt végre. *Hadley*, aki az egyetlen, aki az anyák közül mosolyog a fotósorozatban, kinek ruháján a cowgirl, azaz tehenéslány 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 kezében szűrős vagy kemény és veszélyes, akár gyilkolásra is alkalmas konyhai eszközt tart a kezükben. Az eszközök használata révén asszociálhatunk Martha Rosler *Semiotics of the Kitchen* videójára vagy Carolee Schneemann *Apple Pie* performanszára vagy Arevik Arevshatyan *Hűség Öve*²²⁸ [41.

²²⁴ Elzbieta Jablonska: Supermatka, 2002, 3 db 100x150cm fotó [39. kép]

²²⁵ 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

²²⁶ <http://www.elajablonska.com/projects-more.php?id=35> (2019. május31.)

²²⁷ Fabricius Anna: Háztartási anyatigris, fotó sorozat, 2007 [40. kép]

²²⁸ Arevik Arevshatyan: Belt of Faithfulness 1995, object, leather, silver, steel, wood. [41. kép] Eva Khachatryan szerint a '90-es években Örményországban nőként ő rendezett először kiállítást. A *Hűség Öve*, egy barna bőr öv,

kép] című művére. Az anyák nevei adják a képek címét, akik olyanok, mint a szuperhősök, Pókember vagy Szupermen, de a bibliai áthallás is megjelenik (Judit). Fabricius Anna képei eltérnek Jablonska fotóitól, egyrészt mert nincsen rajtuk jelmez, a maguk valóságában szerepelnek a konyhában, másrészt pedig éppen cselekednek a jelenetben, de mégid statikusak. 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.”²²⁹

Szabó Eszter Ágnes 1996-ban barátaival egy dokumentum videót készített, ahogyan a zenekar (köztük 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 hangolni, ahhoz, hogy minden főétel és köret egymást követően és egyszerre felkerüljön az asztalra. Szabó Eszter Ágnes a magyar Eat Art diskurzus megteremtőjének nevezek és első a magyar viszonylatban, akinek munkássága a konyhában játszódik/játszódott és zajlik/zajlott, hiszen annak zaja, ritmusa, zenei attitűdje érdekelte 1990-es években.

1998-ban a fogyasztás hangja, is foglalkoztatta Szabó Eszter Ágnes, így született meg az *Audiobiüfé* műve. Az asztalokat bemikrofonozta, a szendvicskészítés folyamata így hallhatóvá vált a megnyitó résztvevői számára.²³⁰ A koncert próbája az evés című hang performanszában háromféle salátát készített ugyancsak bemikrofonozott asztalokon, amit a közönség a művésszel együtt fogyasztott el, épp úgy, mint Alison Knowles *Make a Salad* performansza esetében.

Szabó Eszter Ágnes volt az első, aki Magyarországon 2003-ban online képzőművészeti főző projektet hozott létre. Az *Online Cooking*²³¹ egy-egy étel készítésnek fázisfotózását jelentette úgy, hogy maga az akció receptként követhető és reprodukálható legyen. A fotósorozatok vizuális receptekké váltak, úgy, hogy kis fáziskéséssel elkészíthető

amire konyhai eszközök vannak ráerősítve: kefe, kanál, habverő, csipeszes tortalapát szerűség, számomra ismeretlen eszközök és nyújtófa. Gender Check: i.m. 317. oldal és 338. oldal.

²²⁹ Tatai Erzsébet: i.m. 220. oldal

²³⁰ Javasolom Szalipszki Judit szakdolgozatát. 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.

²³¹ Szabó 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 Magyarországon 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, amihez az akkori technikai körülmények között, mindig külön kellett tárhelyet biztosítani. (A művész személyes interpretálásából tudom.)

lett egyszerre több helyszínen. Mindez akkor készült, amikor még nem volt az interneten videó és streamelni lehetőség. Szabó Eszter Ágnes elmondása szerint eddigi egyik projektjét sem tartja befejezettnek, bármelyik folytatható számára. Jelenleg a globalizáció, a kolonializmus, a posztkolonializmus és az eredeti tőkefelhalmozás korának független kulturális jelenségével a kalózkodással²³² foglalkozik. Ennek az életformának az étkezési szokásait kutatja, mint szükségszerűen lemondó, illetve átalakuló életformának a lehetőségét.

Az online főzés kapcsán a számítógépes és online játékok jutottak eszembe, melyekben ugyancsak megjelenik a konyha és a konyhai tevékenység. Gyerekek számára léteznek animált videójátékok, amikben háztartási munkákat kell végezniük az általuk kedvelt mesefiguráknak, melyek elvégzéséért pontokat, virtuális pénzt kapnak, amit a karakter fejlesztésére fordíthatnak. Ksenia Gnilitskaya és Alina Yakubenko ukrán művészpáros videójában²³³ is ez történik, de itt valós nők vannak valós élethelyzetben. Szinte dokumentarista felvételeket láthatunk a középosztálybeli ukrán nők háztartási tevékenységük elvégzéséről, miközben a videó sarkában telik az idő, és ha jól szopja a gyermek az anya mellét, vagy ritmikusan, gyorsan nyomkodja a kádba áztatott ruhát, akkor csilingelnek a jutalom pontok. Az *Életre szóló játék*²³⁴ [42. kép] című mű egy film, mely a videójátékok utánzatán alapszik. Nem tudunk vele játszani, csak látjuk, mint egy felvételt a videójáték játszásáról a képernyőn. A „játékban” a mindennapi háztartási feladatokkal elfoglalt nő a főszereplő, akit minden egyes tevékenységben más nő alakít. A film sok poszt-szovjet országban élő nő életét tükrözi, rámutat arra, hogy a háztartási munka láthatatlan a társadalom többi résztvevőjének számára. Ez a videó komplexen átfogja ezt az ötödik fejezetet, hiszen a háztartás emblematisztikus tevékenységeit bemutatja, de én csak a konyhai tevékenység vonatkozásában beszélek róla. Egyetlen egy jelenet zajlik csak a konyhában és ez a szendvics készítés és az ahhoz tartozó szeletelés. A táplálkozás, csak a gyermek táplálásaként jelenik meg, az étel az anyatej, mely a tápláló és láthatatlan testnedv.

A bevásárláson, mint pontszerzési lehetőségen van a hangsúly a videójátékban, hiszen a táplálék nyersanyagait be kell szerezni. Nagy Kriszta is bevásárol és láthatjuk kerekeken húzható bevásárlókocsival pózolni, mely a *Kortárs háziasszony vagyok*²³⁵ című sorozat része. Tatai Erzsébet leírta²³⁶ a művész elmondása alapján, hogy „Nagy Kriszta azért készítette ezt a művet, mert azt vette észre, hogy festő létére napközben többet foglalkozik a háztartással és

²³² Ennek a kutatásnak az egyik darabja a Punk Konyha 3 Fanzine Kalóz Kiadás, aminek kiemelt étele a túlélésre szolgáló Hard Tack, vagyis az ős kréker. A Fanzine bemutatója az ISBN könyv Galériában volt, amelyen Syporca Whandallal előadták a Fekete, mély vizen kezdetű kalóz dal feldolgozását. Ezzel ismét komplex kulturális környezetet teremtve a receptek világában, a zene, a szöveg és a grafika által.

²³³ Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték

²³⁴ Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték, [42. kép]

²³⁵ Nagy Kriszta: *Kortárs háziasszony vagyok*, 1997 vagy 1998, c print

²³⁶ Tatai Erzsébet: i.m 220. oldal

inkább nevezi magát háziasszonynak, mint kortárs festőnek.” 2002-ben Szabó Eszter Ágnes stuttgarti ösztöndíjakor minden vásárlása előtt hímezte a *bevásárló listát* a vászonszatyrára. Így a személyes szükségleteket tartalmazó lista kikerült a köztérbe. A művészt a bevásárló táská, mint képi hordozó továbbra is érdekelte és figurális *bevásárló szatyrot* készített. A 2003-as Velencei Biennálén bemutatott Kis Varsó művéhez,²³⁷ azaz Nefertiti testéhez reflektálva készítette el hímezett szatyrt, amit bárki a fejére húzhatott, és Nefertitivé válhatott. A Velencei Biennále Magyar Pavilonjában egy fej nélküli test állt és a turisták úgy fényképezték magukat, hogy mögé álltak és a saját fejüket használták. Ez inspirálta a funkcionális tárgy szórakoztató maszkká való átlalakítását. Szabó Eszter Ágnes később több figurális bevásárló szatyrot készített, melyeket álarcként is lehetett viselni, így mindig kéznél lehetett, ha hőssé akart valaki válni, mint pl.: Pókemberré [43. kép], Bud Spencerré és Terence Hillé, Korda Györgyé és Balázs Klárivá, vagy éppen a pályája elején járó Till Attilává. *Háziasszony Kommandó*²³⁸ címmel állította ki műveit, melyhez leírást is adott, melyből 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 identitás mellékletet, a személyes műemléket, a saját szatyrukat!”²³⁹

Az előbb felsorolt több bevásárlással kapcsolatos művek által asszociálhatunk Lilly Martin Spencer *A fiatal férj első vásárlása* című festményére (Lásd 23. oldal), melyben a férj vásárolt és felügyelte, irányította a háztartást. Míg a kortárs képzőművésznők saját tapasztalataik által 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. Érdekesnek gondolom, hogy a kortárs művésznők nem jelenítenek meg férfiakat vásárlással kapcsolatos szituációban, annak ellenére, hogy a képzőművésznők sokszor reflektálnak a háziasszony szerepére és ahhoz tartozó teendőkre.

Kanyarodjunk is vissza az ukrán művészpáros fiktív videójátékához, ahol az egyik feladat a szendvics készítés a konyhában. Szendvicset kell készíteni, melyhez vágódeszkán

²³⁷ Kis Varsó Testet készített a leghíresebb Nefertiti fejhez, amit végül a berlini Neues Museum nem adott oda a kiállításra, azonban a „test”-be Berlinben mégis belehelyezhették a fejet.

²³⁸ Szabó Eszter Ágnes, kArton Galéria, Háziasszony kommandó, 2004. február 19. –március 20
<http://www.kultura.hu/kepzo/haziasszony-kommando> (2019. május31.)

²³⁹ U.o.

késsel vágni, szeletelni kell, amit fel kell tenni a kenyérre [44. kép]. A szendvicskészítés egy jellegzetes performansz téma, láthattuk már Szabó Eszter Ágnes 1998-as *Audióbüfé* (Lásd: 68. oldal) és Alison Knowles esetében is (Lásd: 51-52. oldal).

A főzés és a szendvics készítés kapcsán előtérbe kerülnek a konyhai eszközök, de a legjellegzetesebb is a vágódeszka. A vágódeszka, mely néhány képzőművész nő anyaghordozójává vált, reflektálva a hagyományos művészeti grafikai technikára a fametszésre. Csáky Marianne és Csiszér Zsuzsi tudatosan ehhez a jellegzetes tárgyhöz nyúltak egymástól függetlenül.

*Ferde tér*²⁴⁰ [45. kép] című művében vágódeszkából faragott ki pornográf jeleneteket Csáky Marianne, aki szerint a „fafaragások a népművészethez kötődnek,²⁴¹” hisz népi hagyományos technika. Egy hétköznapi tárgy, amit szinte mindennap használunk sé nélkülözhetetlen a konyhában. A felületén pedig vágunk, azaz erőszakot követünk el. Csáky Marianne nemi közözségeket ábrázol és a pornográf filmek jellegzetes képkivágásait, kompozícióit használja, így gondolhatjuk azt, hogy a pornográfia kritikáját fogalmazza meg, vési bele, a vágódeszkába, mely erőszakot alkalmaz, erőszakkal jön létre. Viszont nem általánosíthatunk, mert nem mind a 11 vágódeszkán kiszolgáltatott pornográf jelenetet láthatunk. Néhányan csak maga a nemi közözség egyszerű ténye jelenik meg, így valószínű ezek a hétköznapi szexualitásról beszélnek, melyeket Csáky Marianne ki is emelt egy interjúban.

„Azt gondolom, hogy a szexualitás elválaszthatatlan az élet minden más részétől. Ahogy az érzelmi, vagy a szexuális lényünk működik, az teljesen párhuzamosan fut azzal, ahogy bármi más működik bennünk. Tulajdonképpen erre akartam azzal utalni, hogy teljesen hétköznapi tárgyakat használtam ezekhez az alkotásokhoz.”²⁴²

Csiszér Zsuzsi *Vágódeszka* projektje [46. kép],²⁴³ ami egy napló, számára mindig az adott nap, időszak gondolatait, problémáit fogalmazza meg egy-egy deszkán, rajzolva, írva, festve, ragasztva, vegyes technikával kollázsként, mint ahogy mindennap használja azokat a konyhában is. Csiszér Zsuzsinál is megfigyelhetjük, hogy a háziasszony szerep, hogyan

²⁴⁰ Csáky Marianne: *On Slanting Space*, installáció, 1997, 56 Galéria, Budapest, [45. kép]. Csáky a talajt megemelte, megdöntötte, üvegtálakra véres nemi közözségeket, nemi erőszakot festett, még a menyezetről tizenegy vágódeszkát lógatott le, amik ugyancsak a nemi közözség jeleneteit ábrázolták. http://www.mariannecsaky.be/slanting_space.htm

²⁴¹ Csáky Marianne saját leírása a műről: http://www.mariannecsaky.be/slanting_space.htm

²⁴² Kultúrpárt, online cikk: Tényfeltáró sex a vágódeszkán, 2008 https://kulturpart.hu/2008/09/21/tenyfeltaro_sex_a_vagodeszkan

²⁴³ Csiszér Zsuzsi: *Vágódeszka* projekt, Napló című kiállítás, Várfoke Galéria, 2011. április 01. - 2011. május 14. Ekkor 54 különböző méretű vágódeszkát készített és állított ki egy asztalra szét szórva.

inspirálja művészi énjét és válik a mindennapi, triviális mozdulat művészi alkotássá. Vágódeszka-műveinek száma folyamatosan bővül, hiszen naplószerűen gyártja őket, saját élményeiből táplálkozva.

„Nőként napi szinten többször használom a vágódeszkát, mint tárgyat. Teljesen hétköznapi munkaeszköz, melynek általában véve nem tulajdonítunk különösebb jelentést annál, minthogy felvágjuk rajta a kenyeret, húst, stb. Miközben vágunk a deszkán, sokszor kerülünk meditatív állapotba. Egy ilyen állapot hozta létre azt a gondolatot, hogy a vágódeszka, mint médium kezdjen működni, egy külön hordozó felületként, objektként, magával hozva annak eredeti jelentését is.”²⁴⁴

A vágás kapcsán felidézhetjük Mártha Rosler performanszát vagy Gőbolyös Luca *Férjhez akarok menni!*²⁴⁵ komplex művét, melyben a pucolás is megjelenik. Julita Wójcik lengyel képzőművész műve is a hámozásról, a pucolásról szól. *Krumpli hámozás*²⁴⁶ [47.kép] című performansza, melyet videokamerával dokumentált. 2001-ben a művész otthonkában és kötényben ült a varsói Nemzeti Művészet Galériájának a „Kis Szalonjában”²⁴⁷ és a földhöz hajolva hámozta 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.²⁴⁸

„Egy átlagos nő vagyok, és nem érzem, hogy valaki másnak kell lennem vagy törekednem kellene mássá változnom. Művészetemmel, performanszaimmal idéző tevékenységeket folytatok. Mindannyiunk mindennapi tevékenységére utalok.”²⁴⁹

²⁴⁴ Saját művének leírásából idézek, amit nekem küldött egy levelezésünk kapcsán 2012-ben.

²⁴⁵ Öt epizódból álló tv-műsor, főző-show. Egy párkapcsolat teljes folyamatát modellezi az események sorrendisége szerint: megtalálni az igazit, elbűvölni és magunkhoz láncolni, férjhez menni, ha elhagy visszaszerezni, és elveszejteni - ha mégsem kell.

²⁴⁶ Julita Wójcik: *Peeling Potatoes*, Nemzeti Művészeti Galéria, Varsó, 2001 februárjában, [47. kép]

²⁴⁷ Zacheta, varsói Nemzeti Művészeti Galéria honlapjáról származó leírásban megjelölt helye a galériában. <https://zacheta.art.pl/pl/kolekcja/katalog/wojcik-julita-obieranie-ziemniakow-peeling-potatoes-2> (2019. május31.)

²⁴⁸ Wójcik lábán egy sárga műanyag papucs volt, mely hasonlatos a holland fapapucsra. Így a papucs és az eseményén a cselekvése, a burgonya hámozása, a művészeti galéria terében eszembe juttatja, Vincent Van Gogh *Krumplievők* című festményét is, de Mierle Laderman Ukeles munkásságát és felmosását is, a múzeumi terekben.

²⁴⁹ Katarzyna Kosmala: *Transcending Clichés with Julita Wójcik*, 2005-ös cikkéből idézve: <https://artmargins.com/transcending-cliches-with-julita-wojcik/> (2019. május31.)

Wojcik a *Krumpli hámozás* műben azonosul a háziasszony szereppel, de más munkakört, is megragad műveiben, szerephe helyezi magát és kritikusan szemügyre veszi a foglalkozás jelentését. Így tesz, amikor szobalányként söpör vagy festőművész attitűddel szobafestő mázolóvá változik és egy több emeletes lakóépületet fest.²⁵⁰ Műveiben a munka és az otthon megosztottsága jelenik meg szociális utópiákkal, amiket a mindennapi életben élnek meg az emberek.

Julita Wájcik a földre a galéria padlózatára hámozott, míg Németh Ilona 2000-ben a műterme padlójára terített Bécsben. Németh Ilona 2000-ben Kultur Kontakt ösztöndíjjal volt Bécsben és az ottani műtermébe rendezett kiállítást. Abban az időben a padlóval, a talajjal foglalkozott, az érdekelte, hogyan tudja egy műbe aktívan bevonni a nézőt és rájött, hogy a látogató a padlóval érintkezik, ezen jár, ezen keresztül fogja a látogatót interaktívvá tenni. Részben ez inspirálta az *Egy szelet sütemény*²⁵¹ [48. kép] című művét és az, hogy az osztrákok egy szelet süteményre hívnak meg a „kispolgári kultúrában”²⁵², így született meg az, hogy a műterem padlójának mintázatát süteményből rakta ki. A látogatók ették a süteményt, mely egy fóliával sterilen el volt választva a padlótól és speciálisan egy szlovák cukrász keverte ki megfelelő színűre a sütemény mázát, hogy megegyezzen a padlóval, mint egy Trompe l’oeil.

Németh Ilona installációja kapcsán megérkeztünk azokhoz a műalkotásokhoz, ahol a mű maga a sütemény, ami eredménye a konyhai tevékenységnek, mégpedig a sütésnek. Szabó Eszter Ágnes már 1999-től használta az ételt, mint műalkotás alapanyagát. 2001-ben a kávé mellé kínált kristálycukor helyett *sütimorzsa*²⁵³ csomagolt zacskókba. A morzsák a kávé (fekete lyuk) mellett felgyülemlett ürszemetet (csillagport) jelképezték. Szabó Eszter Ágnes a *cukros perec* süteményt, önmagában, egy ikonikus műtárgyként használja, ami többféleképpen jelenik meg művészetében. Hol a receptjét tudjuk meg énekéből, hol egy nindzsa semmisítette meg a művész kezében a Deák Erika galériájában.

Berhidi Mária *Diószezon*²⁵⁴ [49. kép] című installációja kis építmények, ahol a talált kemény köveket összeilleszti a puha, általa sült dióssüteménnyel. A diós sült tészta

²⁵⁰ Julita Wojcik: To Sweep Up After Textile Workers, 2007

²⁵¹ Németh Ilona: Invitation for a Piece of Cake, 2000 The Floor V. Site specific installation Kultur Kontakt Atelier, Vienna, Austria, [48. kép]

²⁵² Németh Ilonával beszélgettem 2012-ben Győrben és ez az interjú alapján tudom.

²⁵³ Szerviz kiállítás, Múcsarnok, 2001-ben, ahol Szabó Eszter Ágnes Miklósvári Andreával dolgozott együtt, duót alkotva. A magát nemzetközi művész-tudóscsoportnak tételező páros a csillagport és a sütimorzsa közötti párhuzam foglalkoztatta, melyre egy új képzőművészeti termék kidolgozását és bevezetését alapozták. “A feketekávé mellett megjelenő sütimorzsa az idő lelassított, becsomagolt múlása.” Szabó Eszter Ágnessel folytaott beszélgetésből tudom.

²⁵⁴ Berhidi Mária: Diószezon, 2004 vagy 2005, installáció: mésző, dióssütemény, Fészek Galéria, 3 vitrinben [49. kép]

kiegészíti vagy megformálja és egy újabb tárggyá alakítja a talált mészköveket. „Törekvése az egészre, a teljességre és az ellentétek egybehozására irányul.”²⁵⁵ András Edit leírja a Diósszezon kiállítás kapcsán,²⁵⁶ hogy olyan, mintha „múzeumra emlékeztető enteriőrben” lennénk és mintha „régikorok archeológiai leletei” figyelnenek a kiállított három vitrinben. Berhidi műveit, nem esszük meg, csak szemléljük a vitrinben, annak ellenére, hogy ehető is.

Eperjesi Ágnes *Az ehető Én* [50. kép] című kiállítása több sorozatból áll és alaposan körbejárja a tortára helyezhető ostyát, melyre ételfestékekkel fényképet lehet nyomtatni. Ténylegesen fogyasztani nem lehetett, viszont különböző technikákban mutatta be az önmagunkkal díszített ünnepi tortáknak az elfogyasztását. A megnyitón, a megnyitó beszéd szövegét viszont el lehetett fogyasztani. A beszédből törni lehetett egy darabot, hiszen az is ostyán volt.²⁵⁷ Az ünnepi szokások alakulását, változását figyelhetjük meg Eperjesi Ágnes kiállításán, ahol olyan „különleges alkalmakra készített torták képeit gyűjtötte össze az interneten 2012-ben, melyekre az ünnepelt fényképe került, viszont a technikai újítás eredménye az, hogy az ünnepelt egyén szimbolikusan megsemmisül,”²⁵⁸ írja Sparing Stefánia a kiállítás kritikájában. Az ételfestékekkel nyomtatott fénykép népszerűségének köszönhetően öntudatlanul, észrevétlenül olyannyira kiszolgáltatottá tesszük magunkat, mint ahogy Penny Slinger tette ezt esküvői tortává öltözve *ICU, eye sea you* című művében (Lásd: 57. oldal). Mindemelett Eperjesi Ágnes művei a képrombolást is felidézik, azáltal, hogy a fényképet elhelyezzük a torta tetején és felvágjuk, daraboljuk, megsemmisítjük.

„Gyanútlanul áll a kamera elé, nem tudja, hogy a pillanat egy nyelvünkön hirtelen olvadó ostya.(...) Úgy szeretlek, majd’ megeszlek. Aztán tényleg. Felszelik a tizenennyolc évét, az érettségiző arcát, átvágják óvodás torkát, esküvői idilljét („Te, én beléd vágom a konyhakést!” - de ezt máskor, máshol), nincs kímélet, nincs testetlen, elillant múlt idő, nincs befejezett archiválás, nincs hátradőlés, megpihenés. (...)Egyetek és vegyetek, osszatok szét.”²⁵⁹

Az ostya, mely ehető tárgy és szimbolikus jelentéssel bír a keresztény szertatásban, Krisztus testére utal és idézi meg az anyag a jelentést. Ostya használatot Szabó Eszter Ágnesnél is láthattuk, Helsinkiben utalt a kerek formával (Lásd: 55. oldal), de Ulrike

²⁵⁵ Tatai Erzsébet: i. m. 67. oldal

²⁵⁶ András Edit: i. m. 122.- 123. oldal

²⁵⁷ Közvetlen élmény alapján írtam, részt vettem a megnyitón, a Raiffeisen Galériában.

²⁵⁸ Sparing Stefánia: EÁ-Az ehető én című írásából: <http://www.eperjesi.hu/texts/sparing-stefania-ea-az-eheto-en?id=82> (2019. május 31.)

²⁵⁹ Bán Zsófia: Befalás, 2012 <http://www.eperjesi.hu/texts/ban-zsofia-befalas?id=81>

Rosenbach is szimbolikusan alkalmazta (Lásd: 55. oldal). Viszont a legpatetikusabban Lovas Ilonánál láthattuk a *Stáció*²⁶⁰ [51. kép] című kiállításán mely a Vízpróba sorozat része is volt. Az utolsó vacsorát idézi művében, mely egy installáció.

Kutatásom ideje alatt megállapítottam, hogy ha képzőművészek kimondottan süteményhez nyúlnak, mint alapanyaghoz, vagy egy alap receptet keresnek, akkor Európában az almás rétesre, míg Amerikában az almás pitére reflektálnak. Ha egy művésznek nem konkrét célja egy adott recept vagy étel elkészítése, akkor ezekhez az almás édességekhez nyúl, mint misztikus, női tudást és alkímiát tartalmazó ételhez. Talán a sütemények szimbólumai, melyek almát tartalmaznak, vagyis a Tudás Fájáról szedett gyümölcsöt, egyszerű alap receptek, mégis magas technikai tudást igényelnek. Amerikában nagyon egzakt példája volt ennek Carolee Schneemann, aki többször megismételte különböző képpen az *American I Ching Apple* című performanszát.²⁶¹ Az *almás rétes*²⁶² az Osztrák Magyar Monarchia idején lett közkedvelt lakodalmos sütemény, ennek hatására az osztrákok, a magyarok, de a szlovákok is nemzeti ételüknek tekintik. Mindemellett nagy elismerés övezi azt a nőt, aki tud rétes tésztát nyújtani, úgyhogy lecsüng az asztalról, papírvékony és nem szakad el. Ez egy női tudás, amit csak sok gyakorlással lehet elsajátítani és a női alkímia része, mint a babonák használata Göbolyös Luca műveiben. A rétes természetesen beépült a nők tudástárába, mely alapvető elvárásnak számított.

A tészta gyúrására és kimondottan a rétes készítésére elsőként Drozdik Orsolya reflektál 1997-ben Magyarországon egy performansszal, melynek címe *Édesanyám rétese*. A performansz a Szombathelyi Képtár *Cherchez la Femme?* kiállítás megnyitóján játszódott. 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, gyúrták, nyújtották a tésztát és töltötték a réteseket, mely Drozdik Orsolya édesanyja recepte és instrukciói alapján készültek, majd a közönség fogyaszthatta őket. A művész fizikailag nem szerepelt a performanszban csak, mint egy néző vagy látogató szerepében volt jelen. Ez

²⁶⁰ Lovas Ilona: *Stáció* N. 28, 1995, installáció, [51. kép]

²⁶¹ Én 2009-ben láttam ezt a performanszt és Carolee Schneemann almás pitét készített, az almákat baltával darabolta fel, a tésztát összegyúrta és beletuszkolta a széthasított héjas, magos és nagyméretű alma darabokat, majd kisütötte a piteformában.

²⁶² A rétes Magyarországon, Ausztriában és Szerbiában 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. <https://hu.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9tes> (2019. május 31.)

kevésbé volt jellegzetes, hiszen az volt a megszokott, hogy a művész adja elő a performanszt vagy az akciót. Viszont ez esetben elég volt csak az instrukciókat megadnia, mivel a rétes készítésének a látványa volt fontos és az a rétes készítésben tapasztalt nőket igényelt. A művész elmondása alapján a közönség nem értette a művet és nem tudták, hogy miért készít két nő a helyszínen réteseket. Drozdik Orsolyát maga a látvány, az anyáról lányra szálló hagyományos technikai tudás és annak prezentálása inspirálta a mű létrehozását. 1997-ben ez a performansz nem kapott nagy hangsúlyt és szinte feledésbe merült. Érdekesnek tartom, hogy húsz évvel később a dagasztás és a nyújtás újra inspiratívva vált a művészek számára és a művészettörténészek is lelkesen interpretálták az ezzel kapcsolatos műveket, viszont senki sem utalt Drozdik Orsolya *Édesanyám rétese* művére, ami a feledés homályába merült.²⁶³

Alla Georgieva bolgár művész, aki 2000-ben több évvel kapcsolatos művet hozott létre, de leginkább a fehérnemű reklámok hatottak rá, főleg a nő ábrázolása szexualitása miatt. *Alla's secret*²⁶⁴ [52. kép] címmel három plakátot hozott létre, melyek a világhírű „Victoria's Secret” fehérnemű cég nevének parafrázisa. A népszerű fehérnemű logókat kisajátította és használta. A művész modell szerepbe bújtt és fehérneműben pózolt, mint háziasszony, aki a gyúródeszka előtt csábítóan lisztesen, vagy az asztalra helyezett kolbászszerű ételeken feküdt, ült vagy épp a konyhában a földön pózolt. A művész saját vallomása szerint „Önmagát” reklámozza a „saját életét,” miközben „három hagyományos bolgár ételt főz.”²⁶⁵

Ugyanebben az évben hozta létre a *Dolce Vita, nyalóka és hat női portré* című bon-bon-ból és nyalókából készült művét. Továbbra is csak a reklám, a termék és a nő viszonya érdekelte. Sok jellegzetes csokoládé és cukorka csomagolás van ezen a vidéken (Bulgária és környéke), amelyeken női portré látható (általában fejkötőben vagy népviseletben). Így úgy döntött, hogy kortárs bolgár képzőművésznők portréját helyezi a bon-bonok csomagolására és ezeket tette dobozba, amiket a kiállítás megnyitón kínált. Mindemellett hat női testről készített fekete-fehér fotót, akiket csak nyaktól lefelé a hasukig különböző testtartással láthatunk. Ezeket a testeket portréként kezelte a művész, akik testét átlátszó csomagolásra nyomtatta, mely a nyalókák csomagoló anyaga. Tehát választhat a néző, mely testet szeretné jelképesen elnyalni, utalva ezzel a reklám iparban a női test termékként és ételek iránti vágykeltésre való használatára.²⁶⁶

²⁶³ 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.

²⁶⁴ Alla Georgieva: *Alla's secret* I.-III., 2000, fotó, [52. kép]

²⁶⁵ <http://allageorgieva.blogspot.com/2012/04/allas-secret-collection-2000.html#!/2012/04/allas-secret-collection-2000.html> (2019. május 31.)

²⁶⁶ <http://allageorgieva.blogspot.com/2012/04/allas-secret-collection-2000.html#!/2012/04/2000-dolce-vita-bonbons-six-women.html> (2019. május 31.)

Majd Alla Georgiva 2010-ben egy főző showt csinált *Frankenstein vacsora*²⁶⁷ címmel a Sariev Galériában, ahol a káros és ártalmas ételek problémájával foglalkozott. „Az élelmiszer elveszítette ártatlanságát. Az egyetlen hely, ahol még mindig ártalmatlan, ártatlan ételeket találunk, az előző évszázadok csendéletei.” A főző show és plakátok mellett a kiállítás középpontjában fényképek sorozata szerepelt, melyeken a XVII. századi flamand csendéletek látásmódja és ábrázolása találkozott a XXI. század kortárs piacon elérhető az emberi egészségre a legveszélyesebb élelmiszereivel.

Míg Alla Georgiva a 2000-es években készült alkotásaiban a reklám iparban megjelent női test szexualitásának a fogyasztására hívta fel közönségének figyelmét, addig 2003-ban Csurka Eszter műveinek szószerinti elfogyasztására invitálta a műkedvelőket! *ZabArt*²⁶⁸ [53. kép] címmel 2 méteres kenyérszobrokat készített Demeter Irén mesterpék és Szácsy Tibor iparművésszel. Csurka Eszter a mesterpék segítségével 300 kilogramm tésztából öt szobrot épített előre elkészített fémvázakra, mely álló és ülő szobrokat, nőket és férfiakat is megformált. Kenyértésztát készítettek, mely utalt a régi női tevékenységre, dagasztásra, amihez invitálta a nézőt, majd a szakralitást hangsúlyozta. A kenyér anyaga, a dagadó, kelesztett massa az alapanyag, melynek megfelelő állagának eléréséhez a hagyományra és a tapasztalatokra van szükség. a kenyereket viszont ízesítették, különböző édes és sós fűszerekkel, ízesítőkkal. A művész a fogyasztói kultúránk romlására és a fogyasztói társadalom kiüresedésére mutat rá ezzel a performanszal, interaktív kiállítással, hiszen az embereknek megváltozott a viszonya az elfogyasztandó ételhez. A *ZabArt* kiállításon a közönség megehette a műtárgyakat, „képet rombolhatott”, mint Eperjesi Ágnes *Az ehető Én* című művében. Tehát a fogyasztás rombol, mellyel magunkat is megsemmisítjük.

A kenyér elkészítésének tudását a társadalom folyamatosan örökölt, átadta anyáról lányra, míg napjainkra elfeledett és lényegtelen tudás lett. Napjainkban a kenyér szimbolikus és szakrális jelentései is feledésbe merültek. Baglyas Erika *Hasznos Tudás*,²⁶⁹ [54. kép] című videó műve ugyancsak a kenyérdagasztásra reflektál és az elfelejtett tudásra, mint Csurka Eszter. Baglyas Erika videója nem ennek a régi, szükséges tudásnak a bemutatására készült,

²⁶⁷ <http://www.sariev-gallery.com/artists/alla-georgieva/selected> (2019. május 31.)

²⁶⁸ 2003. október 19-én, a Várfoke Galéria, a Budapesti Őszi Fesztivál keretében, Fogyasztható Művészet -- ZabArt címen egész napos kenyér-akciót rendezett Csurka Eszter. A reggeli kenyérdagasztást követően Csurka Eszter képzőművész, pékmesterek segítségével kenyértésztából 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. Végül az elkészült kenyérszobrokat visszaszállították a galériába, ahol a hivatalos megnyitó ünnepséget követően az emberek valamennyit „ez az én testem” jeligére „felzabálták”. <https://www.youtube.com/watch?v=WvoWxh45NfY> (2019. május 31.)

²⁶⁹ 2006-2007 videó a műről: <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=684&lang=HU> (2019. május 31.)

hiszen nem tanuljuk meg a kenyér készítés fortélyait a felvételtől. A művészt látjuk, ahogy egy régi fa dagasztó teknőben folyamatosan dolgozza, húzza-vonja a kelesztendő tésztát. A film alatt a dagasztás izzasztó folyamata látszódik és hallható a művész személyes, átélt élményei a kenyérből. Baglyas elmondása szerint²⁷⁰ számára ez egy meditációs tevékenység, nehéz és monoton munka. „Dolgozom, az anyagon az anyag pedig megdolgoz engem (...) munkálkodunk egymáson.”²⁷¹

Fátyol Viola *Nyújtás*²⁷²[55. kép] című műve folytatja az anyag megmunkálását, mely először fényképként jelent meg, amikor a művész a családjáról készítet egy fotósorozatot és a nagymamáját nyújtás közben fotózta le, miközben a művész a háttérben egy tészta-glóriát tart a feje fölé. Ez a gesztus eszünkbe juttatja újra Ulrike Rosenbach, Szabó Eszter Ágnes, Eperjesi Ágnes és Lovas Ilona műveit az ostya és a glória kapcsán. A tésztaalap-szárítás egy nagyon erős gyerekkori élménye Fátyol Violának, tudjuk meg tőle²⁷³ és azt is, hogy nem így történik a valóságban, ahogy a videón láthatjuk és ez leginkább a művész mamájának a piedesztálra emeléséről szól. Tudjuk, hogy a videó felvételt is ekkor készítette, csak évekkel később a mamája halála után mutatta be. Így több szakrális rétege van a műnek és Fátyol Viola „a tésztát, mint egyfajta kenyérszerű képződménynek” nevezi. A tészta készítéséről szóló művek zárásaként Göbolyös Luca *Férjhez akarok menni!* művéből idéznék egy praktikat²⁷⁴, mely szerint, ha elkészítjük a megadott recept alapján a cipót és egy éjszakára a hónaljunk alá tesszük azt, úgy alszunk vele, akkor másnap reggel ezt tálaljuk a kiszemelt férfinak, aki örökre a miénk lesz.

Ha az almás pitét vagy az almás rétest, elemeire bontjuk, akkor áll a tésztából, amit az előbbiekben tárgyaltam és a tölteléből, ami alma és cukor keveréke. Az alma az előző fejezeteken úgy volt látható a képeken, mint ami kigurul a táskából vagy a frissen szedett termés vagy csendéletként. Jelen esetben az az ábrázolás izgalmas, amikor gurul az alma és az asztalon hever, a táskák környékén. Már a konyhában járunk, de ez sosincs megjelenítve, általában, mindig csendéleteken, asztalon láthatjuk ezt. Common Jam²⁷⁵ festményeimen az alma szerves eleme a képeknek. Csendéletként, motívumként, ismétlődő mintaként jelenik meg és ábrázolom, amikor szedjük le a fáról vagy pucoljuk, hámozzuk. Sokszor a várakozást

²⁷⁰ Személyes találkozás kapcsán mondta 2019 áprilisban.

²⁷¹ András Edit idéz a videóból. András Edit: i.m. 124. oldal

²⁷² Fátyol Viola: *Nyújtás*, inkjet print, 30 x 45 cm, 2009-2013 és *Nyújtás*, videó, 2014, [55. kép]

²⁷³ Mucci Emese és Szilágyi Róza Tekla: „Az élmények újrakollázása alapvető módszerem” 2017. 11.19 artmagazin online:

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

²⁷⁴ Cipó recept: Göbolyös: i.m. 44. oldal

²⁷⁵ A Common Jam-ről a 6. fejezetben írok.

és monoton munkát szimbolizálja, mint Julita Wójcik krumplicsú hámozás vagy az előbb említett Baglyas Erikánál a dagasztás.

Fontosnak tartom megemlíteni Német Hajnal *Facet o Face*²⁷⁶ [56. kép] című videóját, ahol jelképesen, mint egy zsáner jelenetbe a csendélet jelenik meg a guruló alma, guruló gyümölcs. A zsáner jelenet helyszíne egy nyilvános wc, ahol látunk egy kosarat felborulni, a gyümölcsöket gurulni a fehér csempén, amik almák, narancsok és eprek, majd a szereplő nő visszaszedi a kosárba. Páll Evelin interpretációjából²⁷⁷ megtudjuk, hogy Németh Hajnal a videón a nőben kétféle nemi szerepet ütköztet, melyek közül hol az egyik, hol a másik kerekedik felül, de együtt nem láthatóak. Az egyik az alávetett és a megalázott áldozat, aki a nyilvános WC padlóján csúszkál. A másik, a férfi WC-be tévedve elveszti identitását, megzavarodva aláveti magát a maszkulin tér hatalmának.

Az almás rétes utolsó elemeként a cukorról írok, de leginkább Németh Ilona utóbbi években alaposan, sokoldalúan kidolgozott összetett művéről, ahol egy fiktív cukorgyárat hozott létre a már nem létező szlovák gyár helyére egy kiállítás erejéig. Ez a projekt alapú mű az *Eastern Sugar* [57.kép], melyet nem elemzek, csak az egyik fő termében zajló, jelen értekezéshez kapcsolódó konyhai tevékenységhez hasonlatos cukor készítést írom le. Az egyik meghatározó kép, mely sokat lett publikálva az *Eastern Sugar* című mű kapcsán, amikor egy nagy tér fehér falai között munkaasztalok sorakoznak, azt az érzetet keltve, mind, ha egy steril gyárban lennénk. A fal mentén kötények sorakoznak, amiket a látogatók is felvehetnek és készíthetnek maguknak egy cukrosüveget.²⁷⁸ A művész aktívan bevonja a nézőt és arra sarkalja, ha kedve úgy tartja, gyári alkalmazott szerepet ölthet és elkészíthet magának egy tárgyat, műtárgyat, mely ételből van és akár elfogyaszthat. A konyhai tevékenységhez hasonlatos étel előállítási munkafolyamatot produkálhatunk nagyüzemi környezetben. Az asztalokon utasításokat és leírást találunk arról, hogyan kell elkészíteni, azaz egy receptet kapunk, mely által elméletileg egy a bemutatott terméknek teljesen megfelelő fogunk végeredményként kapni.

A fejezet utolsó gondolatához a tartósításhoz a cukor is igen szükséges. Common Jam akcióinkon Szabó Eszter Ágnessel, cukorral tartósítjuk az almákat. A feldarabolt almákhoz

²⁷⁶ Németh Hajnal *Face tot face*, 2000, video/c-print c. videó [56. kép]

²⁷⁷ Páll Evelin írása: <http://catalog.c3.hu/index.php?page=work&id=187&lang=HU> (2019. május 31.)

²⁷⁸ „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. „ Léopold Zsanett, artmagazin cikk http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/keleti_cukorsueveg.4369.html?pageid=119 (2019. május 31.)

cukrot adunk és folyamatosan főzzük, karamellizáljuk, míg be nem sűrűsödik és így jön létre a Common Jam jellegzetes állaga. Chilf Mari művészetében ugyancsak foglalkozott a tartósítással 1996-ban installációt hozott létre, mely a természetes tartósítószerekről szólt. Művének címe *A legkevesebb* [58.kép], mely fémből, hegesztett edényekből, tésztából, sóból, cukorból, ecetből, olajból, lisztből, fából, textilből és paraffinból álló installáció. A művész leírásából²⁷⁹ megtudjuk, hogy

„lisztrel töltött vászonhurka húzódik a földön, amelynek vonalában két fából készült állvány van elhelyezve, és négy tartályt hordozó fémtalapzathoz 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 terítők tésztaanyagban szárított búzagyökér van, a négy fémedényben pedig ecet, olaj, só és cukor - a négy természetes tartósítók.”²⁸⁰

Chilf Mari gy készített egy művészeti füzetet a tartósítószerekről és néhány installációs művében zacskóban eltett savanyúságot használt. 1993-ban *etetőgépet*²⁸¹ is készített, egy objektet, mely jól szemlélteti és szimbolikusan megjeleníti a társadalom jelenlegi fogyasztáshoz való viszonyát.

A savanyú uborka eszembe juttatja Győri Andrea Éva festményeit, installációit, amiket a Magyar Képzőművészeti egyetem tanulmányi kiállítások alkalmával bemutatott 2006-2009 között. A nagymamája által eltett csemegeuborkát állította ki festményei között. Győri Andrea Éva jelentős és izgalmas gender, de leginkább nőnézőpontú performanszokat hozott létre 2007-2009 között Hesser Kittivel.²⁸² Ezekről fényképeim nincsenek, csak élményeim, emlékeim, ahogy nézőként részt vettem és sokat beszélgettem velük. Sajnos ezek a művei, örökre el fognak felejtődni, mert nincs közzé téve dokumentáció. Találtam Győri Andrea Éva általa közzé tett művet, melyben a tej jelenik meg. A tejről már korábban beszéltem, mint abject elemről (Lásd: 62. oldal), de ezt a művet eddig még nem ismertem.

²⁷⁹ Chilf Mari honlapján részletesen leírja:

<http://www.chilfmari.com/index.php?oldal=munkak&kategoria=all&munka=25&foto=8> (2019. május 31.)

²⁸⁰ Chilf Mari honlapján részletesen leírja:

<http://www.chilfmari.com/index.php?oldal=munkak&kategoria=all&munka=25&foto=8> (2019. május 31.)

²⁸¹ Cím nélkül (Étetőgép), 1993, objekt, fa, grafit, paraffin, vászon, tészta, fém, karton, 150x60x110cm.

<http://www.chilfmari.com/index.php?oldal=munkak&kategoria=all&munka=25&foto=3> (2019. május 31.)

²⁸² 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 találkoztam vele utoljára.

*Nagymama teje*²⁸³[59.kép] című fotó, mely egy sorozat része. A nappaliban látható a nagymama, akit maga a művész mamája alakít és az unoka, aki maga a művész. „Nagymama és unokája úgy érzi, mint anya és lánya, szeretnek pecsétet kötni a „szorosabb” kapcsolatukra: Mindkettő tejet fogyaszt, és beszélget az anyával és a lányával. A tejet szupermarketben vásárolják meg, és az anyja tejét képviseli a nagymama.”²⁸⁴,

²⁸³ Győri Andrea Éva: Grandmother's milk, serie of 7 photographs of a play, 2009 [59. kép] <http://www.gyoeri.com/Grandmother-s-Milk> (2019. május 31.)

²⁸⁴ Tudjuk meg a művésztől. <http://www.gyoeri.com/Grandmother-s-Milk> (2019. május 31.)

„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 ott hagyni a gyümölcsöt a fán? A bűnbeesés az út szélén leszakított almákkal újra és újra átélhető.”²⁸⁵

Hatodik fejezet

Common Jam, A Bűn tartósítása

A Common Jam happening az előző fejezethez tartozik mondanivalójában, hiszen az 1990-es években született Szabó Eszter Ágnes Traffic Jam akcióiból inspirálódott, foglalkozik a tartósítással, ami Chilf Mari számára is meghatározó és kiemelt téma volt a '90-es évek végén. Viszont ezt a művet részletesen elemzem, főleg azért, mert az egyik Mesterművem is, így önálló fejezetet kapott.

2013 augusztusi *Háj'm Grácia* kiállításom óta, minden évben megrendezzük Szabó Eszter Ágnessel a *Common Jam* kiállítást és alma szedést Budapesten. Számomra a *Common Jam* [61. kép] happening az *Éva* című festményemből indult ki. Szándékosan használom a happening szót, hiszen improvizációkon alapuló esemény, ami az előre eltervezett, de spontán történésre épül, a résztvevők és az adott szituációk folyamatosan befolyásolják, mindemellett nem célunk műtárgy létrehozása az esemény közben. Talán itt nagyon fontos írni Nicolas Bourriaud relációesztétika²⁸⁶ elméletéről, melyet 1998-ban vezetett be. „A reláció a művészet egy formája, melynek alapja az interszubjektivitás, központi témája pedig, az együttlét, a néző, a kép és a kép „találkozása” és az értelem közös létrehozása.”²⁸⁷ „A relációs művészet nem valamelyik mozgalom <<újászületése>> vagy valamilyen stílus visszatérése. A jelen megfigyeléséből és a művészi tevékenység rendeltetésére vonatkozó reflexióból születik.”²⁸⁸ A *Common Jam* akciót vagy happeninget²⁸⁹ a véletlen az adott jelen, egy reláció, egy

²⁸⁵ Fajgerné Dudás Andrea és Szabó Eszter Ágnes, A bűn tartósítása írásokból idézve.

²⁸⁶ 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 kitűzött esztétikai, kulturális és politikai célok teljes összeomlását jelzi.”

²⁸⁷ Nicolas Bourriaud: i.m. 13. oldal

²⁸⁸ Nicolas Bourriaud: i.m. 37. oldal

²⁸⁹ A happening fogalmát már korábban leírtam, lásd 3. fejezet Meret oppenheim kapcsán ezen az oldalon: viszont most a különbséget az akció és a happening között tisztáznunk kell. Megkell találni az eseményre, a

találkozás és egy művészeti kapcsolat, egy barátság és az adott festmény témájának kortárs szituációba való ágyazása szülte, hozta létre. A hájjal és a hájas teszttemmel foglalkoztam a festményeimen és az installációmban, viszont festettem egy Évát, aki éppen almát szakít le a fáról, egy bibliai jelenetet. Megfogalmaztam magam Évaként, aki kövér, hájas testtel volt a Paradicsomban, az Édenkertben és nyúlt, majd tépte le a tiltott gyümölcsöt. Ez a festmény indított be nálam egy asszociációs folyamatot, hiszen az Édenkert miatt, a Paradicsomra gondoltam, melyről a *Zöld Paradicsom* lekvárom jutott eszembe, ami a feminizmusra és Szabó Eszter Ágnes *Traffic Jam*²⁹⁰ [60. kép] projektjét újraértelmezi appropriálja.

A *Traffic Jam* „plain air” alkotói folyamat, amiben 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 fekete szeder dzsemet, amely 25.000 ft-ért kelt el az árverésen.) A következő kérdéssel fordultam Szabó Eszter Ágneshez a megnyitó napján, csinálunk-e közösen egy gyümölcsszedő akciót, amit itt a galériában befőzünk (reflektálva Rirkrit Tiravanija eseményeire, azzal, hogy szituációt teremtünk), és mint ahogy Szabó Eszter Ágnes tette 1999-ben majd Stuttgartban (2010-ben) és kiállítjuk a dzsemet műtárgyként, amit el lehet cserélni más művészekkel műtárgyakra? Mivel az adott festményeimen almák voltak és a Bibliában is almát vesz le a fáról Éva, így evidens volt, hogy ezt az ikonikus képi ábrázolást elevenítjük meg akcióinkkal, kortárs művészetben.

legmegfelelőbb fogalmat, hogy mi is ez pontosan egy akció vagy egy happening. Kezdetben helytelenül performansznak neveztük Szabó Eszter Ágnessel minden Common Jam almaszedést és befőzést vagy pontosabban Eat Art performansznak. Viszon ez nem egy pontosan megtervezett, bármikor ugyanúgy megismételhető történések sora, hiszen tele van improvizációval. Ezért az akció és a happening közül kell választanunk. Az akció időben zajló művészeti esemény, a művészi gondolkodást sokszor színházi eszközökkel jeleníti meg. Improvizált történés, melynek meglepő poénjai az életre utalnak. Ez a Common Jam esetében hangsúlyosan jelen van. Az akció legtöbbször a műtárgy elkészítésének folyamatát jelenti, lásd akciófestészet. Ez esetben is helytálló a az akció fogalma a Common Jam esetében, hiszen folyamatosan készítjük a műtárgyat, a dzsemet, ami más kérdés, hogy tekinthető-e műtárgynak. Viszont akció meghatározása nem hangsúlyozza, azt hogy a néző aktív részesévé válik a folyamatnak, míg a happening igen. A happeningnek, pedig nem célja a műtárgy készítés, mi pedig mindig készítünk műtárgyat, azaz dzsemet. Tehát véleményem szerint a Common Jam relációs művészeti eseménynek legjobb meghatározása az akció. Az akció és a happening fogalmát L. Menyhért László, Képzőművészeti irányzatok a XX. század második felében, Urbis Kiadó, Budapest, 2006-ban kiadott könyvének szómagyarázatának meghatározásaiból értelmeztem, 109.-112. oldal.

²⁹⁰ 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, cserép korsókba 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 chili szósz cserélt gazdát, második alkalommal, 2002-ben Hecker Péterrel állapodtak meg a cserében.

Az ezredforduló után nem volt új keletű dolog a kortárs művészetben a gerilla kertészkedés, a közterületen lévő fák, bokrok, haszonnövények feltérképezése, ültetése, majd a leszüretelt termésből elfogyasztható luxuscikket készíteni. A közösségi kertészkedés, a világunk élhetőbbé tévése, a szegénység felszámolása, a kapitalizmus ellenes cserekereskedelem, a túltermelés fölöslegének újrahasznosítása, a túlélés, mint művészeti stratégiák bevett szokások voltak, melyeket Szabó Eszter Ágnes művészetében, korát mindig megelőzve előre járt. Így evidens volt, hogy van meglévő munkássága, melybe én az appropriációs tevékenységgel beékelődtem és hozzáadva más szellemiséget egy új kooperatív szerkezetében megegyező és minden évben megismétlődő akciót hoztunk létre. Rítusszerűen, mint Meret Oppenheim, a tavasz ébredéseként, termékenység Istennőnek lakomát rendezett, mi „a Bűnt tartósítjuk”²⁹¹ minden évben.

Minden évben 2013 óta augusztus végén, szeptember elején Szabó Eszter Ágnessel meghirdetünk egy akciót, melyhez bárki kapcsolódhat. Keresünk Budapesten, egy közterületen lévő almafát, minden évben másikat, ezzel a gesztussal almafa-térképet is rajzolunk, megszedjük, majd a termést a galériába visszük, ahol megpucoljuk és befőzzük, tartósítjuk és dunsztba helyezzük. Általában a dunsztból a következő évi kiállítás megnyitóján vesszük ki az előző évben eltett lekvárokat és a galéria falait én mindig az előző évi almaszedés dokumntáció-festményeket állítom ki, míg Szabó Eszter Ágnes is készít mindig valamely új műalkotást a témához kapcsolódóan, bár a koncepció szerint maga a dzsem az igazi mű és a folyamat, amelyben létrejön az maga az alkotói folyamat. A dunsztból kivett „Common Jameket” egy közösségi polcra helyezzük, amiket el lehet cserélni műtárgyra vagy házilag készített, eltett ételre. Így minden dzsem egy-egy történetet, emlékezetet hordoz. A *Common Jam* és Szabó Eszter Ágnes *Traffik Jam-jei* a rés fogalmában foglalnak helyet, ami ellent mond a kapitalizmusnak. „A műalkotások helyét a mai társadalmat irányító globális gazdasági rendszerben úgy gondoljuk, hogy kereskedelmi és szemantikai értéken 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, a veszteséges kereskedelem, 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

²⁹¹ A Bűn tartósítása, ez fogalmazódott meg 2013 augusztus 26-án az első Common Jam akciónk közben, amikor az almaszemmet porcióztuk az üvegekbe és tettük festővásznak közé dunsztolódni, hogy mi a mai napon nem tettünk mást, mint Évakként a Bűnt tartósítottuk. Későbbi Common Jam akciónak adtuk ezt a címet is.

érvényesek.”²⁹² Mindig várjuk a csere dzsemeket vagy műtárgyakat és igyekszünk a közösséget aktivizálni, hogy ne csak nézők legyenek, hanem résztvevők, aktív részesei az eseménynek. Vannak olyan művészek vagy underground művészek, akik fokozatosan beépültek az alkotói tevékenységünkbe és végül a Common Jam aktív művészeivé váltak Szabó Eszter Ágnes és az én tevékenységem mellett, így általuk teljesedik be a mű, például az újrahasznosított befőttesüveget, üvegművész megcsiszolja vagy átalakítja funkcionális kínáló tállá vagy formatervező által bon-bon készül a Common Jamból. „A néző „résztvétele”, melyet a Fluxus happeningjei és performanszai teoretizáltak, mára a művészi gyakorlat állandó elemévé vált.”²⁹³

A *Common Jam* közösségi ételkészítésen alapul és az evés folyamata köré szerveződő relációs akció. „A relációesztétika körében született művek közös vonása az a tény, hogy egyazon gyakorlati és elméleti horizonton tevékenykednek: a személyes kapcsolatok szférájában.”²⁹⁴ A művészként pillanatnyi mikroközösségek létrejöttét indukáljuk a mű létrehozása közben, azaz, amikor a termést betakarítjuk és a forgalmas közterületen nem megszokott, mégis kulturálisan tradicionális tevékenységet végzünk, azaz gyűjtögetünk. Majd a galéria terében feldolgozunk, ahová újabb személyek kapcsolódnak be, cserélődnek a résztvevők és folyamatosan változó közösség alakul, ami nem fenntartható. viszont, a rendszeresen visszajáró és intenzív aktivitást mutató résztvevőkkel sikerült hosszú távú kapcsolatot fenntartanunk és integráltuk őket a művész, mint alkotó szerepébe. A közösség kohéziója a közösen átélt, megélt idő, élmény és tapasztalat. Szabó Eszter Ágnes meg is fogalmazza a Common Jam időhöz való viszonyát és a csendélettel hozza párhuzamba a dzsemet. „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 gyümölcsszedés periódikusan. Eltenni valamit télire, az, 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.”²⁹⁵

²⁹² Nicolas Bourriaud: i.m. 14. oldal

²⁹³ Nicolas Bourriaud: i.m. 21. oldal

²⁹⁴ Nicolas Bourriaud: i.m. 36. oldal

²⁹⁵ Szabó Eszter Ágnes, *Common Jam* gondolatai, 2017

Dokumentalista festményeknek nevezem a Common Jam akciókról készült festményeimet, melyek mindig izgalmas ábrázolási problematikákat vetnek föl. A termést a galériába visszük és posztamensen álló rezsón befőzzük dzsemnek. A galériában főzünk, mint Rirkrit Tiranavija és a közönségünk sokszínű. Részt vesznek a környéken élő háziasszonyok, a kiállítás ital és étel menüjéért 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 miliő, ahol szedtük az almát és mindig azok szerepelnek rajta, akik részt vettek az esemény ideje alatt a befőzésig.

A Bűn tartósítása című képen, a szereplők meztelenül vannak ábrázolva, hiszen Évák az Édenkertben. Sajnos egy személyt nem dokumentált a festmény, mert meztelenül nem szerette volna magát láttatni. Ekkor egy komplex problémába ütköztem. A meztelen női testet nyilvánosság előtt nem vállalja a művész és a művészettörténész sem. Vagy úgy szerepel, hogy kitalálom, hogy nézhet ki a teste vagy sehogy sem. Ha kitalálok egy testet, akkor azzal fogják azonosítani, pedig lehet, hogy ő teljesen másképp néz ki. Végül úgy döntöttem, hogy a következő festményemen ruhában ábrázolom a szereplőket, azért, hogy mindenki rajta lehessen, mint egy csoport dokumentum fotóján. Így a Common Jam festményeimet tekinthetjük egy akció dokumentációjának, akkor, amikor az adott helyszínen minden résztvevő rajta van a számára legjellegzetesebb tevékenységgel, amit a befőzési folyamat alatt végzett. Viszont a testet borító ruha, nem a valóságot ábrázolja, mindig fikció, mindig alárendelődik a kép festészeti szabályainak és az határozza meg. A festmény színekompozíciója határozza meg és nem a dokumentáció az elsődleges a ruha ábrázolás szempontjából, csak a személy, az arc és a jellegzetes mozdulaton van mindig a hangsúly. Ennek ellenére vannak egyes ruha elemek, amik hangsúlyt kaptak, mondanivalójuk, jelentés tartalmuk miatt és hatottak a többi kialakításához.

Megfigyelhetjük a festményeken, hogy képalkotáskor a mondanivalómat nagyon fontosnak tartom, és az határozza meg a kompozíciót, de a teljes, fotó realisztikus valósághű ábrázolásához nem ragaszkodom, ezért elhagyok dolgokat, stilizálok és alárendelek. Sokszor egy-egy képrészlet, mint forma szükséges, vagy színként csak egy színmező a festmény egészeként nézve. Pl.: A Common Jam 3. című festményen a ruhák fehérek és kék színfoltok, vannak, rajta hogy tartsák a kép ritmikáját, vagy a Kompromisszum I. c. képen a férfi azért meztelenül porszívózik, mert nem kell megbontani azt a formát más színekkel. Nincs is kidolgozva, csak jelezve van a körvonal és egy színmező. A festményeimre feliratokat,

írásokat is teszek. Ezeket ecsettel írom, mindig egy színmezőre. A kalligrafikát az értelme miatt teszem a festményeimre, mert olyan gondolatot tesz a festményemhez, amit esetleg nem akarok képként megjeleníteni és így könnyedebben jut el a nézőhöz, persze ha el tudja olvasni. Töreksem az olvashatóságra, de magyar nyelven teszem, amivel korlátozom a nyelvvel a megértést. A feliratot mindig egy színnel festem és a jelentésén túl a színe fontos, mert a színmezőt, amire rákerül, megbontja, izgalmasabbá teszi, tompítja, vagy éppen kiemeli és hangsúlyossá teszi a festményen belül azt a részt.

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

A közös gyümölcsszedéssel, befőzéssel és beszélgetésekkel kiegészülő kiállítás a Közös spájz köré szerveződött: a látogatókat arra buzdították, 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.

„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.”²⁹⁶

Hetedik fejezet

Mesterművek

Három mesterművet mutatom be, melyek összefoglalják a doktori disszertációm tanulságát és reagálnak a fejezetekben kifejtett művekre és gondolatokra. Művészetem szerves része az Eat Art, mellyel minden más élményt és érzést kifejezek, amit a festményeimben nem szeretnék megjeleníteni. Az Eat Art által leginkább a performansz, az akció és a happening műfaja érdekel, ezáltal az a fajta kommunikáció, melybe bevonom a közönséget és kizökkentem őket komfort zónájukból, miközben én is egy improvizatív, előre megtervezhetetlen szituációba kerülök.

2010 óta foglalkozom Eat Art-tal, mellyel Drezdában ismerkedtem meg közelebbről, ahol az Eat Artot külön tantárgyként oktatták. Meghatározó élmény volt ugyancsak 2010-ben Judy Chicago Dinner-Party-installációját élőben látni! 2013-ben találkoztam Daniel Spoerrirel személyesen, majd ugyanebben az évben Szabó Eszter Ágnessel, akivel azóta aktívan dolgozom és gondolkozom. Előző fejezetben a *Common Jam*-ról [62. kép] írtam, mely közös szellemi termékünk Szabó Eszter Ágnessel és ez egyik Mesterművem, amit az előző fejezetben kifejtettem.

2010 óta rendszeresen hozok létre Eat Art happeningeket. Fontos kihangsúlyoznom, hogy happeninggel dolgozom, mert mindig igyekszem bevonni a közönséget, kommunikálok velük, provokálom őket és sosem tudom, mi fog történni. Bármely kitalált happeningem megismételhető, de sosem lesz ugyanaz. Részben függ a közönségtől, a helyszíntől, az évszaktól és az előadás alatt zajló történésektől. Performansz és happening tevékenységem a *Raupe-Eintopf, Hernyó-egytáételnek* köszönhető, amit Drezdában fogalmaztam meg 2010-ben. Majd 2011-ben létrehoztam *Candy Vénuszt*, aki cukros bimbódísz és cukros bugyit visel, miközben süt, főz vagy vasal. Különböző performanszokat adok vele elő.

Így született meg a *Candy Vénusz tortája* [63.kép] című happeningem is, amit 2014-ben adtam elő először Szirtes János 60. születésnapjára a Flashplayer performanszok keretein belül a Várban egyik előadóként (2014. december 12, FlashArt szervezésében.) A torta nem

²⁹⁶ Manuel Castells: i.m 311. oldal

más, mint Zöld Paradicsom (Eat Art esemény 2011, FKSE, MQ-Wien, 2013) lekvárral, azaz nőművészettel megkent Sachertorta (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. Csokoládé fegyverrel a kezembe, fekete ruhában ülök egy széken. A ruhám a mellemnél és a nemi szervemnél 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 csoki fegyvert. Pontosabban vízgőz fölött beleharapok a csokoládéfegyverbe és a tálba köpöm. Ezt addig ismétlem, míg teljesen meg nem semmisítettem. Ezután a nőművészetet szimbolizáló Zöld Paradicsom lekvárral megkent tortára kenem a megolvadt csokoládét, melyre cukros melldíszem és bugyimat lerágom és a torta mázába köpöm. Így jelképesen megszabadulok a nőt szexuális tárgyként kezelő attribútumoktól Carolee Schneemann gesztusával. Az elkészült tortát elfogyaszthatja közönség.

A rágás és a köpés egy provokatív gesztus, amik őseink alapvető aprítási módszere, csak mi sterilizálódtunk. A nyál, a köpés gesztusa művészetemben is megjelenik, 2011-ben született *Candy Vénusz muffinja* című videó munkám ötlete Drezdában, ahol azt terveztem olyan sütit fogok kínálni a közönségnek, melybe belerágtam, beleköptem a hozzávalókat. Ha Göbbölyös Luca szakácskönyv-katalógusában olvasható babonában hiszünk, akkor azok, akik mernek enni *Candy Vénusz muffinjából* örökre elcsábulnak tőle (Nem hiába büszke az a néhány ember arra, hogy megkóstolta!). 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 happeningemmel az abject testnedvek használatával és fogalmazok meg kritikát a szexuális vágykeltő eszközökről, melyek sebet ejtenek a testen, a szájpadról minden előadott alkalommal, miközben reflektálok a negyedik fejezetben említett művekre, a '70-es évek konklúziójára.

A harmadik mesterművem a *Zöld Paradicsom*²⁹⁷ [64. kép] lekvár és nőművészeti Eat Art esemény, mellyel Daniel Spoerri műveire és Rirkrit Tiravanija főző estjeire utaltam (, ahol különböző érdeklődésű emberek beszélgetnek egymással evés közben a múzeumban vagy a galériában.). Számomra a nézők beszélgetése és közben az étel fogyasztása maga a mű. Mindemellett azt figyeltem meg, hogy észrevétlenül tudom oktatni az embereket, hiszen ők a kulináris élményekkel vannak elfoglalva vagy a komfort zónájukból való kizökkenett érzéssel,

²⁹⁷ Több kép a honlapomon <http://www.fajgerne.com/index.php/munkaim/34-sadudaerdna/portfolio/74-zoeld-paradicsom>

ami mindig megdöbbenést okoz számukra. Vagy humort, vagy megbotránkozást váltok ki az emberekből, de ha valami nagyon undorító, gusztustalan számukra, akkor is vonzza a kíváncsiság és a látvány őket, mely beívódik pár perc alatt vagy egy pillanat alatt a tudatukba. Ha sikerült nagy hatást gyakoroltam rájuk, akkor a látvány képe sokszor felidéződik az elméjükben, melyhez mindig kapcsolódik a szituáció emléke és a beszéd, amit halottak. Így tudok gondolatokat és információkat könnyen átadni nekik. Így közvetítem és juttatom el a képzőművészetet bárkihez, ahhoz is, akinek nics érdeklődése vagy affinitása a képzőművészethez.

„A *Zöld Paradicsom* egy hely, ahol szituációt teremtek a művészetnek és az arról való beszélgetésnek, mely Rirkrit Tiranavija művészetén alapszik. Önök részt vesznek, hogy megismerjük egymást és a nőművészetről beszéljünk, miközben finom ételt fogyasztunk.

Mi a nőművészet, milyen ételt készítek?

Lilly Martin Spencer képe jutott eszembe, hagymát pucol egy nő és sír. Hagymát pucoljak és sírjak? Miért sírjak? Sírjak, mert nőművészek vallom magam és ezért sokakat nem érdekel a művészetem? Nevetnek. Miért nevetnek? Miért baj, ha ezt mondom? Hiszen a női voltommal, a testemmel és a nőket foglalkoztató problémákkal, gondolatokkal foglalkozom. Bekategorizálom magam?

Ki mit gondol erről? Beszéljünk erről, de mit együnk?

Daniel Spoerri szerint az Eat Art az evésről szól, nem az ételről. Viszont fontos, hogy mit eszünk. Szeretem az olyan ételeket, melyek egyszerűek és a látszatuk előítéleteket kelt, mégis kellemes csalódást és élményt okoz a fogyasztó számára.

Az étel lehet műtárgy? Lehet, Szabó Eszter Ágnes lekvárért festményt cserélt. Te elcserélnéd egy alkotásod lekvárért?

Lekvár. Mindig édeset készítek Eat Art-nak. Lekvár, mely műtárgy, maga az alkotás. Nem szokványos lekvárt szeretnék készíteni. Legyen hagyma lekvár? Hagymát pucoljak és sírjak? Nem sírok!

Zöld paradicsom lekvár, ez kevésbé ismert és Anyáé isteni! Paradicsomot természetek a kertben és az ablakpárkányokon. A haszonnövényeket szeretem. Én vagyok a kert forrása.

Zöld paradicsom, mely éretlen, nyersen nem esszük, hisz nagymennyiségben nyersen mérgező. A piacon mindenki savanyúságnak veszi. A nőművészet is mérgező, megfertőz, és nem tudod elfelejteni. A nőművészetet kevesen emésztik meg és hárítják, savanyúnak találják. Miért? Pedig maga a Paradicsom.

Remélem a nőművészet jelenlegi helyzete is ehettővé és fogyaszthatóvá válik, mint a zöld paradicsom- lekvár formájában. Ön a Zöldparadicsom lekvárért adna alkotást?”

Képek

Első fejezet



1.



2.



3.



4.



5.

Második fejezet



8.



6.



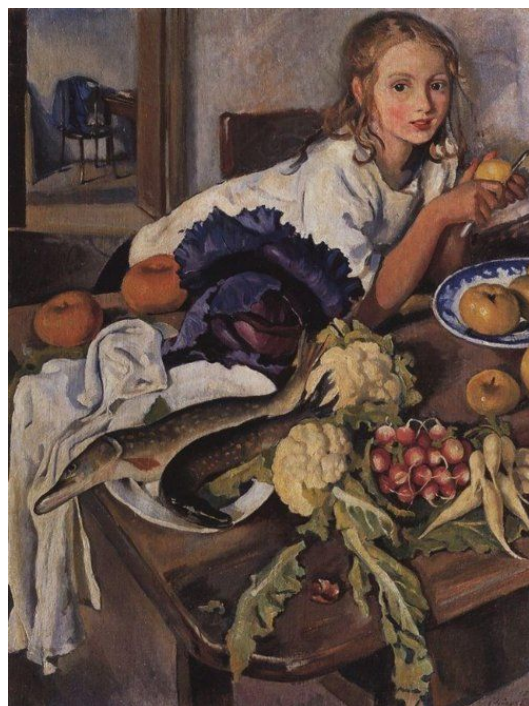
9.



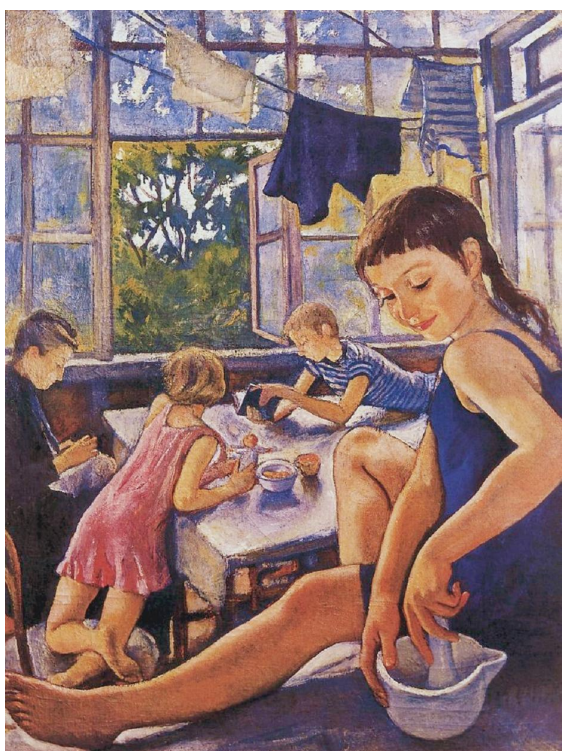
10.



11.



14.



12.

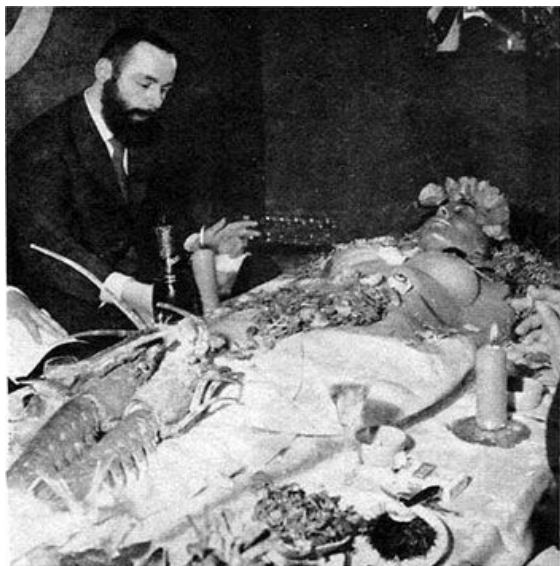


15.



13.

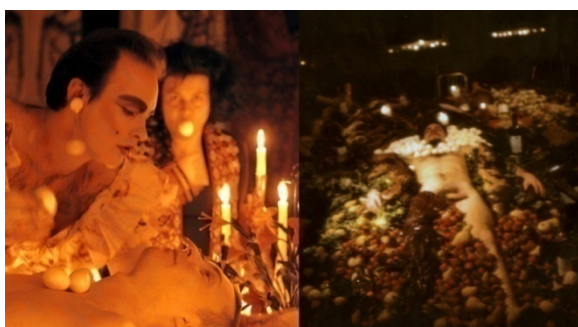
Harmadik fejezet



16.



17.



18.

Negyedik fejezet



19.



20.



21.



22.



23.



24.



25.



26.



27.



28.



29.



30.



31.



32.

Ötödik fejezet



33.



34.



35.



36.



37.



38.



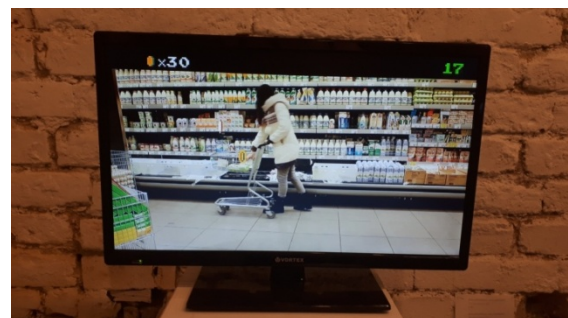
39.



40.



41.



42.



43.



46.



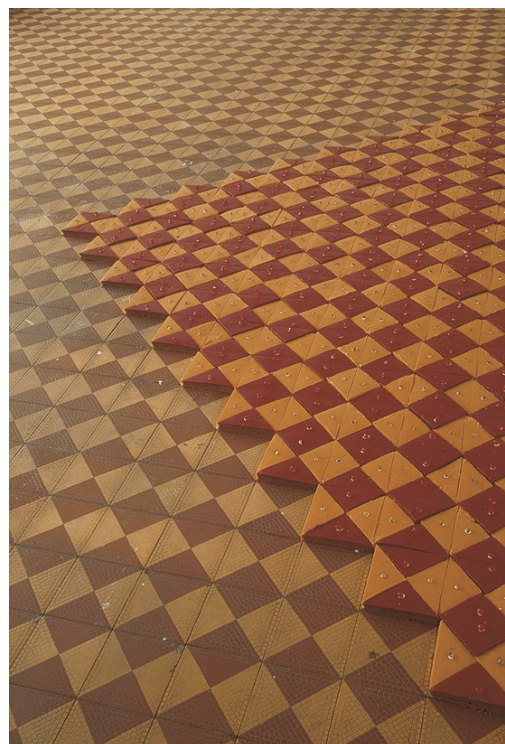
44.



47.



45.



48.



49.



50.



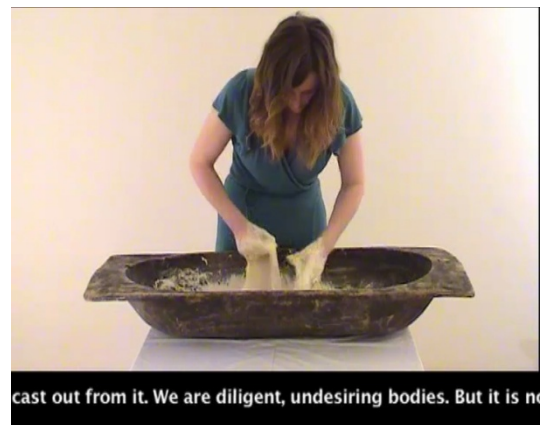
51.



52.



53.



54.



55.



56.

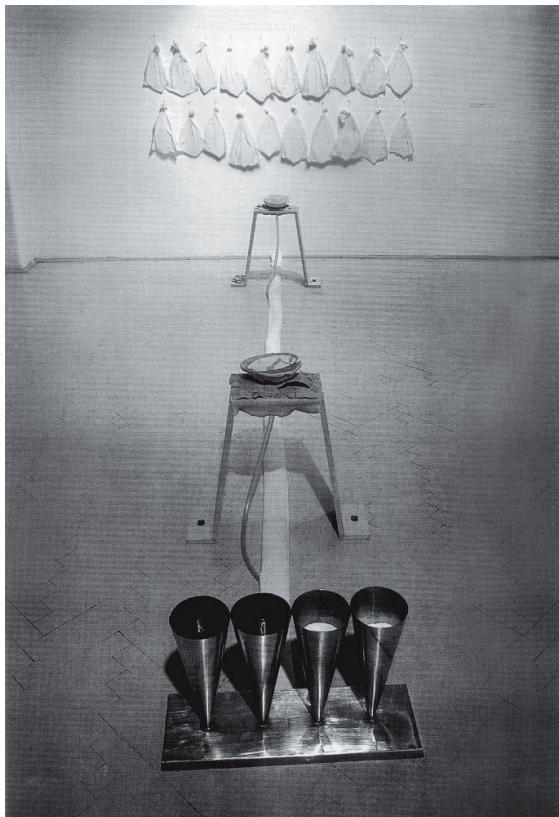


59.

Hatodik fejezet



57.



58.



60.



61.

Hetedik fejezet- Mesterművek



62. kép



63. kép



64. kép

Képjegyzék

1. Lilly Martin Spencer: *The young husband, First Marketing*, 1854, olaj, vászon, Metropolitan Museum, New York
2. Lilly Martin Spencer: *The young wife first stew*, 1854, olaj, vászon, Metropolitan Museum, New York
3. Lilly Martin Spencer: *Peeling Onions*, 1852, olaj, vászon, Memorial Art Museum, Rochester
4. Lilly Martin Spencer: *Shake Hands?*, 1854, olaj, vászon, Ohio Historical Center, Columbus
5. Lilly Martin Spencer: *Kiss me and you'll kiss the lasses*, 1856, olaj, vászon, Brooklyn Museum of Art, New York
6. Natalja Goncsarova: *Gardenining*, 1908, olaj, vászon, Tate Gallery, London
7. Natalja Goncsarova: *Planting potatoes*, 1908, olaj, vászon, Centre Pompidou, Paris
8. Natalja Goncsarova: *Fishing*, 1909, olaj, vászon, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
9. Natalja Goncsarova: *Picking Apples*, c.1909 olaj, vászon, Alex Lachmann kollekció
10. Natalja Goncsarova: *Peasants picking apples*, 1911, olaj, vászon, State of Tretyakov Gallery, Moskwa
11. Zinaida Serebrjakova: *At the table*, 1914, olaj, vászon
12. Zinaida Serebrjakova: *On the terrace in Kharlov*, 1919, olaj, vászon
13. Zinaida Serebrjakova: *Harvest time* 1915, olaj, vászon
14. Zinaida Serebrjakova: *Tata Zöldségekkel*, olaj, vászon
15. Loránt Erzsébet (Rajné): *Vásárban*
16. Meret Oppenheim: *Spring Banquet (Le festin)*, Bern, April 1959.
17. Kele Judit: *I am a work of art*
18. Hunter Reynolds és Chysanne Stalhacos: *A bankett* című 1992. május 1
19. Judy Chicago: *Dinner Party*
20. Martha Rosler: *Semiotics of the Kitchen*, video
21. Alison Knowles: *Make a Salad* 1972
22. Alison Knowles: *Make a Salad* 200
23. Barbara T. Smith: *Ritual Meal* 1968
24. Carolee Schneemann: *Meat Joy* 1964 kinetikus színház
25. Carolee Schneemann: berlini megnyitón előad, 2008, *Americana I Ching Apple*
26. Ulrike Rosenbach: *Hauben für eine verheiratete Frau* 1968-1970
27. Nil Yalter: *Sexismus in der türkischen Küche oder die kulinarischen Wollust eines Reiches*, 1978
28. Chantal Ackermann: *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, 1975
29. Penny Slinger: *ICU, eye sea you*, 1973
30. Brigit Jürgensen: *Hausfrauen-Küchen*, 1975
31. Helen Chadwick: *In the Kitchen*, 1977
32. Natalia L.L.: *Consumer Art*, 1973
33. Natalia L.L.: *Post-Consumer art*
34. Eva Filová: *Without Difference*, 2001, tetrapack objects, installation, variable dimensions
35. Szabó Eszter Ágnes: *Multimediális Konyhaasztal, az Epres Anyatej turmix és a Testem és Vérem, Cukrosperec és Ürmüsbor bakelit lemez* című diploma munkája

36. Göbölös Luca: *Férjhez akarok menni!* c. videó és szakácskönyv, 2010, Knoll Galéria, Budapest, ötrészes film, fotók
37. Elzbieta Jablonska: *A konyha*, 2004, installáció
38. Elzbieta Jablonska: *Zasiedzenie*
39. Elzbieta Jablonska: *Supermatka*, 2002, 3 db 100x150cm fotó
40. Fabricius Anna: *Háztartási anyatigris* fotó
41. Arevik Arevshatyan: *Belt of Faithfulness*, 1995
42. Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték
43. Szabó Eszter Ágnes: *Pókember*, figurális bevásárló szatyor, 2004
44. Xenia GNILITSKAYA - Alina YAKUBENKO: *The lifelong game*, 2015, videójáték
45. Csáky Marianne: *Ferde tér*
46. Csiszér Zsuzsi: *Vágódeszka*, 2011
47. Julita Wójcik: *Krumpli hámozás*, 2001
48. Németh Ilona: *Invitation for a Piece of Cake*, 2000 The Floor V.Site specific installationKulturKontakt Atelier, Vienna, Austria
49. Berhidi Mária: *Diószezon*, 2004 vagy 2005, installáció: mészke, dióssütemény, Fészek Galéria, 3 vitrinben
50. Eperjesi Ágnes: *Ehető én*
51. Lovas Ilona: *Stáció*
52. Alla Georgieva: *Alla's secret I.-III.*, 2000
53. Csurka Eszter: *ZabArt*
54. Baglyas Erika *Hasznos Tudás*
55. Fátyol Viola: *Nyújtás*, inkjet print, 30 x 45 cm, 2009-2013 és *Nyújtás*, videó, 2014
56. Németh Hajnal: *Face tot face*, 2000, video/c-print c. videó
57. Németh Ilona: *Eastern Sugar*
58. Chilf Mari: *A legkevesebb*
59. Szabó Eszter Ágnes: *Traffic Jam*, 1999
60. Győri Andrea Éva: *Grandmother's milk*, serie of 7 photographs of a play, 2009
61. Fajgerné Dudás Andrea és Szabó Eszter Ágnes, *Common Jam*, lekvárok
62. Fajgerné Dudás Andrea: *Common Jam*, 2017, olaj, vászon, 170x240cm
63. Fajgerné Dudás Andrea: *Candy Vénusz tortája*, 2015, fotó
64. Fajgerné Dudás Andrea: *Zöld Paradicsomot termeszték*, olaj, vászon, 90x120cm, 2012, olaj, vászon

Bibliográfia

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

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

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

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

bell hooks: A feminizmus, mint transzformációs politika, In Hadas Miklós (szerk.) Férfiuralom. Budapest, Replika Kör, 1994

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

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

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

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-Guption 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), 39-54. o.

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

Dudás Barbara: Bank Austria Kunstforum, Bécs. Egy androgün művész álmai

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

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

Góbyölyös Luca: Férfihez 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

Keserű Katalin: Modern magyar nőművészettörténet, Kijárat 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 Evgenevna Serebrjakova : pisma, sovremenniki o khudozhnitse (in Russian), Izobrazitelnoe iskusstvo, 1979, Moskva

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

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

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)

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. május 31.)

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

gender check katalógus:

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

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

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

Isabel **Schulz**: Edelfuchs im Morgenrot, Studien zum Werk von Meret Oppenheim, Schreiber, 1993, München

Sarah **Schumann**: Fragen und Assoziationen zu den Arbeiten von Meret Oppenheim, in Künstlerinnen international 1877-1977: Zusammengestellt und herausgegeben aus Anlass der Ausstellung im Schloß Charlottenburg, Berlin 1977 von der Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst, Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK), Hentrich, 1977, Berlin

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, Kijarat 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

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

Önéletrajz

VÉGZETTSÉG

2019 Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola, Doctor of Liberty Arts, **fokozatszerzés**
2013-2017 **Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola**, Doctor of Liberty Arts,
Mester: Dr. phd habil, Varga Tünde és Dr. habil, DLA Drozdik Orsolya
2006- 2011 Magyar Képzőművészeti Egyetem, **Festő szak**, Budapest,
Mester: Dr. habil, DLA Drozdik Orsolya
2006- 2011 **Magyar Képzőművészeti Egyetem, képzőművész-tanár szak**, Budapest
2010 Hochschule für Bildende Künste, Dresden, Malerei, Mester: Prof. Hans Peter Adamski
2005 - 2006 V-Pearl KFT, becsüs (festmény szakirány), OKJ, Budapest
2004 - 2006 Óbudai Képzőművészeti Szakközépiskola, festő szak, OKJ, Budapest,
Mester: Baksai József, Roskó Gábor
1996 – 2004 Berze Nagy János Gimnázium, nyolcosztályos tagozat, érettségi, Gyöngyös

TAGSÁG

2009 Fiatal Képzőművészek Stúdiójának Egyesülete
2010 Gyöngyösi Műhely
2011 Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete
2012 Lilith Öröksége

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

DÍJAK

2009. Erasmus ösztöndíj
2010. Ari Kupsus Art and Society díj
2011. Best of Diploma
2012, 2016, 2017 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

ÖNÁLLÓ KIÁLLÍTÁSOK

2019 Common Jam 7., 2B 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

ÖNÁLLÓ KIÁLLÍTÁSOK

2016 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 üdvözlés?, Liget Galéria, Budapest
A bűn tartósítása, Liget Galéria, Budapest
2013 Háj'm Grácia, ART9 Galéria, Budapest
Eat Art performances in Museum Quartier, Vienna
Testképek XI-IX. Galéria, 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

2019 I. Godot Kortárs Aukció, Godot Galéria, Budapest
Ziggy Art fair, Pintér Galéria, Budapest
Budapest Bizarre, Budapest, Loft B111
Bátor tábor aukció
My World, My Dreams, FERi Galéria, Budapest
Az ideális nő, Andrassy 13, Budapest
2018 Patron, Stúdió Galéria, Budapest
Frida Kahlo, Magyar Nemzeti Galéria, Budapest
Hungary Emerging, New York, Miami, Budapest
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, İzmir
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
 Hajsza 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
 NőtőNő, 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, MazelTov, Budapest

CSOPORTOS KIÁLLÍTÁSOK

- 2016** Fotó/Modell, Barcsay terem, Budapest
2015 Rendetlen nőügyek, Kortárs Művészeti Intézet, Dunaújváros
 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 performansa
 Gender Pool, Defo Labor, Budapest
 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

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-almazsem umiverzum, artmagazin online, 2013.08.29.
- Karafiáth Orsolya: Ehető? Emészthetetlen? Magyar Narancs 2013 november

BIBLIOGRÁFIA

- 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- a kritikai portál, 2014.02.18.
- Tatai Erzsébet: Legyen meg az én akaratom. Fajgerné Dudás Andrea Júlia: Anygali Üdvözlét? , 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, authors edition in 100 copies
- Kérchy Anna: A nő nyelvet ölt, feminista narratológia, esztétikai, testelméleti tanulmányok, Ikonológia és Műértelmezés 14, 2018
- ELLE MAGAZIN, 2019. március, 6. oldal és 66.-71.oldal, Különc nők széllal szemben haladni
- Tatai Erzsébet, A lehetetlen megkísértése, Új Művészet és az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019
- Bordács Andrea: Tabuk nélkül, Új Művészet 2019/3, 12-16.. oldal
- Hornyik Sándor: A nő kísértései, Tatai Erzsébet „feminista olvasókönyvről,” artmagazin 114., 17. évfolyam, 2019/3. szám 42.- 48.oldal

PUBLIKÁCIÓK

- Fajgerné Dudás Andrea: A kövér testek dicsérete, Új Művészet 2019/3, 24-25.oldal
- Fajgerné Dudás Andrea: Jelenleg Bécs a nők városa, Műértő, 2019 május, XXII. évfolyam-5. szám, 23. oldal
- Fajgerné Dudás Andrea: Natalja Goncsarova, Műértő, 2019 május, XXII. évfolyam-7. szám