

Absztrakt

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, miszerint 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 bemutatja azt is, 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 menedéket jelentett a kulturális és politikai nyomás elől is. A kihívásokról szól, amelyekkel a művészek szembesülnek szakmájukban, különösen a nők, akiknek gyakran több akadályt kell leküzdeni, mint a férfiaknak. E kihívások megakadályozhatják, hogy az alacsonyabb társadalmi-gazdasági háttérrel rendelkezők elismert művészek lehessenek. Sokan, különösen a nőművészek, családi kötelezettségeik, valamint az elismerés vagy a jövedelem hiánya miatt hagyják el a pályát.

Abstract

The role of the woman in the studio, the changing meanings of women's art and the studio in Hungarian art are the main nodes of Katalin S. Nagy's article. The representation of women in art was limited to models in the studios of male sculptors and painters. It was only in the 19th century that women in the studio and the theme of women's art schools emerged in painting. The study also addresses how the perception that only men can create truly great works of art has affected the social status of women in the arts. The patriarchal structure of the art world has led

to an under-representation of women in both historical and contemporary art. Katalin S. Nagy also shows how the meaning of the studio has changed significantly over the last half century. The studio is the natural environment for artistic work, experimentation, creativity, and was often a haven from cultural and political pressures. The study also describes the challenges that artists face in their profession, especially women who often face more obstacles than men. These challenges may prevent talents from lower socioeconomic backgrounds from becoming recognized artists. Many artists, especially women's arts, drop out of the profession due to family responsibilities and a lack of recognition or income.

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, Márffy 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 nőiakt-festményeket, szobrokat.

Később jelent meg a festészetben a nők a műteremben és a festőnők iskolája téma. Számos, a témához kapcsolódó képet gyűjtöttek egybe 2021-ben Párizsban a Musée du Luxembourgban, többek között Adrienne Grandpierre-Deverzy női festőiskolát megőrkítő 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 közegekben; közvetlen példa: a nők és a férfiak festményeinek árai a nemzetközi aukciókon, arányuk a műgyűjteményekben). Múzeumokban, kiállításokon folytatott kutatásainkban, a hetvenes években a megkérdezettek még gyakran feltették a kérdést: „lehet-e igazi művész egy nő?” (ennek a kérdésnek az abszurditása különösen a Magyar Nemzeti Galériában 1971-ben rendezett és a Miskolci Galériában 1972-ben rendezett Kísérleti kiállításokon volt szembeütő, hiszen Anna Margit, Vajda Júlia, Ország Lili, Keserű Ilona és mások művei is láthatók voltak).

A művészettörténetet évtizedek óta újraírják annak elismeréseként, hogy mindig is voltak nők a képzőművészek között. A képzőművészetet kezdetektől a férfiak uralták a feudális és patriarchális rendszereknek megfelelően, a művész szerep leginkább a férfiaké volt, a nőké a múzsa. Még a kortárs képzőművészetben is csak 15-20 százalék (!) a nők aránya, és az állandó gyűjteményekben se jobb a helyzet. A művészettörténet is férfidominanciájú, férfiak írták férfiak részére. 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 Mediciék támogatták, 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 Brun (1755–1842) több mint ötszáz 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 anyjaként szokás nevezni, Frida Kahlo (1907–1954) kiemelkedő életműve közismert. (Itt említem meg, hogy New Yorkban a National Museum of Women in Arts-ban 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 festegetnek, hímeznek –, ez leginkább a 19. században elterjedt kategória, amely jelezte, hogy mivel nők a művek készítői, azok 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, önreflexiókról szólnak. A feminista mozgalmak hozadéka számos, a nőket érintő kérdés tematizálása, így jelentőségük tagadhatatlan a képzőművészetben is. Magyarországon szinte hiányoztak a feminista mozgalmak, ám az 1890-ben a Várkert bazárban megnyíló Magyar Királyi Női Festőiskolától kezdve egyre több az olyan női alkotó, akinek a munkásságában megjelenik annak vállalása, megmutatása, hogy miben más a női létforma, mint a férfié, így az önkifejezés révén hozzájárultak a női nyelv – vizualitás – megteremtéséhez. Nem mindenre vonatkozik ez a megállapítás, valójában a kezdeti időszakról (19–20. század forduló) hosszú folyamat a női identitások, női szerepek megjelenítésmódja a képzőművészetben. A két világháború között megnőtt az intézményesített képzőművészeti felsőoktatásban és az állami kiállításokon is a nők száma a résztvevők körében. Olyan életművek indultak, amelyekben már fiatalon is megjelentek a női identitás jellegzetességei (például Anna Margit érzékeny akvarellőnarcképei a harmincas években, Lossonczy Ibolya, Forgács Hann Erzsébet műveiben a női szempontok is megtalálhatók). Aktívak voltak a női művészesegyesületek, élénk viták folytak a nők helyzetéről. A művésztelepeken együtt dolgoztak nők és férfiak (például Gödöllőn) és együtt állítottak ki olyan meghatározó csoportokban, mint a KUT. A II. világháború után a nyitott szellemű, modern Európai Iskola tagjai és a hozzájuk csatlakozott művészek között jelentős női alkotók vannak: Anna Margit,

Vajda Júlia, Szántó Piroska, Schaár Erzsébet, Gedő Ilka, Vaszkó Erzsébet. 1948 után mindegyiküket a nem támogatott művészek közé sorolták, 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, úgynevezett „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 kultúrpolitikában még a „tiltottak” kategóriájába tartozott, nagy ritkán a „tűrt” kategóriába. A hatvanas évek végén egyre több klubkiállításon, 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 tolódtott háttérbe mindaz, ami e téren problematikusnak tűnhetett. Nők és férfiak az építés motívumait festették, a gyárak, lakótelepek, munkafolyamatok motívumait örökölték meg. A köztéri munkákon, igényes könyvillusztrációkban, sokszorosított grafikákon keresztül egyre inkább újjáéledt a századelő baloldali avantgárdizmusa és a konstruktivizmus.

A hatvanas-hetvenes évek fordulója alapvető változásokat hozott a magyar képzőművészeti életben, amelyek erősen befolyásolták a nők szerepét, bemutatkozásaik lehetőségét, kapcsolódásukat az avantgárd és a neoavantgárd képzőművészethez. Kassák Lajos 1967-es önköltséges kiállítása a Fényes Adolf Teremben, Victor Vasarely kiállítása a Műcsarnokban 1969-ben, Schaár Erzsébet sokalakos

Utca című összegző műve (és még több hasonló figyelemfelkeltő bemutatkozás, például Anna Margit 1968-ban az Ernst Múzeumban, Ország Lilié 1967-ben az István Király Múzeumban) bizonyították, hogy nem zárhatók ki a művészeti életből az absztrakt, nonfiguratív, szürrealis, konstruktivisták művészek. A neoavantgárd fiatal művészek megteremtették lehetőségeiket a közönséggel való találkozáshoz. Kiállításait maguk szervezik, nem hivatalosak, zsűrimentesek, az állami kultúrpolitika ellenzői (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: Keserű 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 életútinterjú készíttettem magyar képzőművészekkel (lásd erről a Kultúra és Közösség 2023/1. számában megjelent tanulmányomat). Utólag derült ki, hogy a kérdezettek között mindössze 27 fő volt nő. Pedig az interjúkészítés időpontja egybeesik azokkal az évekkel, amikor megváltozott a nők részvételi aránya és jelenlétük a képzőművészeti életben. És átalakultak a női szerepek, a női alkotók iránti társadalmi figyelem, megbecsülés. Elég, ha csak Anna Margit, Ország Lili, Schaár Erzsébet, Mauer Dóra, Keserű 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 be is tiltanak avantgárd kiállításokat, bezáratják a Balatonboglári Kápolnatárlatokat és csak 1975 nyarán engedélyezik újbóli megnyitását). Az új generáció művészei a modernizmus, majd a posztmodern felé nyitnak, igyekeznek kiállításaikon közönségüket hozzászoktatni az új nyelvhez, új alkotói eljárás módokhoz.

Növekszik a nők száma a festők és a szobrászok között a Főiskolán és a kiállításokon is (egyes foglalkozási csoportokban is, 1970-ben Magyarországon a felsőfokú végzettséggel rendelkezők 31,2 százaléka nő, 1990-ben 46,1 százaléka). Növekszik a szobrászok száma (Albrecht Júlia, 1948–; Antalffy 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 a gyarapodó köztéri (főleg lakótelepi) szobrok alkotói között megnövekszik a megbízást kapó nők aránya. Azt azonban ki kell emelnem, hogy még Budapesten is leginkább névtelen nőket ábrázoló szobor van (anya gyerekkel, ülő nő stb.), teljes alakos női szobrokat csak színésznőknek, szenteknek, mitológiai alakoknak állítottak, és feltűnően kevés a női mellszobor is (nincsenek tudós nők, politikus nők és a magyar történelem és irodalom kiemelkedő alkotói is hiányoznak). A kétezres évek elejéről származó adat: a fővárosban található közel 1200 köztéri szobor között mindössze 35 olyan nőt ábrázoló volt, akik név szerint is beazonosíthatók voltak. 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 úgy nevezett „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, Kocsár Adriene, 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.

Elvéve, egyszer-egyszer szerepeltek: Csernó Judit, Dobi Piroska, Gráber Margit, Mattioni Eszter, Séday Mária, Szilveszter Katalin, Vidéky Brigitta. Leírva soknak tűnik, valójában csak töredéke a férfi képzőművészeknek. Pedig a nők többsége családban élt és gyermekeket nevelt (Anna Margit kettőt, Vajda Júlia, Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit és Gedő Ilka is, 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 a művészlétre koncentrálás érdekében.

A nemzetközi képzőművészetben is a 70-es évek elejétől vált kiemelt témává a nőművészet, itthon is

akkor fordult fokozott figyelem a téma felé, különösen a fiatal avantgárdok közötti tehetséges, újító szemléletű nők (Mauer Dóra, Keserű Ilona) körében, akik a 60-as években, „a remény évtizedében” indultak pályájukon és férfi képzőművész társaikkal vállalva küzdöttek egy nyitottabb, szabadabb művészeti közélet megteremtésén. „Azok a jó kis harvonas évek”, fogalmazták meg többen is 1973–74-ben az interjúkészítés során (akkoriban zajlott a Haraszti-per, a filozófusper, több gondolkodót és művészt nyugatra üldöztek: Lakner László, Szentjóby Tamás, Halász Péter, Ajtony Árpád, Konrád György, Szelényi Iván.) A kultúrapolitika egyre tanácstalanabbul 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 filmművészetben, a pszichológia és a szociológia beengedésére az egyetemi oktatásba és az akadémiai intézetekbe. A 68-asok generációjához tartoztam, és érzékenyen reagáltam azokra a reflexiókra, amelyek a reformévtizedben zajló változásokra vonatkoztak. Kezdő művészettörténész és szociológus tanonc 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 itthon is megkezdődjön e kérdésekben is a paradigmaváltás végre (Szenes Zsuzsa, Szilvitzky Margit, Hübner Aranka, Szabó Marianne, Gecser Lujza és még sokan mások).

Néhány „műteremlátogatás”

A műterem megnevezés nem pontos, azért kell időzjelbe tennünk. A férfiak többsége sem műtermes lakásokban élt, hanem az otthonukban alakították ki azt a teret, ahol festeni tudtak. A szobrászok közül, akiknek nem volt műterme, kollektív műtermekben dolgozott (a Lehel úti kollektív műtermében készítettem interjút Gáti Gábor és Kutas László szobrásszal és két nővel: Ligeti Erika és Szöllősi Enikő szobrászokkal, mindketten már akkor elismert éremművészek, később mindketten Munkácsy-díjasok). 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 műteremházakban (Gellért-hegyi műteremház és Százados úti művésztelep) lévő, munkára alkalmas műtermekben is készítettem interjúkat. A Százados úti művésztelepen élő, dolgozó művészek közül 8 férfival és 2 nővel beszélgettem, ez utóbbiak Gábor Magda és Lugossy Mária szobrászok.

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

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, nagyméretű, monumentális Labirintus-sorozat is teremtette. A hozzá kapcsolódó legendáriumok egyike, hogy soha senki nem látta festeni. 1968 októberétől, amikortól rendszeresen mehettem hozzá, hárman biztos, hogy tanúi lehetek annak, hogyan dolgozik: Kolozsváry Ernő, Vasilescu János műgyűjtők (ez utóbbi rendszeresen ellátta őt holland olajfestékekkel) és egy gyógyszerész barátja. Nekem megmutatta, hogyan készíti a krumplinyomatokat. Zárkózott volt, nem engedett be mindenkit a lakásába, ahol polcokon sorakoztak festményei. Nem szívesen beszélt munkáiról. Több visszaemlékezésben olvasható, hogy 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 (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, és akihez 1968-tól rendszeresen jártam Fillér utcai műtermébe (amikor a Szilágyi Erzsébet fasorba költözött, oda már ritkábban), ízig-vérig nő volt, asszony, feleség, özvegy, anya, akinek műterme is kifejezetten tükrözte azokat a női szerepeket, amiket festményein is megjelenített.

Anna Margit fiatalkorától festett olyan önarcképeket, amelyekben jelen vannak mesterségének attribútumai és olyan műteremképeket, amelyen 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), szinte megszokhatatlan volt az a sokféle paraszti eredetű tárgy, bútor, hangszer, vázák, babák, bábuk (és így tovább), amik körülveték környezete természetes tartozékeként és egyben ihlető motívumként készülő műveihez. Fekete-fehér fotók sokasága dokumentálja azt a tárgyokban látható formagazdagságot, ami szürreális képeinek is szerves része. 2015-ben írtam Anna Margit különös világa címmel műterméről az Arnolfini Szalon esszéportálon. Abban írtam arról, hogy kevés olyan önazonos-énazonos, merészen őszinte művészetet ismertem, mint az övé. Alkata, személyisége, megnyilvánulásai, tárgyi környezete és expresszív, szürreális, egyéni festésmódú és atmoszférájú képei a legteljesebb összhangban voltak. A sokkok mélységesen mély bugyrai (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, múzsa, akt, a nagy festő modellje és társa, gombkészítő, anya, háztartásvezető, szakácsnő, takarítónő, állatszelidítő (macskák), dohányos, ünneplő művésznő, öregedő nő. Érdemes végignézni önarcképeit kora ifjúságától megöregedéséig (78 évesen halt meg): nem szerepeket, szerepjátékokat festett, hanem női és festő önmaga színeváltozását.

Egyetlen rövid, ide illeszkedő emlékemet megosztom: 1970-ben (ő 57 éves volt, végre sikeres,

kiállításokon szerepelt, műgyűjtők vásároltak tőle, én 26 éves, teljesen 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 megismétlődött.

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 szabadszellelmű költők, írók, színházcsinálók (Halász Péterék, Bálint István, Tábor Ádám, Ajtony Árpád és így tovább) látogatták rendszeresen. (Erről is írtam az Arnolfini Szalon esszéportál Múterem-sorozatában *Vajda Júlia és a Rottenbiller utca* címmel 2016-ban.¹⁾ Vajda Júlia rejtőzködő ember volt, kevés beszédű, puritán. Mikor 1969 elején először kerestem meg őt, az együttlakó Bálint Endre és családja 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, mikor végre lett saját műterme, 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 kultúrapolitikától fényévnnyi távolságra.

Szoros baráti, szellemi kapcsolat fűzte számos jelentős modern művészhez. Nála ismerhettem meg a már említett tehetséges, kreatív fiatal művészen 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 Múterem-sorozatban *Tükör által homályosan* címmel 2016-ban. 1963 januárjában voltam először pesti polgárházban lévő lakásukban, ahol természettudós férjével és két fiával élt. Akkor kezdtem ismerkedni Ország Lili hatására és segítségével a Bibliával, a Kabbalával,

¹ S. Nagy Katalin 2016. Vajda Júlia a Rottenbiller utcában. Múterem VIII. Első közlés. Arnolfini Szalon – Esszéportál.

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 eltérőek. 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 (egyén és mű korrelációja).

Egy vidéken élő nőművész műterméről: a Gyulán élő, alkotó **Kosztá Rozália** (1925–1993) környezetéről. Amikor a hetvenes évek elején nyaranta a Gyulai Művésztelepen kísérhettem figyelemmel 8-10 kortársam festővé válásának folyamatát, tanulmányaikat 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: ez csak egy nő környezete, munkaterape lehet. Természetesen festményei is hasonlóan rendezettek voltak, nyugodt, egyensúlyos kompozíciók. Akármikor mentem hozzá, tiszta ruhában volt, ecsetei és festékei is gondosan tisztán tartva. Hagyományos műfajú táblaképeit hitelesítette belső és külső környezete, az a nyugalom, csend, zűrzavar nélkülség, aminek megszokásához Budapestről Gyulára érkezve 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 körül. 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 és tanúja a 20. századnak. Amikor 2007-ben megrendezték közös kiállításukat

férjével, Perlott Csaba Vilmosmal (1888–1955) az Új Budapesti Galériában, sokakkal együtt fedeztem fel, hogy nemcsak a hagyományokat tisztelte, hanem híve volt a húszas évekbeli németországi és párizsi évek során elsajátított modern képzőművészeti nyelvnek is. (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 unatkozó úrinők körében kedvelt foglalatosság volt a festegetés. Kiemelte, hogy amikor Petrovics Elek képet vett tőle a Szépművészeti Múzeum számára, hangsúlyozta, hogy 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. Néhány további művész, akiről egy, a témához kapcsolódó írást feltétlen 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) és így tovább. 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 concept 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 textilesek közül kiemelendő volna még több műterem, például Szilvitzy Margité, Pérel Zsuzsáé, Hajnal Gabrielláé és így tovább.

Nők? Férfiak? Művészek

Többször is elhangzott az interjúban nőktől és férfaitól egyaránt, hogy a művész foglalkozáshoz, hivatáscsoporthoz tartozás útja során 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 művészipálya-orientációt). A legfőbb kifogás: nem lehet megélni a képzőművészetből. A másik: féltés, aggodás a bohém életforma miatt. A tehetség mérésére nincs kontroll, mi a biztosíték arra, hogy tényleg művész-e a művész. A műtermek fenntartása sok befektetést igényel, a munkaeszközök, anyagok drágák, periférikus életformára kényszerülhet az alkotó.

Ez az elterjedt nézet is gátolhatja, hogy az alacsonyabb státuszú társadalmi csoportokból jóval kevesebben jutnak el oda, hogy bekerülhessenek a számon tartott művészek közé, mint azok közül, akiknél a korai szocializációtól kezdve növekszik a támogatók száma (tanárok, művelt rokonok, rajztanárok, képzőművészet-kedvelők). Az interjúkban többen is megfogalmazták, hogy a pályaelhagyók között több a nő, mint a férfi (okai: gyerekszülés, családtagok ápolása, kevesebb jövedelem, elismerés hiánya).

Akár nőnek, akár férfinak született művészekről beszélünk, a műterem a természetes közege az alkotó munkának, a kísérletezésnek, a kreativitásnak, a mű létrejöttének. Az interjúkészítések idején, a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, közepén gyakran új művészeti mozgalmak születésének színhelye, szakmai, baráti társaságok közege, és gyakorta menedék, a kultúrapolitikai nyomások elől a bezárkózás, kívülmaradás lehetősége. Voltak műtermek, amelyekben érzékelhető volt, hogy folytatódott a hagyomány: a látogatók, beengedett külsősök számára „szent”, „megszentelt” hely, megfeythetetlen csodákkal, titokzatossággal. Erről maguk a művészek is szívesen beszéltek, ki nyíltan, ki szegénylősebben, ki bizonytalanul. 2013-ban volt a Magyar Nemzeti Galériában egy olyan fontos kiállítás, amelyben bemutatták az utóbbi fél évszázadban a műterem jelentésváltozásait a magyar művészetben (nem hagyhatjuk szó nélkül, hogy a bemutatott művészek között csak hat nőművész volt, közöttük Schaár Erzsébet és Maurer Dóra). Amikor 2018 novemberében az Artézi Galériában Műterem² címmel csoportos kiállítást rendeztem, hasonló hibát követtem el: a kiállító 10 művész közül csak 3 volt nő. Kétségtelen, kiállításrendezőként a művészek és művek válogatásánál fel sem merült bennem ez a szempont. A tematika megnevezése

² S. Nagy Katalin, 2018. 10. 13. Tükör és Kép. Műterem-sorozat. Artézi Galéria.

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 művészszerphez, a művész és a társadalom kapcsolatához, a megbízókhöz, intézményekhez is (erről a következő tanulmányban lesz szó). A nőkérdés is akkor tematizálódik, itthon körülbelül akkorra jelenik meg a szakirodalomban, amikor befejezem a 120 interjú elkészítését. Akkor kezdenek foglalkozni azzal, hogyan jelenik meg (megjelenik-e egyáltalán) motívumként,

tartalomként, hogy a mű létrehozója nő vagy férfi. Mi is akkor kezdtük vizsgálni közönségkutatásainkban, hogy a befogadásban, ízlésben, választásokban és elutasításokban van-e, és ha van, milyen következménye, ha az alkotó nő vagy férfi. Ez azonban már összekapcsolódik a művészetszociológia egyik alapkérdésével: hogyan fejeződnek 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 világtudományos kongresszuson sem szerepelt önállóan. Ezért is kiemelkedően fontosak az itthoni empirikus művészetszociológiai kutatások.



Fotó: Fortepan / Budapest Főváros Levéltára / Klósz György fényképei