

Tatai Erzsébet

MTA BTK Művészettörténeti Intézet

A nők terei a kortárs magyar képzőművészetben. A térhasználat Eperjesi Ágnes két köztéri projektjében és Czene Márta festészetében

A kortárs művészet hierarchizált terében az üvegplafonon túl nem jut hely a nők számára. Legalábbis ezt mutatja a „Magyar Power 50,” a *Műértő* művészeti és műkereskedelmi folyóirat által felállított sikerlista (2015), amelybe a hazai művészeti színtér legbefolyásosabb szereplői közé bekerült nyolc művész közül mindössze egy nő (12,5%) szerepel. De nemcsak, hogy alul vannak reprezentálva a nők, hanem a művészet — eme magasan fekvő — társadalmi terében helyet foglaló művészek alkotásaiból is hiányoznak: nem ábrázolják őket, és fel sem vetődik semmiféle nőikkel vagy feminizmussal kapcsolatos kérdés, vagy ennek hiányával kapcsolatos probléma sem. És ez így van a művészet alacsonyabb régióiban is, csak néhány kivételt lehetne említeni, illetve a nőművészek szolidan bővülő körét. Noha a rendszerváltás óta megnövekedett a pályán maradó nők — köztük sikeres, díjakat, ösztöndíjakat nyerők — száma, olyanoké is, akiknél valamilyen módon tematizálódik a női térhasználat — többen is vannak, mint ahányat csak felsorolni is lehetséges volna, de csak egy-két, „feminizmussal megfertőzött” művésznél találhatunk kritikai állásfoglalást a társadalmi nemek térhasználatával kapcsolatban. Annak ellenére van ez így, hogy a nyilvános- és magántér dichotómiájának lebontása világ-viszonylatban szűkkeblű számítás szerint is már fél évszázada megkezdődött. Ennek a művészetben mára klasszikussá vált példái a feminista Mierle Laderman Ukeles és Martha Rosler művei a hetvenes évekből. A művek a női terek problematizálásának skáláján a magán és nyilvános tér közti határvonal eltökélt lebontásától a női élet (élmények, fantáziák, álmok) ábrázolásával velejáró (nem feltétlenül szándékosan feminista) térmegjelenítésekig és kijelölésekig terjednek. A tanulmány Eperjesi Ágnes két projektjének és Czene Márta festészetének elemzésével mutat be két, egymástól távol álló stratégiát, amellyel az alkotók szembeszállnak azzal a szívós hagyománnyal, amely a nőket a magántérbe zárja.

A kortárs művészet terében az üvegplafonon túl nem jut hely a nők számára.¹ De nem csak alul vannak reprezentálva, hanem e magasan fekvő társadalmi

¹ 2011 óta a *Műértő* „Magyar Power 50” címmel közreadja a magyar képzőművészetre legnagyobb hatást kifejtő személyiségek listáját. A listára bekerült művészek közül 2011-ben

térben helyet foglaló művészek alkotásaiból is teljes mértékben hiányoznak. Nem ábrázolják őket, és fel sem vetődik semmiféle nővel, vagy (*horribile dictu*) feminizmussal kapcsolatos kérdés, vagy ennek hiányával összefüggő probléma sem.² Csábító volna ezt a művészetszociológiai fonalat követni, mégis inkább két művész térhasználatáról lesz szó, s e bevezetésnek csupán az a célja, hogy némileg érzékeltesse, milyen társadalmi keretben dolgoznak a nők.

A feminizmus második hullámának egyik központi kérdése, illetve egyik legfontosabb kritikai felvetése a nemek eltérő térhasználata volt (Hanish 1970; Massey 1994; Higgins 1999; Pomeroy 2004; Hanish 2006; Löw 2006; Bargetz 2009; Cohen–O’Byrne 2013; Rezeanu 2015), és ezzel összefonódóan a viselkedést meghatározó és a viselkedési gyakorlatok által folyamatosan létrejövő, értékhierarchia mentén történő térfelosztás. A nyilvános- és magántér dichotómiájának lebontása szűkkeblű számítás szerint is már fél évszázada megkezdődött. Ennek a művészetben mára klasszikussá vált példái a feminista Mierle Laderman Ukeles *Maintenance*-performanszai (1968–80, Laderman-Ukeles 1969) és Martha Rosler művei a hetvenes évekből (pl. a *Semiotics of the Kitchen*, 1975 – Rosler, és a *Bringing the War Home: House Beautiful*, 1967–72). Noha ma Magyarországon sok alkotó nő tematizálja a társadalmi nemek (elsősorban a nők) térhasználatát, mégis csak egy-két, „feminizmussal megfertőzött” művésznél találhatunk kritikai állásfoglalást ezzel kapcsolatban.³

„A tér neme és a nemek terei” kapcsán, miközben Eperjesi Ágnes két köztéri projektjére figyelünk, ne tévesszük szem elől, hogy a (képző)művész tevékenysége még ma is mennyire távol áll attól a társadalomtól (illetve annak

14-ből 4, 2012-ben 10-ből, 2012-ben 13-ból, 2014-ben 8-ból és 2015-ben 7-ből 1 nő szerepelt. (Andrási–Emőd 2011, 12–13; Andrási–Emőd 2102, 6–7.; *Műértő* szerk. 2013, 12–13; *Műértő* szerk. 2015, 6–7; *Műértő* szerk. 2016, 12–13.) A lista nem reprezentatív mintán alapuló kutatás eredménye, hanem felkért szakértők véleménye alapján készül. S ha más „sikerlistákat” veszünk alapul — pl. eladásokét — az eredmény hasonló, mint ahogy hasonló a helyzet nemzetközi szintén is.

² Kivéteklént említendő a 2011-es „Magyar Power 50”-ban még szereplő Baglyas Erika és Németh Hajnal (Andrási–Emőd 2011, 13).

³ Németh Ilona videói és installációinak túlnyomó része – mondhatni szinte egész életműve a *private/public*-kérdést problematizálja és ezt egyre szofisztikáltabban teszi. Provokatív, aktivista avantgárd Eperjesi Ágnes *Private Protest* (2007–2009) és a *Hatalmi szóval* című, az Off Biennále Budapesten bemutatott (2015) projektje, Nagy Kriszta 1998-as Lövölde-téri óriásplakátja (*Kortárs festőművész vagyok*). Egyenesen lázadó Monhor Viktória performansza, amelynek során a budapesti Szabadság téren adta elő 2014. szeptember 19-én Dick Higgins [Danger music partitúra sorozatának 17. darabját](#), egy csaknem 20 perces ordító sikítást. Úgy gondolom, sok „szelíd lázadó” van, akiknek nem szándékuk a felforgatás, „csak” ábrázolják a nőket, tereiket, s ezzel mégis kikezdi a hagyományos leosztást (pl. Czene Márta, Fajgerné Dudás Andrea, Sipos Eszter, Takács Szilvia, Szépfalvi Ágnes von Uray), vagy éppen tudomást sem vesznek ilyen határokról (Káldi Kata, Vojnich Erzsébet) — és még folytathatnám.

normáitól), amelyet képvisel, amelyből származik, és amelynek kedvéért elvileg tevékenykedik. Amikor ugyanis Eperjesi Ágnes birtokba veszi és használja a köztereket, ezt olyan természetességgel teszi, mintha ez évszázadok óta megszokott volna. Amikor levegőnek nézi a magán és nyilvános tér közötti határokat, feminista szempontból és (mondjuk így) avantgárd művészi szempontból már több évtizedes — ha nem száz éves — hagyományokat folytat. Vagyis, amikor köztéren demonstrál, akkor csupán a hétköznapi gyakorlatok felől nézve transzgresszív, de onnan meglehetősen. Aktivista és avantgárd tevékenysége nők milliárdjainak aspektusából rendkívül provokatív, minthogy szívósan továbbél a patriarchális uralmi gyakorlat: a nők helye még mindig a magántér, és a férfiak privilégiuma a nyilvános tér. E felosztás összes velejáróival, mint a fizetetlen, kreativitást nem igénylő, láthatatlan munka az egyik oldalon, és a nyilvános térben végzett, jól fizetett, magas presztizsű kreatív tevékenység a másikon. Még akkor is így van, ha a hagyományos tér-határok sok helyen félig áteresztőkké váltak, s a súlypontok ott is a régiék maradtak, ahol ez a felosztás nem mindig éles (az Uraltól nyugatra, legalábbis nappal, ugyanannyi nő mozog köztereken mint férfi). A közterek használatától azonban a nőket ma is visszatartja az erőszaktól való félelem (Molnár 2012, 35–36), mely jó részt családi bevésődésekből ered és a közterek heteroszexuális maszkulin, ennek folytán férfiak számára fenntartott jellege (Molnár 2012, 32). A közterektől azonban az a sok idő is távol tartja a nőket, amely a hagyományos kötelességek miatt a konyha–hálószoba–gyerekszoba szentháromságában töltendő el.

A képzőművészetben már régóta jól ismert az ún. „új típusú public art”⁴ (Hock 2005), mégis az, hogy Eperjesi Ágnes, mint nő utcákon és közösségi terekben dolgozik, az bizony a tömegekre vonatkoztatva felforgató. Performanszai újra és újra ráirányítják a figyelmet arra, hogy az általa felvetett kérdések még mindig mennyire elevenek, hogy a gyakorlatban pusztán formájuk okán is mennyire nagy szükség van, vagy inkább lenne köztéri projektekre.

⁴ Az 1970-es évektől a nyugati világban szárba szökkenő új típusú Public Art (New Genre Public Art) szemben a hagyományos köztéri szobrászattal (pl. Varga Imre *Kun Bélája* egykor a Vérmező északi csücskében) az alkotások létrejöttét jellemzően nem a hatóságok kezdeményezik. S noha a művészek indítványozzák, a környéken élő *közösséggel együtt* dolgozzák ki koncepcióját, és sokszor együtt is valósítják meg.

**A magán és a nyilvános tér határainak eltörlése. Eperjesi Ágnes:
Private Protest (1–7. kép)**





A *Private Protest* projektet (2007–2009) Eperjesi még a világválság előtt kezdte, akkor, amikor Magyarországon nem volt számottevő tüntetés, ellenben Buenos Airesben számos demonstrációval találkozott. Ez inspirálta arra, hogy maga is tüntessen: először egyedül, a környező utcákban járt-kelt PROTESTA feliratú táblájával, aztán beszédbe elegyedett az érdeklődő emberekkel, és megkérte őket, hogy a táblát kezükben tartva „...gondoljanak azokra a saját dolgaikra, amelyeken szeretnének változtatni, de nem lehet, vagy ők nem tudják azokat megváltoztatni.” (Eperjesi 2008, o. n.) Néhányan megengedték, hogy a művész így lefényképezze őket. Majd aláírásokat gyűjtött, amelyekkel a Budapest és Buenos Aires közti időeltolódás ellen lehetett tiltakozni – „Ez ideig már 180

ezren írták alá a petíciót”⁵ (Eperjesi 2007, felhívás). Végül utolsó, Argentínában töltött napján táblájával egy tüntetéshez csatlakozott. Hazaérkezvén a budapesti belvárost – szemben a Buenos Aires-i akciójával – üres táblával járta és szólított meg a járókelőket: „*Arra kértem az embereket, hogy nézzenek szembe önmagukkal és írják fel képzeletbeli tüntetés-táblájukra, melyek azok a megváltoztathatatlan – vagy annak hitt – lelki terheik, melyek ellen harcolni próbálnak, vagy kitörölhetetlenül emésztik őket egy életen át.*” (Eperjesi 2008, o. n.) Ezen kívül — többnyire művészeknek küldött felhívással — írásban gyűjtött feliratokat képzeletbeli tüntetőtáblákra, s a projektet bemutató galériában (2008, Labor) is folytatta a gyűjtést,⁶ legvégül pedig egy négy példányban előállított könyvbe nyomtatta ki a felhívásra érkezett válaszokat: képeket és magántüntetés-szövegeket valamint a többlépcsős projekt fotódokumentációját.⁷

A könyv elemzése helyett⁸ csak három jellemző tiltakozást idézek belőle:

- „LE A FELÜLETESSÉGGEL! / ELÉG A LUSTASÁGBÓL! / TÖBB TISZTÁNLÁTÁST! TÖBB HOZZÁÉRTÉST!” (Eperjesi 2008, o. n. [31])
- „Az evolúció és az emberiség léte ellen tüntetek. A gondolatok, *érzelmeik és leginkább az álmok ellen*. Az emberi léttel járó gond, teher és felelősség ellen. A vágyak ellen és a vágyak hiánya ellem. *Az Ősrobbanás ellen.*” (Eperjesi 2008, o. n. [32])
- „Én a táblák ellen tüntetek. Elsősorban a test táblái ellen. Szűnjön meg minden, ami korlátozza a női test szabadságát. Ha a test felszabadul, a szellem is szabaddá válik.” (Eperjesi 2008, o. n.[149])

Noha a térhasználat szempontjából nyilvánvaló az értelmezés és a cím is, a *Private Protest* úgymond magáért beszél. (Nem mintha bármely mű is tudna

⁵ „A szándék az volt, hogy közelítem meg azt a számot, amivel 2007-ben Magyarországon már népszavazásra lehetett volna bocsátani petíciót.” A művész szíves közlése: 2017. január 8. e-mail.

⁶ „A kiállítás ideje alatt szavazatgyűjtő ládába gyűjtöttem a látogatók mondatait.” A művész kiegészítése: 2017. január 8. e-mail.

⁷ A könyv fő tömegét a beérkezett, személyes ügyek elleni „tiltakozások” (vagy a problémára való reagálások, illetve dadaista szövegek) adják, ezt tagolják fényképek, amelyek a projekt egészét illusztrálják és dokumentálják. A köszönetnyilvánításból megtudható, hogy nevükkel együtt kik vettek részt benne.

⁸ A könyv, mint műalkotás megérdemelné az elemzést, de ennek elhagyására mentségül szolgáljon, hogy már sok elemzője akadt. Meg kell azonban jegyzem, hogy szimptomatikus a narcisztikus férfi művész-egóra nézve, hogy a legtöbbször nem a felhívásnak megfelelő munkával, vagy gondolattal állt elő, hanem korábbi demonstrációjának dokumentációját küldte el. Nem érdekelte őket a közös munka, a készülő könyvet önfényezésük felületeként értékelték. A beküldött képeket Eperjesi természetesen korrekten közölte.

önmagáért beszélni.) Bonyolítja a helyzetet a mű összetettsége mellett az is, hogy annak nagy részét a művész honlapjáról ismerjük. Amennyire segíti az alkotó leírása motivációinak megértését, ugyanannyira meg is nehezíti az — a benne foglalt öninterpretációval már egy irányba terelt — értelmezést.

Eperjesi — mint látható — egyéni akciójával különböző módon, fokozatosan és óvatosan veszi birtokba a közteret, majd visszakanyarodik egy művészileg intenzívebb, de fizikai kiterjedésben egyre kisebb, és ezzel együtt szociálisan is beszűkült térbe (galéria, könyv). Ennek során – tüntetés-paródiának is értelmezhető a projekt — a tüntetést, mint a köztérnek közösségi célból történő egyik legintenzívebb, legnyilvánvalóbb és látványosabb kihasználási módját — nem csak kifordítja azzal, hogy kvázi magántérre alakítja, de meg is szünteti különbségüket.⁹

Az első, a tüntetés „maga ellen,” egyedül, egy valójában semmitmondó táblával zavarba ejtő cselekedet. Üres táblával protestálni Budapesten pedig inkább provokatív. A „tabula rasa”-helyzet ugyanakkor lehetőséget csillant fel — a felirat nélküli transzparensre bármi rákerülhet. Az aláírások gyűjtése, mely egy valódi politikai aktivitás utánzása ironikus lett azáltal, hogy a művész benne abszurd követelést fogalmazott meg. Mindazonáltal Eperjesi projektjében minden egyes résztvevő cselekvése közösségi cselekedetté vált az aláírások gyűjtésétől kezdve addig, hogy a művész rávett embereket arra, gondolják végig, mik azok a személyes dolgok, amiken szeretnének változtatni, amikkel elégedetlenek, amik ellen tiltakozva így esetleg maguk ellen is protestálnának. Még az egyénivé tett tüntetés is igazi közös cselekvésbe fordította a tüntetés-paródiát; a magán és a személyes ügyek nyilvános térre kerülve több sávon folytak, ellentétes irányba segítve a nyilvános és magánügy keveredését.

Képzőművészetről lévén szó viszonylag sokan — Bán Zsófiától Mélyi Józsefen át Stepanoivić Tijanáig — interpretálták ezt a munkát; tartalomértelmezéstől a feminista kritikai olvasatig. Valamennyien azt tartották a sokrétű projekt legfontosabb vonásának, hogy az a személyes és közügy átjárhatóságát helyezte fókuszba. És valóban, pont attól felkavaró ez a projekt, hogy a magánügy és közügy ellentétét játssza ki, nagyítja fel; hogy egyszerre tud lélektani és társadalmi kérdésekkel foglalkozni, embereket úgy megszólaltatni, hogy személyes dolgaikról beszéljenek, hogy azok indiszkrécio

⁹ „Az aláírásgyűjtő képeken (...) több olyan oda nem illő attribútum látható, amikkel kiegészítettem a kompozíciót, és amik nem melleleg pont a térhasználattal függnek össze. Azaz pl. láthatóan egy magánház tömör fala előtt, nem forgalmas és nyitott téren történik az akciózás. Vagy az, hogy ott egy lavór a képen, esernyő és asztalterítő. A védelemnek és az házias otthonosságnak az attribútumai. Szóval a nyilvános tér és a magántér közötti átjárás van megjelenítve és vizuálisan felerősítve, azért, hogy a felhívás abszurdításával összhangban maradjanak/legyenek a képek.” A művész közlése: 2017. január 8. e-mail. (3. kép)

nélkül nyilvánossá válhatnak, hogy játékos és komoly is, és végül, hogy az egyéni javaslatok közös műben összegződnek.

Térfoglalás a parlamentben: Eperjesi Ágnes: *Hatalmi szóval* (8–11. kép)

Eperjesi Ágnes *Hatalmi szóval* című projektje¹⁰ 2015-ben az első budapesti OFF Biennále keretében valósult meg.¹¹ A projekt három budapesti helyszínen zajlott és szempontunkból most a helyszín az érdekes. Az első a parlamentben: képviselők olvasták fel azokat a szövegeket, amelyeket Eperjesi adott kezükbe. A második egy alternatív színházban, a *Hátsó Kapuban*, ahol május 6-án a közönség a K2 társulattal magyar politikusok beszédeinek színházi átdolgozásában vehetett részt. A harmadik május 9-én a Szabadság téren az *Eleven emlékmű* szomszédságában volt. Ott a résztvevők Gács Anna és Takáts József bevonásával a parlamenti beszédek tartalmát és kontextusait dolgozták fel.



¹⁰ Míg a *Private Protest*ről számos elemző írás született (Baglyas 2007; 2008; Bán 2008; Mélyi 2008; Rácz 2008; Stepanović 2008), erről a felhívó és ismertető írásokon kívül mindössze egy komolyabb szöveg jelent meg: az *Art Magazin* közölte a projektről egy évvel később, egy, a művész részvételével lefolytatott beszélgetést. (Kormos 2016)

¹¹ Az OFF Biennálét a korábban megszokott állami művészeti mecenatúra hiányosságai hívták életre.

Noha mindegyik rész fontos a projekt egészét tekintve, közülük a legátütőbb a parlamenti volt. Az országházban április 13-án négy képviselő Eperjesi Ágnes felkérésére napirend utáni felszólalásokban elmondta azokat a beszédeket, amelyekre a szerző megkérte őket: Szelényi Zsuzsanna (Együtt) Ewa Kopacz, lengyel miniszterelnök *A többség csendességéről* című beiktató beszédét (2012); Kész Zoltán (független) Thomas Hendrik Ilves, észt miniszterelnök *Az annektálásról és az igazságosságról, az észt függetlenség napján*, 2015. február 24-én elmondott beszédét; Ikotity István (LMP) Jose Mujica, volt uruguayi elnök *A civilizációs modellről*, a 2012-es riói konferencián elhangzott beszédét és Szél Bernadett (LMP) Julia Gillard, volt ausztrál miniszterelnök *A szexizmusról és a nőgyűlöletről* szóló híres 2012-es parlamenti beszédét (Eperjesi 2015).

Egy „művész meghekkelte a parlamentet” — állította az *Artportal* publicistája (Jankó 2015). Ennél azonban sokkal többről van szó: mindarról, ami ezt az elmúlt néhány év egyik legizgalmasabb projektjévé teszi. Eperjesi ugyanis a magyar művészeti szcénában egyedülálló módon tágította aktivitása terét, amikor parlamenti beszéd-performanszokat valósított meg. Úgy mint művész, aki történetesen nő, és ennek minimum kettős jelentősége van. Először is Eperjesi olyan közegbe lépett, ahol szégyenletesen alacsony a nők aránya (maga a színre lépés ezt az arányszámot növelte), másodsor, mivel ez a performansz a patriarchális parlamenti és művészeti szcénából egyaránt férfiasnak látszik, Eperjesi nem csak a művészet terét növelte, hanem a művészetben is újabb teret nyitott az alkotó nők számára.

Kétszeres outsiderként (mint nő és mint művész) a törvényhozás és a politikai diskurzus színterébe hatolt. Tette ezt virtuálisan, noha teljes valóságában jelen volt. Úgy, hogy nem ő írta a beszédeket,¹² nem is ő olvasta fel, és még csak nem is ő dokumentálta (Kormos 2016), hanem színházi rendezőhöz hasonló szerepben kiválasztotta, elmondatta, dokumentáltatta, majd honlapján (Eperjesi 2015) közzétette őket. A felvételeket az OFF Biennálén vetítették és számtalan kulturális hír-magazin megosztotta.

A parlamenti tér nem egyszerűen a nyilvánosság tere. Elvileg — a képviseleti rendszer révén — a legnagyobb nyilvánosságé, gyakorlatilag azonban csak a kiválasztottak (megválasztottak) használhatják üzemszerűen, és ugyanakkor csupán megszűrten juthat ki mindaz, ami ott történik, míg az ott folyó tevékenység eredményét mindannyian megtapasztaljuk.

A mű jelentősége tehát — amelyben magyar képviselők olyan beszédeket mondanak, amelyeket művésztől kaptak felolvasásra, míg

¹² A nyersfordítást Eperjesi Ágnes készítette, az SZFE dramaturg szakos diákjaival, Kárpáti Péter vezetésével lerövidítette és adaptálta a szöveget. Eperjesi szíves közlése. 2017. január 8. e-mail.

ruházatukon viselték a projekt nagyméretű, virító logóját¹³ — akkor se csekély, ha, lévén képzőművészet, egy nagyobb kör tekintetében alig látszik. Eperjesi Ágnestől tudjuk, hogy a képviselőknek: „...azt tanácsoltáka sajtósaik, hogy ne csináljanak sajtótájékoztatót, mert a sajtó ingerküszöbét szerintük nem ütötte volna át ez a művészeti esemény.” (Kormos 2016)

Noha az együttműködő képviselők nélkül nem is valósulhatott volna meg a projekt, igen érdekes, hogy Szelényi Zsuzsanna azonnal kisajátította. A *Magyar Narancsnak* adott egyik interjújában úgy nyilatkozott, mintha ő találta volna ki: „legutóbb két héttel ezelőtt éppen Szél Bernadettel együtt csináltunk egy parlamenti performanszt, amely az ’emberi hangról’ szólt, többek között a nőkkel szembeni előítéletes megnyilvánulásokról.” (narancs.hu 2015)

A hatás persze nem ott keletkezik, ahol várnánk. Eperjesi említ is két kézzelfogható „eredményt” (Kormos 2016): Az egyik, hogy Lázár János a projekt után tett szexista megjegyzéseket Szél Bernadettre (Orosz 2015), a másik az, „hogy Szél Bernadettnek annyira megtetszett ... az, hogy vendégszövegek formájában értelmes beszédek lehet mondani a parlamentben, hogy elhatározta, folytatja.” (Kormos 2016)

Eperjesi olyan témákról szóló szövegeket választott, amelyekről ő, mint állampolgár szívesen hallana: szexizmus, fenntarthatóság, közéleti-politikai megosztottság, igazságosság. „Hatalmi pozícióból ma Magyarországon nem hallhatóak ilyen beszédek” — nyilatkozta — (Kormos 2016), ezzel a beszédmód hitelességére is utalva. „A műfaj pozitív példáit felhasználva próbálom a nézőt szembesíteni a hazai politikai beszédkultúra vigasztalanságával.” — írta.¹⁴

A képviselőket érdeklődésük alapján, és a nemek egyenlő arányát is szem előtt tartva választotta ki, és elégedett volt az eredménnyel: „(..)számomra ezek az emberek, legalábbis azon az estén, önmagukat és az ügyüket képviselték és nem szerepet játszottak(..)” — mondta (Kormos 2016). Hogy a művész csupa ellenzéki képviselőt kért fel, annak az volt az oka, hogy „az ellenzékiek komolyan tartottak attól, hogy ha kiderül a szerveződés, akkor le fogják állítani az egész projektet úgy, ahogy van.” (Kormos 2016)

Végül a művész három mondata megvilágítja indítékát és a projekt fontosságáról alkotott véleményét:

Állampolgárként azt gondolom, hogy ha már parlamentáris demokrácia van és vannak vezetőink, akkor azok ne beszéljenek hülyeségeket csináljanak fontos dolgokat, és beszéljenek fontos témákról. ... a magyar parlamentben ez volt az első művészeti célú esemény. ...[s] a politikusok úgy vállalták a

¹³ A logót Lepsényi Imre tervezte. Eperjesi szíves közlése. 2017. január 8. e-mail.

¹⁴ A szerzőnek írt e-mail 2015. április 15.

részvételt, úgy lettek felhasználva egy művészeti projekt alanyaiként, hogy egyetértettek vele. (Kormos 2016)

Látens feminista¹⁵ festészet: Czene Márta (12–18. kép)



Noha a közösségi terek ilyen explicit birtokba vétele igen ritka, valamivel gyakoribb az, hogy nőművészek női élethelyzeteket, nőket, esetleg saját magukat, saját életüket ábrázolják — rajzokon, festményeken. Egyik kitűnő példa erre Czene Márta művészete. A művész ugyan nem saját életét festi meg, de a mai élethelyzeteket és környezetet ismerve képei akár ábrázolhatnák azt is, és mert sok megfestett figurája alkatilag rendkívüli módon hasonlít is rá. Nőket körülvevő festett terei mindazonáltal inkább elképzelt és elképzeltető, életszerű helyzetek környezetei mintsem a valóság leképezései.

Czene Márta festményei zökkenőmentesen simulnak a képzőművészet (a legutóbbi időkig férfiak által dominált) tradíciójába, és szinte minden szempontból — attitűdben, eszközeiben, tartalmában és jelentésében – ellentétesek az Eperjesi-féle itt reprezentált aktivizmussal (Czene 2010, 2014). Czene Márta elsősorban festő, ekképp csendes introvertált tevékenységet folytat. Hiperrealista kidolgozású képei — bár jól látszanak a motívumok — rejtélyesek. Rajtuk film- vagy olykor álomszerű jelenetek láthatók, melyekből többféle történet konstruálható. Túlnyomó többségükön nők a főszereplők, akik ugyanakkor szinte mindig passzívak, kiszolgáltatottak: kábultan fekszenek, alszanak, legfeljebb figyelnek; és aktivitásuk akkor is minimális, ha épp valami tevékenységbe fognának. Nem éppen akcióhősök. Környezetük csaknem mindig a szokványos, nőknek szánt *interieur* – hálószoba, fürdőszoba, konyha, előszoba – vagy, amikor nem magántérbe zártak, akkor természeti táj a közegük. De bármelyik is, szinte soha sem a társadalmi aktivitás helyszínei. Minden túlon túl kiválóan megfelel itt a sztereotípiáknak: a nők passzívan „viselkednek,” helyükön vannak (lakásban), illetve a természet részeként értelmeződnek.

¹⁵ A látens feminizmus kifejezés Zora Rusinováának köszönhetően honosodott meg (Rusinová 2003).



Csakhogy.¹⁶ Csakhogy ebben a túlságosan jó magaviseletben valami nem stimmel; épp a meggyőző festésmód miatt nyugtalanítóak a jelenetek, vagy egyenesen rossz közérzetünk támad. A képi retorika szintjén ezt több, egymással összekapcsolódó elem hozza létre. A fotónaturalizmus és a jelenetek filmszerűsége révén könnyen lehet az alakokkal, de a festésmód a maga tárgyilagosságával, hűvösségével és precizitásával

¹⁶ Czene Márta „dekonstruálja is a késői kapitalista társadalom fetiszált, modellszerű nőalakját...” (Hornyik 2014, 14).

ugyanakkor el is távolít. Az állóképekben felvillantott vagy megidézett lélektani helyzetek narratív bizonytalansága, egy esetleges eseménysor (vagy elképzelhető történetdarab) töredezettsége szintén nyugtalanságot vetít elő. De nemcsak az események töredezettek, hanem a képkivágatok is töredékességet idéznek. Noha ezek filmszerű, vagy képregényszerű kompozíciók, melyeknél evidens ez a forma, táblaképeknél azonban – ahol a merengő szemlélődés a 'normális' nézői magatartás – feltűnő, hogy egy kéz vagy láb képviseli a teljes alakot (embert), hogy a hősnőnek csak a feje vagy egy szeme látszik. Amiatt, hogy festmények hosszú során soha nem jelenik meg egész alak, kielégítetlen marad a teljesség iránti igényünk, és tudatalatt hiányérzet fészkel be magát. (Majdhogynem ironikus, hogy Czene Márta eddigi festői életművében az egyetlen teljes alakos főszereplő a műtermében, aktivitásának színterén álló festőnő, aki fiatalon lett öngyilkos, már halott.)¹⁷



Ezek a nők be vannak szorítva csendes, baljóslatú szobáikba; a számukra kijelölt fojtogató közegben nem tudnak aktivitást kifejezni, le vannak bénulva. Amikor tudatuknál vannak (ha épp nem alszanak) szemmel láthatóan nem érzik jól magukat; mozdulatuk, arcuk félelmet, szorongást fejez ki. Az alakok egyszerre nagyon „élethűek” (plasztikusak és részletezettek) ugyanakkor bábszerűek (enerváltak). Hitelesen képviselik azt a paralitikus

¹⁷ Kim Corbisier (1985–2012) szerepel a képen: *Már vár.* 2013. 150x95 cm, akril, print, farost (Czene 2014, 74).

állapotot, amelyben az ember azt éli meg, hogy mindaz, ami zajlik, mintha nem is vele történne, mintha kilépne minimál-teréből, saját testéből.



Ma már egyre több sikeres nőművész dolgozik Magyarországon, olyanok is, akik tematizálják a női térhasználatot, de csak néhányan képviselnek feminista kritikai álláspontot a társadalmi nemek térhasználatával kapcsolatban. A művek a női terek problematizálásának skáláján a magán és

nyilvános tér közti határvonal eltökélt lebontásától a női élet, élmények, fantáziák, álmok ábrázolásával velejáró (nem feltétlenül szándékosan feminista) térmegjelenítésekig és térkijelölésekig terjednek. Az itt bemutatott munkák két szélső pontját jelölik ki ennek a skálának. Egyik végén Eperjesi Ágnes extrovertált, a teret nyíltan, aktivista módon elfoglaló munkái állnak, a másikon pedig Czene Márta szemlélődő, introvertált, látens feminista álláspontot képviselő, mindazonáltal határozott alkotásai.

Felhasznált irodalom

- Andrási Gábor – Emőd Péter. 2011. „Az első magyar Power 50.” *Műértő* 14 (12): 12–13.
- Andrási Gábor – Emőd Péter. 2012. „Magyar Power 50 – 2012.” *Műértő* 15 (12): 6-7.
- A Műértő szerkesztősége. 2013. „Magyar Power 50 – 2013.” *Műértő* 16 (12): 12–13.
- A Műértő szerkesztősége. 2015. „Magyar Power 50 – 2014.” *Műértő* 18 (3): 6–7.
- A Műértő szerkesztősége. 2016. „Magyar Power 50 – 2015.” *Műértő* 19 (3): 12–13.
- Baglyas Erika. 2007. június. 18. „[Átjutni a tű fövén.](#)” *Exindex*. 2017. február 22.
- Baglyas Erika. 2008. „Villanyürgöny a mennyországból.” In Eperjesi Ágnes. 2008. *Private Protest*. Budapest, [14–17.]
- Bán Zsófia. 2008. „Privátproteszt.” *Mozgó Világ* 34 (10). 2016. december 20.
- Bargetz, Brigitte. 2009. „[The Politics of Everyday. A Feminist Revision of the Public/Private Frame.](#)” In I. Papkova (ed.) *Reconciling the Irreconcilable*. Vienna: IWM Junior Visiting Fellows' Conferences, Vol 24. 2017. március 14.
- Cohen, Ronnie & Shannon O'Byrne. 2013. „['Can You Hear me Now...Good! Feminism\(s\), the Public/Private Divide, and Citizens United v. FEC.'](#)” *UCLA Women's Law Journal* 20 (1): 39-70.
- Czene Márta. 2010. *Előzetes /Teaser*. Kiállítási katalógus. Szerk. Muladi Brigitta. Kaposvár: Vaszary Képtár.
- Czene Márta. 2014. *Átmenet /Fade-in. 2010-2014*. Kiállítási katalógus. Szerk. Muladi Brigitta. Budapest: Librattallér Bt.

- [Czene Márta honlapja](#). 2017. január 7.
- Eperjesi Ágnes. 2007. „[Call for protest](#)”. Web oldal. 2016. december 18.
- Eperjesi Ágnes. 2008. *Private Protest*. Budapest.
- Eperjesi Ágnes. 2015. „[Words of Power – Political Speech Performances \(OFF-Biennále, 2015\)](#).” *YouTube* Videó, 20 perc. 2016. december 18.
- Hanish, Carol. 1970. „The Personal is Political.” In Shulamith Firestone and Anne Koedt (eds) *Notes from the Second Year: Women’s Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*. New York: Radical Feminism, 76–78.
- Hanish Carol. 2006. „[Introducion to The Personal is Political](#).” Web oldal. *carolhanish.org*. 2016. december 18.
- Higgins, Tracy E. 1999. „[Reviving The Public/Private Distinction in Feminist Theorizing Symposium on Unfinished Feminist Business](#).” *Chicago-Kent Law Review* 75: 847-867.
- Hock Beáta. 2005. *Nemtan és pablikart*. Budapest: Praesens.
- Hornyik Sándor. 2014. „Vertigo.” In Czene Márta. 2014. *Átmenet / Fade-in. 2010-2014*. Kiállítási katalógus. Szerk. Muladi Brigitta. Budapest: Libratallér Bt. 14–29.
- Jankó Judit. 2015. „[És akkor egy művész meghekkelete a parlamentet](#).” *Artportal*.
- Kormos Zsófia. 2016. „[A \(2\) hét műtárgya – 02.: Hatalmi szóval \(Eperjesi Ágnes\)](#).” *Artmagazin Online*.
- Laderman Ukeles. 1969. „[Manifesto for Maintenance Art, 1969](#).” Web oldal. *arnolfini.org.uk*
- Löw, Martina. 2006. „The Social Construction of Space and Gender.” *European Journal of Women’s Studies* 13 (2): 119–113.
- Massey, Doreen. 1994. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mélyi József. 2008. „[Privát proteszt](#).” *Tranzit.blog*. 2016. december 20.
- Molnár András. 2012. „A maskulin és heteroszexuális köztér termelése. Elméleti háttér a társadalmi tértermelésnek a bűncselekményektől való félelem kontextusában történő kutatásához.” *Tér és Társadalom / Space and Society* 26 (1): 27–40.
- Monhor Viktória. 2014. „[Monhor Viktória performansa mint Eleven emlékmű](#).” *Artmagazin Online*. 2016. december. 20.

- narancs.hu. 2015. máj. 01. „[A parlamentben mindennapos a szexizmus.](#)” *Magyar Narancs*. 2017. február 22.
- Orosz Ildikó. 2015. 04. 30. „['Elvesztették a realitásérzéküket' – Szel Bernadett az Országgyűlés macsóiról.](#)” *Magyar Narancs* 27 (18) 2016. december. 20.
- Pomeroy, Claire. 2004. „[Redefining Public and Private in the Framework of a Gendered Equality.](#)” *Serendip*. 2016. december. 20.
- Rácz Johanna. 2008. „[Magántüntetés és csoportterápia.](#)” *Kultúrpart*. 2016. december. 20.
- Rezeanu, Cătălina-Ionela. 2015. „The relationship between domestic space and gender identity: Some signs of emergence of alternative domestic femininity and masculinity.” *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*. 6 (2): 9–29.
- Rosler, Martha. 1967-72. *Bringing the War Home. House Beautiful*. Montázsok.
- Rosler, Martha. 1975. „[Semiotics of the Kitchen.](#)” Videó. *PERFORMANCELOGIA Performance Art Archive*. 6:19. 2016. december. 20.
- Rusinová, Zora. 2003. „The Totalitarian Period and Latent Feminism.” *Praesens: Central European Contemporary Art Review* 2 (4): 5–12.
- Stepanović Tijana. 2008. „Előszó. Tetten ért terhek.” In Eperjesi Ágnes. 2008. *Private Protest*. Budapest. [2–5.]
- Whiteman, Maria. 2002. „The Solemn Geography of Human Limits.” *Some Notes on Art, Space and Gender. Resources for Feminist Research* 29 (3): 213–222.