

NŐK A MŰVÉSZETBEN

DOI 10.35402/kek.2024.5.17

A nő szerepe a műteremben, a nőművészet és a műterem jelentésváltozásai a magyar művészetben S. Nagy Katalin írásának főbb csomópontjai. A nők ábrázolása a művészetben kezdetben kizárólag mint modellekre korlátozódott a férfi szobrászok és festők műtermeiben. Csak a 19. században jelent meg a nők a műteremben és a női művészeti iskolák témája a festészetben. A tanulmány kitér arra is, hogy az a felfogás, amely szerint csak férfiak tudnak igazán nagyszerű műalkotásokat létrehozni, hogyan befolyásolta a nők művészeti státuszát. A művészeti világ patriarchális struktúrája a nők alulreprezentáltságához vezetett mind a történelmi, mind a kortárs művészetben. S. Nagy Katalin azt is bemutatja, hogy a műterem jelentésében az elmúlt fél évszázadban milyen jelentős változás zajlott le. A stúdió természetes környezete a művészi munkának, a kísérletezésnek, a kreativitásnak, de gyakran a kulturális és politikai nyomás elől is menedéket nyújtott. A kihívásokról szól, amelyekkel a művészek szembesülnek szakmájukban, különösen a nők, akiknek gyakran több akadályt kell leküzdeniük, mint a férfiaknak. E kihívások megakadályozhatják, hogy az alacsonyabb társadalmi-gazdasági háttérrel rendelkezők elismert művészek legyenek. Sokan, különösen a nőművészek, családi kötelezettségeik, valamint az elismerés vagy a jövedelem hiánya miatt hagyják el a pályát.

A szakirodalom szerint a „nők a művészetben” leginkább a műtermekben a férfi szobrászok és festők munkáihoz modellt álló nőket jelenti. Leginkább aktokat, a női test milyenségét megjelenítő műveken látható szereplőket. A magyar képzőművészetben is nyomon követhető, hogyan változott a különböző időszakokban a téma ábrázolása (Barabás Miklós, Szinyei Merse Pál, Márfy Ödön, Rippl-Rónai József és sokan mások). Az 1970-es és 1980-as években folytatott művészetszociológiai kutatásaink megerősítették: a megkérdezettek nagy többsége számára a „nők a műteremben” értelmezés elsősorban a női modellekre vonatkozott, másodsorban a nőiaktfestményekre, szobrokra.

A festészetben későn jelent meg a nők a műteremben és a festőnők iskolája téma. 2021-ben Párizsban, a Musée du Luxembourg-ban számos, a témához kapcsolódó képet gyűjtöttek egybe,

többek között Adrienne Grandpierre-Deverzy női festőiskolát megörökítő szokatlan művét (1822), Marie-Gabrielle Capet műteremfestményét (1808) és női önarcképeket tanítványaik körében. A 19. században már tanulhattak és felvételt nyerhettek a királyi akadémiára nők is.

Igazán zseniális művek alkotására csak a férfiak képesek – állították évszázadokon keresztül, és annak ellenére, hogy Európában a 18. században megkezdődött a máig tartó küzdelem a nők egyenjogúsításáért, ez a vélekedés annyira megkövesedett a köztudatban, hogy ma is meghatározza a biológiai értelemben nőnek születettek társadalmi helyzetét (néhány közismert, negatív példa: nők aránya a vezető pozíciókban, az akadémiai és az egyetemi közegben; közvetlen példa: a nők és a férfiak festményeinek ára a nemzetközi aukciókon, arányuk a műgyűjteményekben). Múzeumokban, kiállításokon folytatott kutatásainkban, a hetvenes években a megkérdezettek még gyakran feltették a kérdést: „Lehet-e igazi művész nő?” (ennek a kérdésnek az abszurditása különösen a Magyar Nemzeti Galériában 1971-ben és a Miskolci Galériában 1972-ben rendezett *Kísérleti kiállítások*on volt szembeütnő, hiszen Anna Margit, Vajda Júlia, Ország Lili, Keserü Ilona és mások művei is láthatók voltak).

A művészettörténetet évtizedek óta újraírják annak elismeréseként, hogy mindig is voltak nők a képzőművészek között. A képzőművészetet, a feudális és patriarchális rendszereknek megfelelően, kezdetektől a férfiak uralták, a művészszerp leginkább a férfiaké, a nőké a műszaszerep volt. Még a kortárs képzőművészetben is csak 15-20 százalék (!) a nők aránya, és az állandó gyűjteményekben sem jobb a helyzet. A művészettörténet is férfidominanciájú, férfiak írták férfiaknak. A kódexfestők, illusztrációk készítői a kolostorokban apácák, a reneszánsztól egyre több női életmű válik ismertté, sikeressé. Sofonisba Anguissola (1532–1625) tehetségének elismeréseként két évig Michelangelótól tanulhatta a szakmát, Artemisia Gentileschi (1593–1653) korai barokk festőt a Mediciek támogatották, az első nő volt, akit felvettek a Firenzei Képzőművészeti Akadémiára, Lavinia Fontana (1552–1614) az első, aki nőként meztelen nőket festett, és diplomát szerzett a Bolognai Egyetemen.

Marie Louise Élisabeth Vigée Le Brunnek (1755–1842) több mint 500 képét őrzik a nagy múzeumok. Mary Cassatt (1844–1926) amerikai impresszionista festő, az ukrán Sonia Delaunay (1885–1979) absztrakt festő, Tamara de Lempicka (1898–1980) a 20. század első felének sztár festőművésze, Georgia O’Keeffe (1887–1986), akit a modernizmus amerikai anyjának szokás nevezni, Frida Kahlo (1907–1954) kiemelkedő életműve közismert. (Itt említem meg, hogy New Yorkban, a National Museum of Women in Artsban kizárólag női alkotók művei láthatók. Fontos adalék: a New York-i Metropolitan Museum gyűjteményében a nyolcvanas évek végén mindössze 5 százalék volt a kiállított művészek között a nők aránya (ezzel szemben az aktképek 85 százaléka nőket ábrázolt). Egy 2017-es adat a Miami-ban rendezett Art Basel-ről: a férfiak vezette galériákban 25 százalék, a női tulajdonosokéban 34 százalék volt a nők aránya a kiállítók között.

A magyar képzőművészet történetében a 19. század végétől vannak jelen a nők: Fialka Olga (1848–1930), Dienes Valéria (1877–1915), Modok Mária (1896–1971), Gyenes Gitta (1888–1960), Anna Margit (1913–1991).

A női művészet megnevezésnek ma is van pejoratív, lekicsinyítő tartalma – a nők, akik festetnek, hímeznek –; ez leginkább a 19. században elterjedt kategória, amely jelezte, hogy a nők, mivel a művek készítői, alacsonyabb rendűek a hierarchiában. Még mindig nem egyértelmű a megjelölés: női művészek, nők a művészetben, művészek... Az egyre bővülő szakirodalomban (a művészettörténet mellett az esztétika, a szociológia, a pszichológia, az antropológia, a biológia, a neurológia és így tovább) leginkább a nőművészet megnevezés vált elfogadottá. A nőművészet a nők által folytatott tevékenység, a női identitásról, ön-reflexiókról szól. A feminista mozgalmak hozadéka a nőket érintő számos kérdés tematizálása, így e mozgalmak jelentősége a képzőművészetben is tagadhatatlan. Magyarországon szinte hiányoztak a feminista mozgalmak, ám az 1890-ben, a Várkert bazárban megnyíló Magyar Királyi Női Festőiskola óta egyre több az olyan női alkotó, aki láthatóan vállalja, hogy munkásságában megmutassa, miben más a női létforma, mint a férfié, így az önkifejezés révén hozzájárultak a női nyelv – vizualitás – megeremtéséhez.

Ez a megállapítás nem mindenkire vonatkozik, valójában a kezdeti időszakról (19–20. század forduló) a női identitások, női szerepek

megjelenítésmódja hosszú folyamat a képzőművészetben. A két világháború között a nők száma a résztvevők körében az intézményesített képzőművészeti felsőoktatásban és az állami kiállításokon is megnövekedett. Olyan életművek indultak, amelyekben már fiatalon is megjelentek a női identitás jellegzetességei (például Anna Margit érzékeny akvarell önarcképei a harmincas években, Lossonczy Ibolya, Forgács Hann Erzsébet műveiben a női szempontok is megtalálhatók). A női művészegyesületek aktívak voltak, élénk viták folytak bennük a nők helyzetéről. A művésztelepeken (például Gödöllőn) nők és férfiak együtt dolgoztak, és együtt állítottak ki olyan meghatározó csoportokban, mint a KUT. A II. világháború után a nyitott szellemű, modern Európai Iskola tagjai és a hozzájuk csatlakozó művészek között több a jelentős női alkotó: Anna Margit, Vajda Júlia, Szántó Piroska, Schaár Erzsébet, Gedő Ilka, Vaszkó Erzsébet. 1948 után a nem támogatott művészek közé sorolták őket, mintegy két évtizedig nem állíthattak ki.

Rejtett utakon mégis hatottak a magyar képzőművészet átalakulására, és a hatvanas évek második felétől többük szerepe jelentős a szemléleti változásokban, az államilag támogatott szocialista realizmussal szemben álló irányzatok, szemléletmódok terjedésében. Anna Margit 1968-ban az Ernst Múzeumban rendezett kiállítása, 1966-ban Schaár Erzsébet bemutatkozása a székesfehérvári István Király Múzeumban szellemi értelemben is új utak lehetőségét nyitotta meg a képi és plasztikai kifejezésekben. Schaár műterme és a férjével, az ismert és elismert modern szobrásszal, Vilt Tiborral közösen működtetett „szerda esti beszélgetések” számos fiatal művész figyelmét irányították a nemzetközi művészeti életben zajló változásokra. Vajda Júlia és Vaszkó Erzsébet nonfiguratív festményei hiánypótlónak bizonyultak, hiszen a Képzőművészeti Főiskolán és más intézményekben, fórumokon az absztrakt művészet az Aczél György-féle 3T-kultúrapolitikában még a „tiltottak” kategóriájába tartozott, nagy ritkán a „tűrt” kategóriába. A hatvanas évek végén megszaporodó klubkiállításokon, vidéki kultúrházakban és lakástárlatokon egyre több a női résztvevő, főként a fiatalok és avantgárd szemléletűek között. Megjegyzendő: a hatvanas években általánosan is jellemzővé válik a nők jelenléte még az államilag támogatott kiállításokon is (például Udvardy Erzsébet, Berki Viola, Koszta Rozália).

A hivatalos ideológia az ötvenes–hatvanas években a szocializmus építését, a „dolgozó népet” bemutató képzőművészetet favorizálta, a nőkérdés

nem tematizálódott, a hamis egyenjogúság jegyében tolódott háttérbe mindaz, ami e téren problematikusnak tűnhetett. Nők és férfiak az építés motívumait festették, a gyárak, lakótelepek, munkafolyamatok motívumait örökítették meg. A köztéri munkákon, igényes könyvillusztrációkon, sokszorosított grafikákon keresztül egyre inkább újjáéledt a századelő baloldali avantgárdizmusa és a konstruktivizmus.

A magyar képzőművészeti életben a hatvanas–hetvenes évek fordulójának alapvető változásai erősen befolyásolták a nők szerepét, bemutatkozási lehetőséget, kapcsolódásukat az avantgárd és a neoavantgárd képzőművészethez. Kassák Lajos 1967-es önköltséges kiállítása a Fényes Adolf Teremben, Victor Vasarely 1969-es kiállítása a Műcsarnokban, Schaár Erzsébet sokalakos *Utca* című összegző műve (és még több hasonló figyelemfelkeltő bemutatkozás, például Anna Margité 1968-ban az Ernst Múzeumban, Ország Lilié 1967-ben az István Király Múzeumban) bizonyították, hogy az absztrakt, nonfiguratív, szürreális, konstruktivista művészek nem zárhatók ki a művészeti életből. A neoavantgárd fiatal művészek megteremtették a lehetőséget a maguk számára, hogy találkozzanak a közönséggel. Nem hivatalos, zsűrimentes, az állami kultúrapolitikát ellenző kiállításait maguk szervezték (Stúdió '66 kiállítás, Zuglói Kör, az 1968-as pop art kiállítás stb.). Mérföldkő az első *Iparterv* kiállítás 1968 decemberében (11 fiatal művész között egyetlen nő: Keserü Ilona). Az *Iparterv II.* kiállításon összesen 15 fő vett részt. 1969-ben rendezték az első *Szürenon* kiállítást (tagjaik között is egy nő: Zeisel Magda).

1969–1975, az interjúk

1969 és 1975 között 120 többórás életútinterjút készítettem magyar képzőművészekkel (lásd erről a *Kultúra és Közösség* 2023. 1. számában megjelent tanulmányomat).¹ Utólag derült ki, hogy a kérdezettek között mindössze 27 fő volt nő. Pedig az interjúkészítés időpontja egybeesik azokkal az évekkal, amikor a nők részvételi aránya, jelenlétük a képzőművészeti életben megváltozott, és a női szerepek, a női alkotók iránti társadalmi figyelem, megbecsülés átalakult. Elég, ha csak Anna Margit, Ország Lili, Schaár Erzsébet, Maurer Dóra, Keserü Ilona munkásságát említem. Újra és újra hangsúlyozandó: abban az időszakban már nem a szocialista realizmus az egyetlen megtűrt képzőművészeti

irányzat, oldódik a cenzúra szigora (még ha betiltanak is avantgárd kiállításokat, bezáratják a balatonboglári kápolnatárlatokat, és csak 1975 nyarán engedélyezik újbóli megnyitásukat). Az új generáció művészei a modernizmus, majd a posztmodern felé nyitnak, igyekeznek kiállításaikon közönségüket hozzászoktatni az új nyelvhez, új alkotói eljárásmodokhoz.

A nők száma a festők és a szobrászok között a főiskolán és a kiállításokon is növekszik (egy-egy foglalkozási csoportokban is, 1970-ben a felsőfokú végzettséggel rendelkezők 31,2 százaléka nő, 1990-ben 46,1 százaléka). A nőszobrászok száma nő (Albrecht Júlia, 1948–; Antalfy Mária, 1922–1989; Bakos Ildikó, 1949–; Balás Eszter, 1947–; Gábor Magda, 1924–; Hetey Katalin, 1924–2010; Kovács Margit, 1902–1977; Ligeti Erika, 1934–2004; Lóránd Zsuzsa, 1948–2004; Lugossy Mária, 1950–2012; Schaár Erzsébet, 1908–1975; Szöllősi Enikő, 1939–; Várnagy Ildikó, 1944–). Ez a szám meg sem közelíti a férfiak számát. Kossuth- és Munkácsy-díjas is alig van közöttük, e téren meglepően mellőzöttek. A változást jelzi viszont, hogy egyre több nő kap megbízást köztéri (főleg lakótelepi) szobrok elkészítésére. Azt azonban ki kell emelnem, hogy a szobrok még Budapesten is leginkább névtelen nőket ábrázolnak (anya gyerekkel, ülő nő stb.), teljes alakos női szobrokat csak színésznőknek, szenteknek, mitológiai alakoknak állítottak, a női mellszobor is feltűnően kevés (nincsenek tudós nők, politikus nők és a magyar történelem, irodalom kiemelkedő alkotói is hiányoznak). A kétezres évek elejéről származó adat: a közel 1200 fővárosi köztéri szobor között mindössze 35 ábrázolt olyan nőt, aki név szerint is beazonosítható volt. Az interjúkészítések idején nyilvánvaló, hogy ennyi sem volt (ékes bizonyítékként a férfiuralomnak, a feudális, patriarchális konzervativizmusnak).

Az állami mecénatúra is a férfi művészeket támogatta. Az úgynevezett „kétmillió vásárlásokon” 1965-től 1980-ig kevés nőtől vettek festményeket. A „törzsgárda”, azaz a rendszeresen műveket beadók között nagyon kevés a nő (például Udvardy Erzsébet, V. Bazsonyi Arany). Rendszeresen vásároltak Aczél Ilonától, Benkő Katalintól, Berki Violától, Gábor Marianne-tól, Gálffy Lolától, Garabuczy Ágnes-től, Gern Évától, Szilvássy Margittól, Vaszkó Erzsébettől, Záborszky Violától.

Elvétve, egyszer-egyszer szerepeltek: Csernó Judit, Dobi Piroska, Gráber Margit, Mattioni Eszter, Sédai Mária, Szilveszter Katalin, Vidéky Brigitta.

¹ Lásd e kötetben a ... oldalakon.

Leírva soknak tűnik, valójában csak töredéke a férfi képzőművészeknek. Pedig a nők többsége családban élt, és gyermekeket nevelt (Anna Margit, Vajda Júlia, Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit és Gedő Ilka kettőt, Schaár Erzsébet egyet), eleget téve a hagyományos biológiai alapú társadalmi szerep elvárásainak). Természetesen a nők között is voltak, akik nem szültek gyereket (Gráber Margit, Ország Lili, Gábor Marianne), mint ahogy a férfiak közül is sokan nem vállalkoztak gyermeknevelésre – az interjúkban néhányszor elhangzott, hogy tudatos döntés volt, feláldozták a családot, hogy a művészletre koncentrálhassanak.

A nemzetközi képzőművészetben is a hetvenes évek elejétől vált kiemelt témává a nőművészet, itthon is akkor fordult fokozott figyelem felé, különösen a fiatal avantgárdok közötti tehetséges, újító szemléletű nők (Maurer Dóra, Keserü Ilona) körében, akik a hatvanas években, „a remény évtizedében” indultak pályájukon, és férfi képzőművésztsáikkal vállvetve küzdöttek egy nyitottabb, szabadabb művészeti közélet megteremtésén. „Azok a jó kis hatvanas évek”, fogalmazták meg többen is 1973–74-ben az interjúkészítés során (akkoriban zajlott Haraszti Miklós pere, a filozófusper, több gondolkodót és művészt Nyugatra üldöztek: Lakner László, Szentjóbó Tamás, Halász Péter, Ajtony Árpád, Konrád György, Szelényi Iván.) A kultúrapolitika egyre tanácstalanabban figyelte az új nemzedékek színrelépését.

Amikor 1969-ben elkezdtem a többórás beszélgetéseket az akkor megismert művészekkel (Bálint Endre, Korniss Dezső, Anna Margit, Lossonczy Tamás, Illés Árpád, Lakner László és így tovább), még hatott az 1968-as új gazdasági mechanizmus a könyvkiadásra, a kiállítások nyitottabbá válására (egyetemi klubokban, peremkerületi és vidéki művelődési házakban), az átalakuló magyar filmművészetre, a pszichológia és a szociológia beengedésére az egyetemi oktatásba és az akadémiai intézetekbe. A 68-as generációjához tartoztam, és érzékenyen reagáltam a reformévtizedben zajló változásokra vonatkozó reflexiókra. Kezdő művészettörténész és szociológustanonc voltam, és egyáltalán nem figyeltem arra, hogy ki a nő és ki a férfi a megkérdezettek közül. A művészek körében sem volt olyan, aki beszélt volna erről. Még a textiles képzőművészek között sem, pedig ők sokat tettek azért, hogy végre itthon is megkezdődjön e kérdésekben is a paradigmaváltás (Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit, Hübner Aranka, Szabó Marianne, Geccser Lujza és még sokan mások).

Néhány „műteremlátogatás”

A „műterem” megnevezés nem pontos: a férfiak többsége sem műtermes lakásokban élt, hanem az otthonukban alakították ki azt a teret, ahol festeni tudtak. Azok a szobrászok, akiknek nem volt műtermük, kollektív műtermekben dolgoztak (a Lehel úti kollektív műteremben készítettem interjút Gáti Gábor és Kutas László szobrásszal és két, már akkor elismert éremművésszel: Ligeti Erikával és Szöllösi Enikővel, akik később mindketten Munkácsy-díjasok lettek). Amikor a kétezres években a kollektív műtermekben is bekapcsolódtak a *Nyitott műtermek* programba, több nőművész is fogadta a látogatókat, és szívesen beszélgetett a nők, ezen belül a női alkotók aktuális helyzetéről.

Az otthonok, magánlakások mellett a legismertebb műteremházak (Gellért-hegyi műteremház és Százados úti művésztelep) munkára alkalmas műtermeiben is készítettem interjúkat. A Százados úti művésztelepen élő, dolgozó művészek közül nyolc férfival és két nővel beszélgettem, ez utóbbiak Gádor Magda és Lugossy Mária szobrászok.

A *Kultúra és Közösség* 2023. 1. számában jelent meg írásom a Schaár Erzsébet és Vilt Tibor házaspár Városmajor utcai műterméről,² ezért **Schaár Erzsébet** munkásságáról itt nem írok. A műtermében készült fotók sokaságából egy szokatlant emelek ki: az egyik sarokban 13 szoborfej, nők, férfiak, gyerekek portréja. Ezek alapján is megállapíthatatlan, hogy a művész, aki létrehozta őket, nő-e vagy férfi. 1975 augusztus végén jártam a műteremben utoljára, amikor Nagyatádról, a Faszobrász Művésztelephez kapcsolódó kiállításról visszavittük kisméretű bronzplasztikáit (főleg a *Székek* sorozatból). Schaár már nem élt. Üresség, magány, elhagyatottság, amiről költő szellemi társa, Pilinszky János írt: „Valahol rettenetes csönd van. Effelé gravitálunk.” (*Hommage à Isaac Newton*)

Ország Lili (1936–1978) volt az első nőművész, akinek járhattam a „műtermében”, pontosabban abban a budai 36 m²-es szűkös lakásban, ahol a sok darabszámú, nagy méretű, monumentális *Labirintus*-sorozatot is teremtette. A hozzá kapcsolódó legendáriumok egyike, hogy soha senki nem látta festeni. 1968 októberétől, amikortól rendszeresen mehettem hozzá, hárman biztosan tanúi lehetek annak, hogyan dolgozik: Kolozsváry Ernő, Vasilescu János műgyűjtők (Vasilescu rendszeresen

² Lásd kötetünkben a oldalakon.

ellátta őt holland olajfestékekkel) és egy gyógyszerész barátja. Nekem megmutatta, hogyan készíti a krumplynyomatokat. Zárkózott volt, nem engedett be mindenkit a lakásába, ahol polcokon sorakoztak festményei. A munkáiról nem szívesen beszélt. Több visszaemlékezésben olvasható, milyen kontrasztos volt a hatása a szűk terű lakásban (kicsi előszoba, kicsi fürdőszoba, konyha helyett csak egy alig felszerelt főzőfülke, de legalább egy erkélyajtón bedőlő fény) a művek tágas, nyitott tereinek, a bennük megidézett történeti időknek és kulturális hagyományoknak. A festő rejtélyes, szorongásokkal teli külseje és egyiptomi szépségű arca sem könnyítette meg az eligazodást. A monográfia szerzőjeként (Arthis, Bp., 1993) sem jutott eszembe, amíg dolgoztam az anyaggal, sem az általam rendezett kiállításokon (Rákosliget, 1968; Diósgyőri Vármúzeum, 1972; Haus Ungarn, Berlin, 1996; Római Magyar Akadémia, 2007), hogy Ország Lili nőművész. Most is úgy gondolom, az a típusú intellektuális művész, akinél másodlagos a tényleges biológiai-társadalmi női szerep.

Anna Margit (1913–1991), akiről az első könyvem írtam (Képzőművészeti Alap, Bp., 1971), ízig-vérig nő volt, asszony, feleség, özvegy, anya, akinek műterme is kifejezetten tükrözte azokat a női szerepeket, amelyeket festményein is megjelenített.

Anna Margit fiatalkorától festett olyan önarcképeket, amelyekben jelen vannak mesterségének attribútumai, és olyan műteremképeket, amelyeken környezetéből is látszanak részletek (például *Műterem*, 1936, tempera, papír, Magyar Nemzeti Galéria). Amikortól rendszeresen jártam hozzá a Fillér utcai nagy lakásban berendezett műtermébe (1968–69-től; később, a Szilágyi Erzsébet fasori lakásba már ritkábban), szinte megszokhatatlan volt az a sokféle paraszti eredetű tárgy, bútor, hangszer, vázák, babák, bábuk (és így tovább), amelyek körülvették környezetét természetes tartozékként és egyben ihlető motívumként készülő műveikhez. Fekete-fehér fotók sokasága dokumentálja azt a tárgyakban látható formagazdagságot, amely szürreális képeinek is szerves része. *Anna Margit különös világa* címmel (Arnolfini Szalon esszéportál, 2015. augusztus–szeptember) írtam arról, hogy kevés olyan önazonos-énazonos, merészen őszinte művészetet ismertem, mint az övé. Alkata, személyisége, megnyilvánulásai, tárgyi környezete és expresszív, szürreális, egyéni festésmódú, atmoszférájú képei a legteljesebb összhangban voltak egymással. A

hatalmas sokkok (zsidóüldözés, a társ, Ámos Imre kegyetlen halála, özvegység, tüdőbaj, eltiltás a nyilvánosságtól, szegénység, beteg gyermek, magány) nyomokat hagytak külsején, arcán, műtermén és alkotásain is. Ezerféle női szerepet örökölt meg a képein: kislány, erotikus fiatal táncosnő, múza, akt, a nagy festő modellje és társa, gombkészítő, anya, háztartásvezető, szakácsnő, takarítónő, állatszelidítő (macskák), dohányos, ünnepezt művésznő, öregedő nő. Érdemes végignézni önarcképeit kora ifjúságától megöregedéséig (78 évesen halt meg): nem szerepeket, szerepjátékokat festett, hanem női és festő önmaga színváltozását.

Egyetlen rövid, ide illeszkedő emlékem: 1970-ben (ő 57 éves volt, végre sikeres, kiállításokon szerepelt, műgyűjtők vásároltak tőle; én 26 éves, kezdő, még öt év választott el a művészettörténeti doktorimtól) együtt dolgoztunk a készülő kismonográfián, amikor egyszer csak felugrott, kirohant a konyhába, mert közben ebédet készített a fiainak. Ez a jelenet gyakran megisméltódott.

Vajda Júlia (1913–1982), Vajda Lajos özvegye a magyar képzőművészeti életben méltán híressé vált Rottenbiller utcai lakásban dolgozott, őrizte fiatalon meghalt első férje, Vajda Lajos avantgárd alkotásait, és a New Yorkban élő második férje, Jakovits József szobrait. Korombeli szabadszellemeű költők, írók, színházcsinálók (Halász Péterék, Bálint István, Tábor Ádám, Ajtony Árpád és mások) látogatták rendszeresen. (Erről is írtam az Arnolfini Szalon esszéportál *Műterem-sorozatában Vajda Júlia és a Rottenbiller utca* címmel 2016-ban.) Vajda Júlia rejtőzködő ember volt, kevés beszédű, puritán. Mikor 1969 elején először kerestem meg, Bálint Endre és családja, akikkel korábban együtt lakott, már elköltözött a Budafoki útra (Bálint Endre felesége Vajda Júlia testvére volt), Jakovits negyedik éve New Yorkban élt, Vajda Júlia iker gyermekeivel élt a zsúfolt lakásban. Elmúlt már 50 éves, amikor végre saját műterme lett, megörökölte szobrász férje munkahelyét. Nonfiguratív képeket festett, geometrikus és lírai absztraktokat. Rendkívül művelt, olvasott ember volt, nagyon tájékozott az európai kortárs művészetben. Műterme sziget volt egy zárt, korlátolt, korlátozott társadalomban a hivatalos kultúrpolitikától fényévnnyi távolságra.

Szoros baráti, szellemi kapcsolat fűzte számos jelentős modern művészhez. Nála ismerhettem meg a már említett tehetséges, kreatív fiatal művészeket kívül számos olyan alkotót, akik az Európai Iskola háború utáni működése során kapcsolódtak Vajda

Júliához és Bálint Endréhez (például Fekete Nagy Béla, Lossonczy Ibolya, Szántó Piroska, Mészöly Miklós, Mándy Stefánia).

Gedő Ilka (1921–1984) is szerepel az Arnolfini Szalon esszéportálon megjelent Műterem-sorozatban *Tükör által homályosan* címmel 2016-ban. 1963 januárjában voltam először pesti polgárház-beli lakásukban, ahol természettudós férjével és két fiával élt. Akkor kezdtem ismerkedni Ország Lili hatására és segítségével a Bibliával, a kabbalával, Martin Buberrel, a zsidó tanításokkal. Gedő Ilka környezetének, felhalmozott könyvkupacainak és a tőlük tanultaknak következtében kezdtem el a Scheiber Sándor péntek esti összejöveteleire járni a Rabbiképzőbe, és héberül tanulni egy fiatal rabbitól. Gedő Ilka személye, kommunikációja, környezete hasonlóan különleges, titokzatos, a szokásostól nagyon eltérő volt, akárcsak érzékeny rajzai, mágikus, egymásra rétegződő színei, áttűnő, realitáson túli formái. Zömében vegyes technikával készült művei összetéveszthetetlenek, mindenkiétől eltérők. A művészetpszichológia az azóta eltelt fél évszázadban sem tudott egyértelmű választ adni arra a kérdésre, hogy kiből lesz művész (főként kiemelkedő alkotó), és mennyire határozza meg az egyéniség a létrejött műveket (egyen és mű korrelációja).

Egy vidéken élő nőművész műterméről: a Gyulán élő, alkotó **Kosza Rozália** (1925–1993) környezetéről. Amikor a hetvenes évek elején nyaranta a Gyulai Művésztelepen kísérhettem figyelemmel 8-10 kortársam festővé válásának folyamatát, tanulmányait a hagyományok alapján, többször is felkerestem egy jellegzetes alföldi kisvárosban lévő házban kialakított műtermét. Erősen kötődött a műteremre vonatkozó hagyományokhoz és olyan rendezett, gondozott és tiszta volt, hogy gyakran felmerült bennem: ilyen csak egy nő környezete, munkaterape lehet. Természetesen festményei is hasonlóan rendezettek voltak, nyugodt, egyensúlyos kompozíciók. Akármikor felkerestem, tiszta ruhában volt, ecsetei és festékei is gondosan tisztán tartva. Hagyományos műfajú táblaképeit belső és külső környezete hitelesítette, az a nyugalom, csend, kiegyensúlyozottság, aminek megszokásához Budapestről Gyulára érkeve kellett pár nap.

Gráber Margit (1895–1993) már a hetvenes évek elején is az idős művészek közé tartozott. Amikor az interjút készítettem vele, egy ablakmélyedés előtt ült, magas, erőteljes festőállványa és

virágcsokrokkal teli asztalka mellett. Ez utóbbi gyakori motívuma volt „műtermi csendéletek” című, a nagybányai és a francia posztimpressionista hagyományokhoz kapcsolódó festményeinek. Akkoriban nem volt divat szépségről beszélni, pedig ő is – jó néhány festőhöz, nőhöz és férfiakhoz hasonlóan szép emberpéldány volt, mint ahogy szép volt polgári lakása, jó atmoszférájú műterme és derűs, harmonikus képei is.

Par excellence festő volt, tanúja a 20. századnak. Amikor 2007-ben megrendezték közös kiállításukat férjével, Perlrott-Csaba Vilmossal (1888–1955) az Új Budapesti Galériában, sokakkal együtt fedeztem fel, hogy nemcsak a hagyományokat tisztelte, hanem a húszas évekbeli németországi és párizsi években elsajátított modern képzőművészeti nyelvnek is híve volt. (Párizsban portrét festett a fiatal József Attiláról.) A vele készült interjúban ő hozta szóba, hogy a húszas évek elejétől őt egyenlő félként fogadták a KUT-ban is, kiállításokon is, pedig a „festőnő” még akkoriban kabarétéma volt, hiszen a festegetés unatkozó úrinők körében kedvelt foglalatosság volt. Kiemelte, hogy amikor Petrovics Elek képet vett tőle a Szépművészeti Múzeum számára, hangsúlyozta: Gráber Margitot nem tekinti festőnőnek, hanem festőnek.

*

Folytathatnám a sort (a legfiatalabbakról, az akkor kezdőkről egy további tanulmányban lesz szó), ám talán sikerült kiemelnem a hetvenes évek eleji aktív, kreatív képzőművészek közül sokat a jellegzetes műtermekből, amelyekben a nők által teremtett művek megszülettek. Két további művész, akiről a témához kapcsolódva feltétlenül írni kellene: Mattioni Eszter (1902–1993), aki 1931 és 1942 között a szolnoki művésztelepen élt és dolgozott; Berki Viola (1932–2001) a kiskunsági paraszti világ szofisztikált népszerűsítője (akkoriban sokak kedvence).

A festő- és szobrászműtermektől eltérőek voltak a textilesek műtermei, lakásai, hiszen eredeti szakmájuk tárgyi kellékei, anyagai mellett ott voltak a hagyományos festőkellékek, állványok is környezetükben. Szenes Zsuzsához (1931–2001) évekig jártam, a vele készült interjú is nagyon hosszú lett. A Virágárok utca 6/b, ahol párjával, Erdély Miklóssal (építész, képzőművész, filmrendező, író) és két fiával lakott, a hatvanas évektől a nyolcvanas évek közepéig a magyar avantgárd meghatározó, markáns szellemi központja. A koncept art, az akcióművészet, az environment hazai képviselőinek találkozóhelye. Ebben a budai művészházban készültek

Szenes Zsuzsa új szemléletű textiljei, többek között a nőiséget természetes módon vállaló textilszobrai. A textíliák közül kiemelendő volna még több műterem, például Szilvitzky Margité, Péreli Zsuzsáé, Hajnal Gabrielláé és így tovább.

Nők? Férfiak? Művészek

Többször is elhangzott az interjúkban nőktől és férfiaktól egyaránt, hogy a művészi foglalkozáshoz, hivatáscsoporthoz tartozás útján számos akadályt kell legyőzni, talán a nőknek még többet, mint a férfiaknak. A rajzkészség, színérzékenység korán megjelenik, a szülők eleinte örülnek, aztán amikor a gyerek pályorientációja stabilizálódik, kezd a család tiltakozni (kevés az a kivétel, ahol támogatták a művészpálya-orientációt). A legfőbb kifogás: a képzőművészetből nem lehet megélni. A másik: féltés, aggodás a bohém életforma miatt. A tehetség mérésére nincs kontroll, mi a biztosíték arra, hogy igazán lesz-e belőle művész. A műtermek fenntartása sok befektetést igényel, a munkaeszközök, anyagok drágák, az alkotó periférikus életformára kényszerülhet.

Ez az elterjedt nézet is gátolhatja, hogy az alacsonyabb státuszú társadalmi csoportokból jóval kevesebben kerülnek be a számontartott művészek közé, mint azok közül, akiknek korai szocializációjától kezdve növekszik támogatóik száma (tanárok, művelt rokonok, rajztanárok, képzőművészetkedvelők). Az interjúkban többen is megfogalmazták, hogy a pályaelhagyók között több a nő, mint a férfi (okai: gyerekszülés, családtagok ápolása, kevesebb jövedelem, elismerés hiánya).

Ákár nőnek, akár férfinak született művészekről beszélünk, az alkotómunkának, a kísérletezésnek, a kreativitásnak, a mű létrejöttének természetes közege a műterem. Az interjúkészítések idején, a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, közepén gyakran új művészeti mozgalmak, szakmai, baráti társaságok születésének színhelye, és gyakorta a kultúrpolitikai nyomás elől menedék, a bezárkózás, kivülmaradás lehetősége. Voltak műtermek, amelyekben érzékelhető volt, hogy folytatódik a hagyomány: a látogatók, beengedett külsősök számára „szent”, „megszentelt” hely, megfejthetetlen csodákkal, titokzatossággal. Erről maguk a művészek

is szívesen beszéltek, ki nyíltan, ki szégyenlősebben, ki bizonytalanul. 2013-ban a Magyar Nemzeti Galériában egy fontos kiállítás bemutatta az utóbbi fél évszázadban a műterem jelentésváltozásait a magyar művészetben (a bemutatott művészek között csak hat nőművész volt, közöttük Schaár Erzsébet és Maurer Dóra). Amikor 2018 novemberében az Artézi Galériában a *Műterem* sorozatban *Tükör és Kép* címmel csoportos kiállítást rendeztem, hasonló hibát követtem el: a kiállító tíz művész között csak három volt nő. Kétségtelen, a művészek és művek válogatásakor fel sem merült bennem ez a szempont. A tematika megnevezése után a kiállítandó művekben megnyilvánuló művészfelfogások és a művészek habitusa volt a kiválasztási szempont.

A hatvanas évek fordulóján jelentkező új művészgeneráció nemcsak a művészi nyelvhez, művészeti technikákhoz, hagyományokhoz viszonyul másképp, mint a középkorúak és az idősebb generációk, hanem a művész szerephez, a művész és a társadalom kapcsolatához, a megbízókhöz, intézményekhez is [...]. A nőkérdés is akkor tematizálódik, itthon körülbelül akkorra jelenik meg a szakirodalomban, amikor a 120 interjú elkészítését befejeztem. Akkor kezdenek foglalkozni azzal, hogyan jelenik meg (megjelenik-e egyáltalán) motívumként, tartalomként, hogy a mű létrehozója nő-e vagy férfi. Mi is akkor kezdtük vizsgálni közönségkutatásainkban, hogy a befogadásban, ízlésben, választásokban és elutasításokban van-e, és ha van, milyen következménye, az alkotó nemének. Ez azonban már összekapcsolódik a művészetszociológia egyik alapkérdésével: hogyan fejlődnek ki a társadalmi viszonyok a műalkotásban?

A hetvenes években a Nemzetközi Szociológiai Szövetségnek (ISA) még nem volt művészetszociológiai bizottsága, még a Várnában (1970) és Uppsalában (1978) tartott világkongresszuson sem szerepelt önállóan. Ezért is kiemelkedően fontosak az itthoni empirikus művészetszociológiai kutatások.

Első megjelenés: *Kultúra és Közösség*, 2023. 2. szám, 7–12.

https://epa.oszk.hu/02900/02936/00058/pdf/EPA02936_kek_2023_02_007-014.pdf