

Kortárs művészettörténet-írás a kelet-közép-európai félperiférián¹

Tatai Erzsébet. *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetről.* Budapest: Új Művészet Alapítvány & MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2019. 262 oldal. ISBN: 978-963-7792-43-4.

Újra és újra megfogadom magamnak, hogy nem fogok recenzió írásba. Recenziót írni ugyanis – számomra legalábbis – nehéz, küzdelmes munka, az írások közül a legküzdelmesebb. Mikor megfognak egy szerző könyvét, első pillantásra megrettent a szövegrengeteg. Végigmenni rajta sorról sorra, fejezetről fejezetre, szétszálazni majd összerendezni, újra rendezni az írásokat izgalmas és felelős vállalkozás. Különösképp az, amikor egy nagy pályáivet leíró munkásság időben elszórt darabjai válogatódnak egy esszégyűjteménybe. Hogyan fogok rátalálni az egybefont szöveg vezérfonalára? Miközben magyarázatot keresünk a szelekcióra, hogy miért ezek az írások kerültek a kötetbe itt és most, próbáljuk puhatolni a válogatás szándékait, ami persze kipuhathatatlan, miközben egyre beljebb hatolunk a gondolatok kavargó erdejébe, s közben szorongunk is, hogy egyre inkább szem elől téveszthetjük a vezérfonal kanyargó ösvényét. Tatai Erzsébet könyvének olvasása közben azonban már a huszonegyedik oldal után azt jegyeztem fel magamnak, hogy minden bizonnyal ez az első recenzióm, aminek megírása olyan lesz, mint egy séta a tavaszi erdőben: tele színekkel, hangokkal, szagokkal, ízekkel, fények és árnyékok játékával, tele élettel. Mint maga a művészet, amiről Tatai ír.

Tatai Erzsébet könyve a művészettörténész elmúlt negyedszázad során született írásait – kiállításmegnyitókra és kiállításmegnyitókról írott szövegeit, esszéit, tanulmányait – gyűjti egybe. A kötet magyar művészettörténet-írás területén, kivételesen időszerű, szándékoltan és felvállaltan politikai vállalkozásnak tekinthető – s éppen ezért hiánypótló. A szerző bevallása szerint a könyv „a képzőművészet területén alkotó nőkről szól, olyanokról, akik ma Magyarországon dolgoznak” (9). Mert, ahogy Tatai

¹ A kutatást az EFOP-3.6.2-16-2017-00007 azonosító számú, *Az intelligens, fenntartható és inkluzív társadalom fejlesztésének aspektusai: társadalmi, technológiai, innovációs hálózatok a foglalkoztatásban és a digitális gazdaságban* című projekt támogatta. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap és Magyarország költségvetése társfinanszírozásában valósul meg.

is írja, „végképp eljött az idő, hogy számot adjunk a nők által létrehozott művészetről – legalább a rendszerváltás óta, legalább egy nézőpontból”, hogy az alkotó nők „ne hulljanak ki – idő előtt – a művészettörténetből, ahogy a történelem korábbi logikája előírná” (9). A művészettörténet e „korábbi logikája” patriarchális szerkezete folytán nem engedte be a női alkotókat a művészet férfiak számára fenntartott falai közé. De, ha esetleg meg is jelent az alkotói terepen egy-egy nő, nem jut(hat)ott sem témában, sem méretben, sem rangban, sem anyagiakban a férfi alkotókéhoz hasonlóan jelentős megrendelésekhez, sem pedig díjak, rangok vagy társadalmi láthatóság formájában megnyilvánuló elismeréshez. Vagy ha mégis, akkor „a művészettörténet elfelejtette őket”, mondja többek között Whitney Chadwick, Nancy Chodorow, Mary Garrard, Lucy R. Lippard, Linda Nochlin és Griselda Pollock művészettörténeti munkáira alapozva Tatai (9). A művészettörténeti kánont felnyitni, felforgatni szándékozó nagy hatású feminista művészettörténész elődök azonban elsősorban a nyugati művészettörténet kánonját vették célba, előbb a nyugati nőalkotók felfedezését, majd a nyugati művészettörténeti kánon differenciálását, s végül magának a művészettörténet konstrukciójának elemzését tűzve ki célul. A kelet-közép-európai művészettörténet-írás ugyanakkor – a többi társadalom- és bölcsészettudományi diszciplínához hasonlóan – más utat járt be a nyugatihoz képest. Ezt a ‘más’ utat a hegemon pozícióban lévő nyugati elméletek felől nézve nevezhetnénk megkésettségnek, ahogyan a régiót általában jellemezni szokás: a Nyugathoz képest lemaradt, megkésett, mindig felzárkózásban, mindig átmeneti állapotban lévő régió ez a poszt szocialista kondícióval átítatott kelet-közép-európai. Redi Koobakhoz (2013) hasonlóan azonban én sem szeretném tovább erősíteni a „megkésettség” diszkurzusát. Sokkal inkább azt kívánom kihangsúlyozni, hogy a volt szocialista, kelet-közép-európai régió beszédmódja a művészetek terepén (is) egyszerre reagál rá és kezdi ki a „megkésettség” diszkurzusát. Ugyanez az ‘igazodva megkérdőjelező’ hozzáállás jellemzi *A lehetetlen megkéisértésében* összegyűjtött írásokat is.

Tatai Erzsébet kritikusai pozícióját talán az a szemléletmód jellemzi legjobban, amivel Németh Ilona társadalomkritikus művészetét írja le: „[e]gyszerre nézi kívülről és belülről, távolról és közlőrl, különböző oldalról – persze nem az objektumot, hanem annak létrejöttét, használatát, egész szociokulturális auráját” (29). Tatai úgy mutatja meg a női művészeket és munkáikat, hogy az olvasó azt érezheti: nem arisztokratikusan zárt világ az övék, nem a ‘magasművészet’ elefántcsonttornya, hanem a mi világunk, amiben benne élünk, s amely segítségével kinézhetünk saját szemellenzőink mögül. És hogy kik is ezek a női művészek? Mivel Tatai könyve kánonképző gyakorlat is egyben, álljon itt valamennyi női művész neve, akiket a férfielvű

művészeti kánont felülírni szándékozó művészettörténész alkotó nőkként állít elénk. Az esszégyűjteményben megjelenő művészek nevei tehát (a könyvben való megjelenésük sorrendjében): Szabics Ágnes, Deli Ágnes, Németh Ilona, Boros Viola, Fábíán Noémi, Németh Hajnal, Imre Mariann, Nagy Kriszta, Szabó Ágnes, Benczúr Emese, Németh Ágnes, Lovas Ilona, Baglyas Erika, Berhidi Mária, Glaser Kati, Bozsogi Nóra, Erdei Zsuzsa, Herczeg Fanni, Héra Judit, Balla Vivien, Gunics Dóra, Szederkényi Bella, Asztalos Zsolt, Csáky Marianne, Gőbölös Luca, Karina Horitz, Alexine Chanel, Szabó Benke Róbert, Sipos Marica, Varga Anikó, Káldi Katalin, Eperjesi Ágnes, Szász Lilla, Szabó Eszter Ágnes, Fajgerné Dudás Andrea, Hajdú Kinga, Chilf Mária, Széchy Beáta, Takács Szilvia, Várnagy Ildikó és Czene Márta.² Az egyik alkotó, Szabics Ágnes egy kiállítása kapcsán írja Tatai, hogy a művész „folytatja e [képzőművészettörténeti] hagyományt, mégis, hogy formái ‘negatívban’ mutatkoznak meg, megkérdőjelezi a hagyomány folytonosságát, az emberi alkotások szilárdságát, a hermetikus lét lehetőségét és létjogosultságát” (17). Ennek a vonalvezetésnek a mintájára kérdőjelezi meg Tatai is a művészettörténeti hagyományt, a férfiközpontú kánon-működés női alkotók előtti hermetikus lezártágát, s egyáltalán, a férfiközpontú művészettörténet létjogosultságát azzal, hogy ezeket az alkotókat behelyezi a rendszerváltozás utáni negyed évszázad művészettörténetébe. A művészek és munkáik bemutatását és elemzését a könyv három részre bontja: az első rész a szerző egyéni és csoportos kiállításokról született írásait gyűjti egybe „Ami személyes, és ami...” címen; a második részben kaptak helyett az egyes művészeket tárgyaló írások „A lehetetlen megkísértése” címmel; a harmadik rész pedig a művészettörténész főként elméleti, de legalábbis nem csak szigorúan művészettörténeti tárgyú írásait tartalmazza „A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával” cím alatt.

A szövegek egyszerre keresnek valamiféle mintát, struktúrát a világban, amihez értelmezéseink során nyúlhatunk, ami fogódzót jelenthet számunkra az ezredfordulós és 21. századi állandó változásban, de közben el is utasítják a megkövesedett rendet, ami előír, előítéleteket teremt, lehorgonyoz. Tatai nagyra értékeli a szabad tereket, amiket a művészet számunkra – bennünk és körülöttünk – létrehoz, de megpróbál fogást is találni ezen a művészeti sokféleségen: a művészettörténész egyszerre idomul és idomítja magához a művészetet. Leírásai azok számára is érthetővé, élhetővé,

² A művészek és munkáik bemutatását és elemzését a könyv három részre bontja: az első rész a szerző egyéni és csoportos kiállításokról született írásait gyűjti egybe „Ami személyes, és ami...” címen; a második részben kaptak helyett az egyes művészeket tárgyaló írások „A lehetetlen megkísértése” címmel; a harmadik rész pedig a művészettörténész főként elméleti, de legalábbis nem csak szigorúan művészettörténeti tárgyú írásait tartalmazza „A művészettörténet találkozása a társadalmi nemek tudományával” cím alatt.

megfoghatóvá teszik a kortárs művészetet, akik nem beszélnek a kortárs digitális munkák nyelvét, mint amin például Németh Hajnal munkái szólnak, aki „anyanyelvi szinten beszél a számítógép, az internet, a reklámok és a videóklippek nyelvét” (35). Tatai innen nézve nemcsak a művészettörténész szerepét tölti be, hanem a fordítóét is: megragadja és lefordítja a kortárs művészet sokszor nehezen kitapintható matériáját, s közelebb hozza azt, hogy a szélesebb közönség is lássa és értse, amit és ahogy ő lát.

Fábián Noémi viasztáblái kapcsán Villém Flusser gondolatait idézi Tatai az írásról:

Az írás [...] gondolatokat eligazító, helyreigazító gesztus. Mielőtt írna valaki, gondolkodnia kell. S az írásjelek a helyes gondolathoz vezető jelek. Az íráshoz való első közelítésünkör az írás mögött rejlő motívum mutatkozik meg: azért írunk, hogy gondolatainkat a helyes útra tereljük. [...] S minél tovább rójuk a sorokat, annál inkább történetien gondolkodunk és cselekszünk. (Flusser 1997, 10–11, idézi Tatai 2019, 33)

Ez a „történetien” gondolkodás olvasható ki *A lehetetlen megkísértése* szövegeiből. Időrendi szempontból nézve, az első írástól az utolsóig egy ‘művészettörténeti fejlődésregény’ bontakozik ki az olvasó előtt, amely a nő művészeti alakváltozásait követi végig. A szövegekben a nő egyszerre jelenik meg mint alkotó művész és mint a művészet tárgya, de – és jelen esetben ez az érdekesebb – kihallható a nő mint művészettörténész hangja is: Tatai Erzsébet látásmódjának változásai az 1990-es évek közepétől napjainkig. Ez a változás leginkább a kritikai tekintet tárgyának kiválasztásában és a róluk való beszédmódban, valamint a hozzájuk társított szimbólumrendszerben érhető tetten. A női alkotók által művelt kortárs művészet tabudöntögető, mondhatni ikonromboló szabadságának ellenpontjaként folyamatosan jelen van a heteronormatív társadalom, valamint a keresztény hit és vallás szimbólummezeje, mindazon diszkurzusok, melyek nemcsak eredői és kanalizálói, hanem fenntartói is a testeket és identitásokat saját szigorú normalitás-definíciójukba betonozó társadalmi sztereotípiáknak. E két ‘ellenpont’ oszcillációja húzódik meg Tatai szövegeiben, csakúgy, mint az életben. Amit tehát a művészettörténész itt csinál, az nem kevesebb, mint a mindannyiunk hétköznapijában is tetten érhető, a testünkről és identitásainkról szóló társadalmi és kulturális küzdelmek letapogatása a művészet lencséjén keresztül.

A legtöbb írás azt az újfajta művészi látásmódot próbálja tetten érni, ami az ezredfordulóra érett be, s amit a 20. század művészetének végletes ellentétén való túllépés szándéka jellemez, s amit az alkotók a végleteknek, szélső pólusoknak az egymásba olvasztásával próbálnak elérni. Erről tanúskodik többek között a kötet első részének címét is kölcsönző „Ami

személyes, és ami...” című szövegben tárgyalt művészeknél feltárt attitűd: a személyesség mint korunk talán legerősebb identitáspolitikai törekvése, valamint a közösség és az egyetemes emberi értékek egymásba oltása (69–73). De nemcsak tetten érni, letapogatni próbálja a női alkotók munkájában a személyes és politikai, személyes és közös kapcsolódási pontjait, hanem a szövegek tudatos egymás mellé rendezésével a művészettörténész saját politikusságát is megpróbálja feltérképezni. A könyvhöz írott előszavában Tatai Erzsébet így fogalmaz:

Bár csak néhány feminista írás található benne, a kötet feminista jellegű, amit annak köszönhet, hogy nők művészetéről szól: időrendbe helyezve, a szövegek szándékolatlanul, de utólag felvállalva a feminizmushoz való viszonyom változását is lekövetik. Kezdetben nyomokban sem volt fellelhető feminista nézőpont, majd megjelenése óta egyre explicitebb lett. (9)

A szerző tehát pontosan rálát saját tanulási folyamataira, a nőiség kapcsán, a társadalmi nemi elméletek, illetve a feminizmus terepén megtett útra, arra, hogy ezek a szempontok mennyivel erősebben jutnak érvényre a későbbi, már a 2000-es évek során született írásaiban. Külső szemlélőként azonban hozzá kell tennünk, hogy ez a szemlélet jelen van Tatai korai szövegeiben is, amit jól tükröz Németh Ilona *Magánrendelőjéről* (1997) szóló írása. Már ebben az 1997-es elemzésben egyértelmű hangot kap a kritikus érzékenysége a női nem, mint társadalmi konstrukció sztereotipizált működésével kapcsolatban, ami később csak még egyértelműbb kifejezést kap. Az Eperjesi Ágnes *Labor* című 2015-ös kiállításáról szóló tanulmány a „Mátrix (feminista fotográfia)” címet viseli, magát az environmentet pedig Tatai – nem mellesleg Louise Bourgeois *Deconstruction of the Father* (1974) című installációja nyomán – az anyai test feminista perspektívából történő megidézéseként értelmezi. Itt fontos megjegyezni, hogy Magyarországon a „feminista” szóhoz nem igazán társul pozitív értelmezés, erről tanúskodik többek között az aktuális közbeszéd is az Isztambuli Egyezmény nem-ratifikációja kapcsán.³ Ez visszavezethető a szocializmus állampárti rendszere alatt működtetett női emancipáció diszkurzusára, amely nyilvánosan a nemek közötti egyenlőséget hirdette, „a színfalak mögött, a diszkurzusok ‘mélyebb’ szintjén azonban folytatódott az egyenlőtlenségek újratermelése”, ami oda vezetett, hogy a rendszerváltás idejére a magyar társadalmat áthatotta a népesedéspolitika nevében folytatott antifeminista diszkurzus, amely számára a fő ellenségképet az emancipált nő jelentette (Tóth 2017, 47). Ennek következtében

³ De születettek kifejezetten ezt a témát vizsgáló tanulmányok is, ennek egy metszetéhez lásd: Barát, Pataki & Pócs 2004; Tóth 2017.

Magyarországon nem alakultak ki feminista hálózatok, sem a női érdekérvényesítés gyakorlata, s rendkívül alacsony a nemek közötti érdekérvényesítés és az erre való politika törekvés szándéka.

Rövid kitérőként ezen a ponton szeretném megjegyezni, hogy van egy felület, ahol Tatai Erzsébet művészet-értelmezései az én olvasatomban nem ástak elég mélyre. Ami a kötetben tárgyalt művészeknél megjelenő valamennyi személyes narratíva keretét adhatná, egyfajta fonalat, amely lokalitásként nemcsak az alkotókat, hanem a munkáikat szemlélő közönséget is egyberántja: a posztoszocialista kondíció. Bár a szerző nem tér ki rá, a közös múltból fakadó közös jelen egyértelmű lenyomatot hagy a 37 nő művészetén. Említhetem Gőbolyös Luca bújócskát játszó képeit a *Sundaygirls* (2008) sorozatból, melyeken nemcsak a „bizonytalan ént és a marginalizált (női) személyiséget reprezentáló női önarcképek” (86) típusa juthat eszünkbe, hanem a kelet-közép-európai női művész figurája, az ő bizonytalan pozíciója tér és idő, Kelet és Nyugat, centrum és periféria, keleti modernitás és nyugati modernitás különböző szabadságfokai között. De említhetném Csáky Marianne *Álmodd az álmodat* (2010) című munkáját is, amelyen Tatai szerint a főszereplő egy „nyugati (európai) művész ábrázolta „keleti” (kínai) nő” (87), amely pozicionálásból egyértelműen hiányzik a művész kelet-közép-európai terének kirajzolása. De említhetném Baglyas Erika *Don't Become a Statistic!* (2013) című rajzsorozatát is, amelynek képei mind angol nyelvű szövegeket használnak, s amelyek kapcsán Tatai szerint „[a]rról lehet inkább szó, [...] hogy tudniillik New York még inkább globális, mint a glóbusz többi része” (101), maguk a szövegek pedig, a szép új világ mantrái „gyökeresen átalakultak, horrorisztikus vagy ijesztő, legalábbis elgondolkodtató jelenetek részei lettek” (101). Tatai Erzsébet leírásában „a ‘gondoskodás’ bezárás, az ‘egyszerű választás’ az öngyilkosságra csábító/kísértő hurok, a ‘légy okosabb, gondolkozz gyorsabban’ egy gigantikus tűvel átszúrt fejű sebzett ember mellé írott szöveg, az ‘úgy vagyok szép, ahogy vagyok’ egy hatalmas agyvelőn lólengést végző dekapitált figurához tartozik, a ‘még több élvezet’-et egy nyilas kampó és tűkkel kivert forma képviseli, [...] ‘a fenntartható boldogság’-ot egy megfeszített, hídban álló alak és a mellkasára tett óriási homokóra reprezentálja” (101). A rajzoknak és szövegeknek erről az ironikus párosításáról nem tud nem eszembe jutni a szocialista múltból fakadó és posztoszocialista állapottal átítatott jelenben tovább élő kettős beszéd hagyománya, ahol a hatalom működésmódjára csak rejtett, álcázott formában lehet(ett) rákérdezni. De a kettős beszéden túl Baglyas munkái mozgásba hozzák a Walter Mignolo-féle dekolonialis opciót is (2009; 2011), hiszen mi kezdhetné ki jobban a Nyugat univerzálisnak tételezett értékrendjét, amelyet például az „I am beautiful the way I am” szlogen hordoz, mint ha az egy hatalmas agyvelőn lólengést végző lefejezett figurához tartozik? A művészek

pozicionálásából nagyon hiányzik a közép-kelet-európai tér kirajzolása, ennek a térnek a referencia-keretként való beillesztése a nyugati feminista kánon felé közeledés során. Hiszen azt kérdést, hogy kik vagyunk, csak egy ön-reflektív perspektívába helyezve tudjuk megválaszolni, csak az átélt, szubjektív múlt tapasztalatainak kimondásával és megmutatásával, valamint az ezekre épített lokális tudásokkal tudjuk kibővíteni a nyugati diszkurzusok referencia-keretét és ellenpontosítani azok (nyílt vagy burkolt) univerzalizmusát. Mindez természetesen nem számonkérés kíván lenni. Már csak azért sem, mert Tatai Erzsébet e kötetben összegyűjtött szövegei végig ott topognak ennek az enunciaciónak a küszöbén, de valamilyen láthatatlan visszatartó erő folytán nem sikerül túllépniük a lehetetlen megkísértésén. Talán ez a láthatatlan erő maga is a posztoszocialista állapotunk egy tünete.

Visszatérve a magyarországi nemek közötti viszonyokat jellemző egyenlőtlenséghez, azt mondhatjuk, hogy ebben a társadalmi kontextusban nagy jelentőséggel bír a feminista jelző megjelenése egy-egy alkotó neve mellett, előbb látens módon, burkoltan, nem önként felvállaltan, majd egyre nyíltabban, tudatosabban, bátrabban. Előbbire kiváló példa lehetne Eperjesi Ágnes „Cím nélkül” (1992–2014) címet viselő fotogramja, amelynek a képből szabadulni, kitörni akaró nőalakját akár a kelet-közép-európai feminista nőművész önarcképének is tekinthetnénk: a befeketedett fotópapírra fixált várandós nő közvetlen leképezése egy olyan politikai állásfoglalásként olvasható, amelynek alanya még nem meri magát nyíltan megmutatni a „feminista” jelző társadalmi stigmatizációja miatt, aki még arctalanul és meztelenül van bezárva a társadalmi közeg patriarchális szabályrendszerébe, (amit a nőalakot „leragasztó” piros fényvédő zsák még hangsúlyosabbá tesz), de már magában hordozza a feminista művészet kitörési szándékát. Fajgerné Dudás Andrea képein ugyanakkor már egyértelműen megjelenik a feminista jelző nyílt és tudatos felvállalása: „Önarckép anyaként” (2016) című festményén a festő maga „meztelenül (ahogy legtöbbször) Százkarú Sívaként trónol a feminista művészet alapirodalmából épített könyvkupacon” (Tatai 2019, 120). Tatai Erzsébet művészettörténeti mini-kánonja érzékletes térképet rajzol erről az elmozdulásról, a női művészek politikai állásfoglalásának erről az egyre tudatosabbá és nyíltabbá váló színre vitelről.

Ugyanakkor, ahogy arra korábban utaltam, nemcsak a női alkotók művészetében történő elmozdulások olvashatók ki Tatai szövegeiből: magában az értelmezésben, az alternatív művészettörténeti kánon keretezésében is egyre nagyobb hangot kap a társadalmi nemek szempontrendszere, azaz a *genderkérdés*. A kötet harmadik részének „Problémákról” címmel aposztrofált írásai a kortárs vizuális kultúra egészét vizsgálják. Valamennyi itt szereplő szöveg akut társadalmi kérdéseket jár körbe. Miként válik áruvá és a köztéren elkövetett vizuális erőszak áldozatává

a sokszor feldarabolt, szexuális funkciókra degradált női test a rendszerváltást követő neoliberális gazdaságpolitika vadkeleti uralma alatt? Milyen „női stratégiák” léteznek a „gendertudatos vagy explicit feminista vizuális művészet” hiányában a kortárs magyar képzőművészetben” (Tatai 2019, 206)? Hogyan jelenik meg a nők terepévé dedikált házimunka láthatatlan és meg nem fizetett jelensége a kortárs nőművészek alkotásaiban? Milyen volt a diploma előtt álló női művésznek lenni az 1960-as évek Magyarországnak Képzőművészeti Főiskoláján? Milyen mozgástér jut – ha jut – a nőművészeknek a magyar neoliberális világban, amikor „egyre kevesebb olyan művész van, aki számára a művészet mást vagy többet jelent luxuscikkek előállításánál” (Tatai 2019, 233)? Hogyan jelenik meg az öregedő női test soványság és fittség szépségeideáljára épülő kortárs vizuális kultúrában? Hogyan veszik használatba a nyilvános teret a kortárs női képzőművészek és mindennek milyen politikai implikációi vannak? Ezek az írások már egyértelműen a társadalmi nemek szempontrendszerét érvényre juttató és politikai állást foglalo művészettörténész hangján szólnak, akinek korai, „[é]g és föld, anyag és szellem, forma és tartalom, egyedi és egyetemes, aktuális és örökkévaló” (136) spiritualitás felé tapogatózó „antipolitikus” írásai mára átadták a helyet a társadalom és művészet aktuális viszonyára rákérdező, a művészetet és művészettörténetet provokatív kérdéseknek alávető kritikai, politizáló szövegeknek. A hangvétel a posztszocialista pesszimizmus és a művészetből fakadó optimizmus pólusai között billeg. Hiszen még ma is „kínos és szégyen feministának lenni, miközben már lehet azzal mentegetőzni, hogy ‘túl vagyunk rajta’” (204). Ugyanakkor Tatai szerint „kb. féltucat művészettörténész munkásságában játszik szerepet a ‘genderszempon’t, de náluk sem kizárólag vagy ‘főállásban’” (204). Éppen ez teszi olyan időszerűvé és hiánypótlóvá a Tatai Erzsébet-féle politizáló művészettörténet-írást.

A „gender” nem túllép a feminizmuson, hanem más irányba fordítja a tekintetet. Míg elvileg helytálló valamennyi konstrukciójának együttes vizsgálata, gyakorlatilag nem lehet figyelmen kívül hagyni, hogy nálunk a nők esélye meg se közelíti a férfiakét a társadalmi szerepvállalásban, érvényesülésben, megbecsülésben. Így tehát nehéz eltávolodni a „feminista” látásmódtól. A „gender” korszerűbb, ugyanakkor a hazai értelmiségi (!) közbeszédben ez csupán egy szalonképesebb változata a feminizmusnak, könnyen elfedheti a nők alárendeltségének amúgy is nehezen megoldható kérdését. (204)

S hogy ez a helyzet megváltozzon, és a magyar feminista művészet és művészettörténet-írás ne egy negatív hely legyen, elengedhetetlenül fontos Tatai Erzsébet munkája, ami többé már nem is annyira a lehetetlen megkísértése.

Felhasznált irodalom

- Barát, Erzsébet, Pataki Kinga & Pócs Kata Rita. 2004. „[Gyűlölködni szabad\(?\)
A magyar sajtó a feminizmusról és a feministákról.](#)” *Médiakutató* 5.1.
- Flusser, Vilém. 1997. *Az írás*. Budapest: Balassi Kiadó & BAE Tartóshullám & Intermédia Könyvek.
- Koobak, Redi. 2013. *Whirling Stories. Postsocialist Feminist Imaginaries and the Visual Arts*. Linköping: Linköping University.
- Mignolo, Walter D. & Arturo Escobar eds. 2009. *Globalization and the Decolonial Option*. New York & London: Routledge.
- Mignolo, Walter D. 2011. *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*. Durham & London: Duke University Press.
- Radnóti, Sándor. 1991. *Recrudescant Vulnera*. Budapest: Cserépfalvi.
- Tóth, Andrea. 2017. [Elmozduló jelentések. A feminista irodalomkritika újragondolása az Éjszakai Allatkert és a Szomjas oázis recepciójának tükrében.](#) Doktori értekezés. Szeged: Szegedi Tudományegyetem.

Tóth Andrea