

BÓDI KATALIN*

KERESD A NŐT! MAGYAR FESTŐNŐK 19. SZÁZADI HIÁNYZÓ-HIÁNYOS TÖRTÉNETÉRŐL

2022 szeptemberétől 2023 januárjáig volt megtekinthető a budapesti Kiscelli Múzeumban a Fővárosi Képtár *Ki a raktárból* című tárlatsorozatának első része, amely a gyűjtemény 19. században alkotó festőnőktől származó darabjait tette közzé. Az épület emeleti folyosóján berendezett kiállítás nagyrészt olyan festményeket, grafikákat és egy szobrot tett közzé, amelyek a múzeum gyűjteményében találhatók, de korábban még nem voltak kiállítva, és nagy részük „vagy várostörténeti dokumentumként, vagy művészeti oktatástörténeti anyagként, s nem művészeti kánonba illeszkedő alkotásént került a múzeumba”.¹

Bár a tárlatsorozat azóta további két kiállítással bővült (a második kiállítás az 1900 és 1950 között készült műalkotásokat mutatta be, a 2024 októberében nyílt harmadik pedig a Kádár-korból származó textilmunkákat), ezek a műalkotások meghatározó részben visszakerültek a raktárba. A kiállítás megrendezése, a tér bejárása, az alkotások megtekintése, a kiállításkatalógus elkészítése, majd a műtárgyak visszahelyezése a gyűjteményi raktárba sajátos performatív aktusként is értelmezhető, hiszen felhívja a figyelmet a 19. századi magyar festészet láthatatlan műalkotásaira, hiányzó történeteire, töredékes feldolgozottságára, a hagyományos művészettörténeti narratívák zártságára.

Papp Josefa története és az *Antik büszk* című tanulmányrajza ebből a szempontból szimbolikus lehet: a festőnőről alig tudható valami – talán 1835-ben született Budán, és 1855-ben iratkozott be egyesületi támogatással a Pesten 1846-tól működő Marastoni Jakab-féle Első Magyar Festészeti Akadémiára, ahonnan a következő évben Velencébe utazott, hogy az ottani akadémián folytassa művészeti tanulmányait,

* BÓDI Katalin (1976), PhD, habil., irodalomtörténész, kritikus, egyetemi docens, Debreceni Egyetem, BTK, Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézet, bodi.katalin@arts.unideb.hu

1 *Ki a raktárból – Storage Break 1.* Szerk. MOLNÁRNÉ ACZÉL Eszter. BTM Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár, Bp., 2023 (a továbbiakban *Ki a raktárból*). 9.

de két év múlva elhunyt tüdősorvadásban.² Más munkája nem ismert, mint a kiállított rajz, amely az akadémiai rajzoktatás sok évszázados európai hagyományát is felvillantja, ahogy a tanítványok a régi, jellemzően antik és reneszánsz műalkotások, szobrok és festmények másolásával sajátították el az idealizált emberábrázoláshoz szükséges anatómiai arányokat, a kontúrozás és az árnyékolás technikáját, a klasszikus szépség kánonját, valamint a festészet és a szobrászat kanonikus alakjait és történeteit. Papp Josefa a saját tudomása szerint Ariadnét rajzolta le egy olyan gipszmásolat szobor vagy egy arról készült rajz alapján, amelyet a dán Bertel Thorvaldsen készített a római Capitoliumi Múzeumban található márványbűsztről rögzített fénykép alapján: a korszakban, így a Marastoni-féle festőiskola oktatási anyagában is így volt nyilvántartva.³ A mitológiai történet szerint Ariadné Thészeuszt segíti, hogy a labirintusban megtalálja és legyőzze a rettenetes Minótauroszt, majd a fonál segítségével kijusson a labirintusból. Bár a lányt ezt követően magával viszi, végül azonban elhagyja, keserves sírását a fiatal Dionüszosz hallja meg, és vigaszt hoz neki, később pedig feleségül veszi az egyik mítoszváltozat szerint. A szobrot azonban ma már Bacchus vagy Dionüszosz fiatalkori ábrázolásaként tartják számon.⁴

Mondhatjuk persze, hogy ez a tévesztés, mint ahogyan maga a rajz is, valójában lényegtelen, ugyanakkor a rajz mégiscsak az egyetlen kézzelfogható bizonyítéka annak, hogy valaha létezett egy Papp Josefa nevű festőnő, vagy legalábbis egy nő, aki festészetet tanult az első magyar képzőművészeti oktatási intézményben. Innen azonban nem könnyű továbblépni, ha a magyar művészet történetében nőket keresünk. Az elmúlt évtizedekben – jellemzően az ezredforduló óta – rendkívül jelentős kutatások zajlottak a 19. századi magyar festőnőkről, amelyek közül ki kell emelni Bicskei Éva eredményeit, aki az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde intézményében tanult nők oktatástörténetét és a képzés társadalmi kontextusait tárta fel az 1870–1908 közötti periódusban, illetve megírta az 1885–1921 között működő Magyar Királyi Női Festőiskola történetét,⁵ továbbá Szívós

2 Sz. Gy.: *Adatok művészetünk történetéhez – Papp Jozefa*. Művészet 9(1910). 1. sz. 45.

3 *Ki a raktárból*. 17–18.

4 Egészen pontosan egy sajátos Antinous-szoborként, amely Hadrianus császár kegyeltjét Dionüszoszként ábrázolja. A szobor a Tivoliban található Hadrianus-villa területéről került elő 1769-ben, jelenleg a cambridge-i The Fitzwilliam Múzeumban őrzik – korábbi kiállítóhelye nyomán pedig *Lansdowne Antinouseként* is említik.

5 BICSKEI ÉVA: *A női osztály = A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. BLASKÓ KATALIN MAJKÓ KATALIN-SZÓKE ANNAMÁRIA. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Bp., 2002 (a továbbiakban BICSKEI: *A női osztály*). 44–45; uő: *Nők az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda- és Rajztanárképezdében 1871 és 1908 között* = uo. (a továbbiakban BICSKEI: *Nők az Országos*). 223–239; uő: *A Női Festészeti Tanfolyam – A Magyar Királyi Női Festőiskola Története (1885–1921)*. Ars Hungarica 35(2007). 1. sz. (a továbbiakban BICSKEI: *A Női Festészet*). 51–94.

Erika könyvfejezetét *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918* című monográfiájából,⁶ amely a képzőművésznők honi helyzetével foglalkozik, többek között a társadalmi elismertség, a megélhetés lehetőségei, a diszkrimináció formái és a dilettantizmus bélyege szempontjából, továbbá három, a saját életpályájukon sikeresnek tekinthető, azonban azóta elfelejtett képzőművésznő portréját is felvázolja a századfordulóról. Nagyon fontos emellett megemlíteni *A modell – Női akt a 19. századi magyar művészetben* című kiállítást 2004–2005 fordulójáról a Magyar Nemzeti Galériából, amelynek a katalógusában⁷ számos tanulmányban felbukkan a női test eltárgyasításának és a férfi tekintet hatalmi pozíciójának problémája, abban az évszázadban tehát, amikor a nők a munkaerőpiacon, az oktatásban és a különféle kulturális és művészeti szegmensekben is egyre hangsúlyosabban megjelennek. Jól érzékelhető tehát, hogy a magyar festőnők hiányzó vagy hiányos történetének megírása fontos kérdése a zajló kutatásoknak, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy nem csak a művészi hagyatékok feltáratlanságával kell szembenézni.

Csak egy érzékletes példa: még Barabás Miklós legidősebb lányának, Barabás Henriette-nek sem látható át pontosan az életműve, sok munkája kerülhetett magángyűjteményekbe, hiszen aukciós oldalakon bukkannak fel festményeinek nyomai. A Pesti Műegylet több csendéletét is megvásárolta, és közismert volt a Petőfiről 1864-ben készített olajképe, amelyet édesapja jól ismert Petőfi-metszete nyomán készített.⁸ Egyik csendélete, amelyet egyébiránt 13 évesen festett, 2023-tól szerepel a Petőfi Irodalmi Múzeum új állandó kiállításán (*Költő lenni vagy nem lenni*),⁹ amely Petőfi életét és a reformkor kultúráját mutatja be, önarcképe és családtagjairól készített portréi viszont hiába kerültek be a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményébe, nincsenek kiállítva.¹⁰ Pedig Linda Nochlin éppen a neves festők lányaiból kinevelt festőnőket tartja egyfajta kivételnek, akiknek esélyük volt sikereket elérni már a reneszánsz korától kezdődően – köszönhetően a családi tradíciók folytonossága iránti figyelemnek.¹¹ Ha nem is tömegesen, de az itáliai reneszánsz, illetve barokk festészetben, a holland aranykor festészetében, majd a 18. század végi francia festészetben több je-

6 Szívós Erika: *Műkedvelők vagy hivatásos művészek? Képzőművésznők Magyarországon a századfordulón* = uő: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete*. Új Mandátum, Bp., 2009. 103–117.

7 *A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben*. Szerk. IMRE Györgyi. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2004 (a továbbiakban *A modell*).

8 *Ki a raktárból*. 34.

9 BARABÁS Henriette: *Gyümölcscsendélet*. 1855, olaj, vászon, 32,5 × 42 cm.

10 Uő: *Önarckép*. é. n., olaj, vászon, 60,3 × 49 cm, <https://mng.hu/mutargyak/52895/>. Portréit testvéiről és édesanyjáról lásd https://en.mng.hu/artworks/?artwork_author=barabas-henriette (Utolsó megtekintés: 2025. 03. 15.)

11 Linda NOCHLIN: *Why Have There Been No Great Women Artists? 50th Anniversary Edition*. Introd. Catherine GRANT. Thames & Hudson Ltd, London, 2021, e-book.

lentős festőnőről is tudható, hogy sikeres pályát futott be, jellemzően olyanok tehát, akiknek az apjuk festő volt, például Lavinia Fontana esetében, vagy pedig nagyon támogató családjuk volt a taníttatásban és a tehetség felismerésében, mint például Sophonisba Anguissola esetében. Lavinia Fontana aktokat is festett, ami rendkívüli volt egy festőnő életében, később, befutott festőként pedig a pápai állam megrendeléseit teljesítette, Rómában magas rangú egyházi személyek, köztük XIII. Gergely portréját is megfestette, oltárképet is készített, ami megint csak kivételesen ritka volt festőnőknél. Sőt, képei egy része a firenzei Uffizi Képtárban található. Sophonisba Anguissola másfél évtizeden keresztül volt a spanyol királyi udvar festője, ami szintén rendkívülinek tekinthető. A barokk és a 18. századi festészetből csak két közismert példát említek még, az itáliai Artemisia Gentileschit és a francia Élisabeth Vigée Le Brunt, akik szintén festők lányai voltak, hasonlóképpen sikeresek, ugyanakkor korabeli hírnevük nem maradt folytonos, jelentőségüket az utóbbi évtizedekben azonban újra felismerték. Festőnők tehát mindig is léteztek a művészet történetében, helyzetük azonban mindig más miatt volt nehéz. Linda Nochlin a 19. század második felére vonatkozóan viszont azt hangsúlyozza, hogy ekkor már mind a férfiak, mind (nagyobb nehézségek árán) a nők számára is volt esély a családi-társadalmi hagyományokkal való szakításra, vagyis ekkortól már számos példa van arra, hogy egy-egy alkotó nem művészcsaládból származik.¹²

Meglátásom szerint a magyar festőnők korabeli helyzetét és emlékezetük méltatlan elhalványulását (vagy meg sem alkotását) az alábbi tényezők együttes fennállása nehezítette, (bár a nyugat-európai festőnők helyzete sem volt sokkal jobb): a magyar nemzeti művészet eszményének megszületése, a művészeti oktatás kései intézményszerűsége, a múzeumi kultúra kialakulása, a művészettörténet mint diszciplína kialakulása, a 19. század új, biológiai nőképe és a férfi tekintet problémája.

Kazinczy Ferenc a 19. század elején az akadémiai művészeti gyakorlat és kánon meghonosításában látta a nemzeti művészet megalapításának lehetőségét, nevezetesen a winckelmanniánus látásmód szerint a klasszikus szépségeszmény utánzásával a nemzeti művészeti gyakorlat eredetivé formálható. Ízlésújítási törekvéseiben nemcsak az irodalom és nyelv finomításának kísérletei, hanem a képzőművészetek is fontos szerepet játszottak: a műalkotások esztétikai tapasztalatának megélésében Kazinczy az ízlés csiszolásának lehetőségét látta. Ferenczy István, a Rómában tanuló magyar szobrász elkészíti a ma már elsősorban *Pásztorlányka* címen ismert szobrát, és 1822-ben hazaküldi Pest-Budára, amely szobor teljes mértékben igazodik a nemzeti klasszicizmus korabeli eszményéhez. Eredeti címe, *A szép mesterségek kezdete* éppen ezt az alapító gesztust erősíti, később *Pásztorlánykaként* pedig a nemzeti romantika eszményére utal majd. A reformkorban, majd a forradalom és a szabadságharc után

¹² Uo.

azonban a társadalmi és politikai változásokhoz erősen igazodva formálódik tovább a magyar képzőművészet története. Ferenczy István hiába települ haza Rómából, keserűen kell tudomásul vennie, hogy megrendelők, támogatók és jó minőségű márvány hiányában nem tudja Magyarországon működtetni műhelyét. 1856-ban hal meg elszegényedve szülővárosában, Rimaszombatban. Végrendeletében azt kéri, hogy koporsójára Eurüdiké haláláról készített szobrát helyezzzék. A művész a szobor talapzatára azoknak a vármegyéknek a nevét vési fel, amelyek az 1844. évi országgyűlésen az általa tervezett Mátyás király-emlékmű felállítására ellen szavaztak.¹³ Bár Ferenczy nem tudja befutni az első magyar szobrász szerepéhez rendelt szimbolikus pályát, a polgárosuló Pest-Budán növekvő kereslet jelentkezik a biedermeier festményekre, életképekre, portrékra, csendéletekre, tájképekre. A szabadságharcot követően pedig egyre inkább felértékelődik a historista festészet, amely a múltra való emlékezésnek és a nemzeti identitás kifejezésének kitüntetett médiuma lesz. A képzőművészet szimbolikus, ideológiai és politikai szerepbe való emelkedése semmiképpen sem kedvezett a nőknek, sőt, Ferenczy két említett alkotásában szimbolikus, görög mítoszokhoz kötődő és nemzeti mítoszt alapító alakjuk megerősítette klasszikus ábrázolási módjaikat.

Magyarországon 1846-ban alakult meg az első művészeti képzőhely, az Első Magyar Festészeti Akadémia, egy itáliai mester, Marastoni Jakab vezetésével, aki az itáliai akadémiák mintájára alakította ki iskoláját, klasszikus antik és reneszánsz műalkotásokról készült gipszmásolatok és metszetek gyűjteményével, a rajzkészség kialakítását szolgáló másolási gyakorlatokkal, módszertana azonban az 1850-es évekre már elavultnak számított. Iskolája a megnyitásától kezdődően fogadott lányokat és nőket, ám a forradalom és a szabadságharc időszaka miatti bezárás, majd újranyitás, illetve az a tény, hogy iskolája nem emelkedett hivatalos oktatási intézménnyé, nem hozta el Magyarország számára a tényleges akadémiai művészképzést.¹⁴ Bár Marastoni iskolájának is voltak később híres művésszé emelkedő tanítványai, a magyar festők 1850 előtt a bécsi, azt követően pedig a müncheni akadémián képezték magukat. Az 1871-ben megalakult Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde azonban már megnyitása pillanatától fogadta a nőhallgatókat, elsőként az állami felsőoktatási intézmények közül, igaz, egy külön erre létesített „női osztállyal”. Tanrendjük pedig alapvetően különbözött a férfiakétól: az első két évtizedben csak gyakorlati képzésben részesültek, majd az 1890-es évektől néhány elméleti tárgyat vezettek be képzésükbe: a geometriát és a szemléleti látszattant, de az elméleti képzés aránya így is elmaradt a férfiakétól. Továbbá speciálisan a számukra indítottak olyan gyakorlati tárgyakat ugyanebben az időszakban, mint a színes ékít-

13 MELLER Simon: *Ferenczy István*. MTA–Magyar Történelmi Társulat, Bp., 1905. 327–328.

14 *A magyar művészet a 19. században: Képzőművészet*. Főszerk. SISA József; szerk. PAPP Júlia–KIRÁLY Erzsébet. Osiris, Bp., 2018. 253.

mény és a vízfestés.¹⁵ A koedukáció a művészképzésben az 1902–1903-as tanévben indult el, a rajztanítói képzés azonban csak az 1920–1921-es tanévtől.¹⁶

A nők belépése a felsőfokú művészképzésbe „jelentős társadalmi, kulturális és gazdasági emancipációt tett lehetővé”,¹⁷ például a lánynevelő intézetekben való elhelyezkedésükkel, a rajz magántanári vagy iskolai oktatásával. Mindez azonban annak is következménye volt, hogy a szakmai kritika és a közvélemény nem támogatta a nők önálló művészi pályáját.¹⁸ A nő hallgatók létszáma a Bicskei Éva által vizsgált időszakban (1871–1908) nem haladta meg a teljes hallgatóság egyharmadát,¹⁹ közülük azonban rajztanítónői diplomát csak jóval kevesebben szereztek: az összes rajztanári, rajztanítói, illetve rajztanítónői diplomában részesülőknek csupán egyötöde volt nő, egészen pontosan 127 fő. Ezt a hátrányukat az is nagyban erősítette, hogy míg a rajztanítónői képesítés megszerzéséhez elegendő volt a bemenetnél négy polgári osztály vagy felsőbb leányiskola elvégzése, a rajztanári diplomához már érettségivel kellett rendelkezni: ennek megszerzéséhez azonban csak az 1896-tól megnyíló leánygimnáziumokban volt lehetőség.²⁰ Szintén meg kell említeni az 1885 és 1921 között működő Magyar Királyi Női Festőiskolát vagy más néven Női Festészeti Tanfolyamot, de „a Mintarajztanodától és a magasabb képzést nyújtó tanfolyamoktól *szervezetileg és helyileg* is elválasztott intézmény adminisztratív hovatartozása és funkciója – pontosabban, a nők festészeti képzésének *célja* a [minisztériumi] alapítók számára sem volt egyértelmű”.²¹ Az eldöntetlenségben azonban valójában annak szándéka valósult meg, hogy a képzés nem volt folytatható az akadémián, így a professzionalizáció esélyének megvonásával ebben az intézményben is távol tartották a nőket „a hivatásos működéshez elengedhetetlen képességek és kapcsolatrendszer megszerzésétől, az állami támogatástól és a reprezentatív feladatoktól [...], ami a korabeli, anyagi és szakmai versengésnek helyt adó művészeti élet peremére, a műkedvelésbe való kizsorításukat jelentette”.²² Jól látható tehát a nők marginalizálása az oktatás intézményesítésében, amely egyúttal akadályozta a művészi pályán való elhelyezkedést.

A nyugat-európai társadalmakhoz képest Magyarországon későn alakul ki a múzeumi kultúra – míg tőlünk nyugatabbra jellemzően uralkodói gyűjteményeket nyitottak meg nyilvános múzeumként a 18. század második felében²³ –, bár jelentős fő-

15 BICSKEI: *A női osztály*. 44.

16 Uo. 45.

17 BICSKEI: *Nők az Országos*. 224.

18 Uo.

19 Uo. 226.

20 Uo. 238, 72. lábjegyzet

21 BICSKEI: *A Női Festészeti*. 60.

22 Uo.

23 1759: The British Museum, London; 1764: Hermitage, Szentpétervár; 1769: Uffizi Képtár, Firenze; 1781: Belvedere, Bécs; 1785: Museo del Prado, Madrid; 1793: Louvre, Párizs.

úri gyűjtemények itthon is léteztek már a 18. század folyamán. Szimbolikusan gróf Széchenyi Ferenc könyv- és kéziratgyűjteményének, illetve utóbb metszet- és régiséggyűjteményének a magyar nemzet számára való adományozásához kötjük nemcsak az Országos Széchenyi Könyvtár, hanem a Magyar Nemzeti Múzeum megalapítását is 1802-ben, a múzeum azonban ténylegesen csak 1847-ben nyitott meg a mai Múzeum körúti épület felavatásával. Ez a múzeum így mindenekelőtt az eredet- és hagyományközösségi nemzeti narratíva megerősítője lett. Lényeges ugyanakkor a Pesti Műegylet 1840-es megalapítását és eleinte évenkénti kiállításait is megemlíteni, amely nemcsak az aktív képzőművészek számára adott megjelenési lehetőséget, hanem élénkítette a műkereskedelmet is. Az első műegyleti kiállításon tíz képpel szerepelt az akkor még csak 19 éves Kaergling Henrietta,²⁴ aki a következő évben már a bécsi akadémiára került, majd le is telepedett a császárvárosban. Édesapja augsburgi származású volt, és 1809-ben került Pestre Bécsből, lányát azonban „Magyarhonban születtként” tartották számon a kiállításszervezők, akiket sok támadás ért egyébként azért, mert nem csak magyar nemzetiségű művészeket hívtak a kiállításra: „mivel nem volt nemzeti művészetünk, külföldieket is behívtak, festeni, kiállítani, tanítani, és ezzel kiváltották a hazafiak ítéletét: nemzetietlen művészetet pártolnak. Mert nemzeti frázisokat könnyű volt produkálni – művészetet viszont roppant nehéz. Végyletét könnyű volt alapítani – ipart nehéz. Nem csinálni valamit, támogatni a semmit – könnyű – festőt kiképezni, eltartani, becsülni nehéz”.²⁵ A német ajkú Kaergling Henrietta alighanem emiatt a lassan mégiscsak megszilárduló, kizáró nemzetfogalom miatt szorult ki eleve a nemzeti művészeti emlékezetből. Holott a *Pesti árvíz*²⁶ című festménye közismert, a Fővárosi Képtár gyűjteményében van, így szerepelt a *Ki a raktárból 1.* anyagában, majd a Magyar Nemzeti Galéria *Biedermeier mindennapok. Művészet és polgárosodás a 19. századi Magyarországon (1815–1867)* című időszaki kiállításán is (2024. október 29. – 2025. február 16.), két csendéletével együtt.²⁷ A festőnők nagyon is létező életműveinek a feltáratlansága, a nemzeti művészet történetének narratívájából való eleve adott kiszorulása, a kiemelt nemzeti gyűjteményekben való erősen korlátozott láthatóságuk nyilvánvalóan alkotásaik, személyük ismeretlenségét erősíti.

A festőnők pályáját nem csak Magyarországon hátráltatta a 19. század folyamán kialakuló új, biológiai nőkép. Ez idő tájt ugyanis a férfi és a női test fiziológiájának

24 SZVOBODA Gabriella: *A Pesti Műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben*. *Ars Hungarica* VIII(1980). 2. sz. 294.

25 Uo. 290.

26 KAERGLING Henriette: *Pest árvíz, 1838*. 1840, olaj, vászon, nincs méretadat, BTM Kiscelli Múzeum–Fővárosi Képtár.

27 Uő: *Csendélet* [szőlős]. 1844, olaj, vászon, nincs méretadat, Magyar Nemzeti Galéria; uő: *Csendélet* [ibolyás]. 1855, olaj, fatábla, nincs méretadat, Magyar Nemzeti Galéria.

kutatásában, a természettudományok fejlődésének és egyáltalán a biológia tudományága megszületésének, valamint a klinikai orvoslás megjelenésének következtében a női testről való gondolkodás alapvetően megváltozott. A férfi és a női test különbözőségének biológiai tanulmányozásában a női nemiséget egyre inkább a reprodukcióban betöltött szerepére korlátozták, és a nő társadalmi nemi szerepét egyre inkább ezzel a biológiai adottsággal azonosították.²⁸ Wanda Bannour arra hívja föl a figyelmet, hogy ez a változás, vagyis a nő biológiai alapú meghatározása, amely egyébiránt erősödő nőgyűlöletet generált, a modernség és egyúttal a gazdasági folyamatok következménye is: „A kapitalizmus kialakulásával a leszármazottak örökségének megteremtésére irányuló gondos odafigyelés olyan eszmék elterjedéséhez vezetett, amelyek a nőket a korabeli társadalomban betöltött szerepüknek megfelelően határozták meg. A nők azok, akik biztosítják a faj fennmaradását; tőlük születnek és általuk nevelkednek az örökösök. Bármit, ami eltéríti a nőt ettől a biológiai és »erkölcsi« szerepétől, erősen elítélnék”.²⁹ A nő legértékesebb szerve tehát az anyaméh lesz, ugyanakkor az orvostudomány fejlődése ellenére a régi hiedelmek hatása még mindig jelentős marad a 19. század folyamán: a hisztériáról és az érzékeny női szervekről való meggyőződés alapvetően befolyásolja a női testről való gondolkodást. A hisztériát mint idegbetegséget továbbra is az anyaméhhez kapcsolják, és az orvosi meggyőződés szerint az „kivételes agyi érzékenységet okoz, amely megmagyarázza a nők szenzibilitását és érzelmességét. Az idegbetegségek ennek az érzékenységnak a következményei, ugyanennek a pozitív aspektusai viszont a nőt a család érzelmi boldogságának mozgatóerejévé teszik”.³⁰ Mindebből azonban az következik, hogy „a nőknél az érzékek és az érzelmek elsőbbsége valójában csökkenti az elme aktivitását”.³¹ A látszólag egzaktt természettudományos vizsgálatokat tehát súlyos ideológiai meggyőződéseknek rendelték alá, ennek következtében a nők a társadalmi nyilvános-

28 Thomas LAQUEUR: *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*. Ford. SZABÓ Valéria-TÓTH László-BARÁT Erzsébet-SÁNDOR Bea. Új Mandátum, Bp., 2002. 186–191.

29 „Le soin apporté à la constitution d'un patrimoine à transmettre à ses descendants impose la diffusion d'idées donnant de la femme une définition en conformité avec le rôle qu'elle a à jouer dans la société de son temps. C'est en effet la femme qui assure la perpétuation de l'espèce, c'est par elle que sont engendrés, élevés les héritiers. Tout ce qui est de nature à la détourner de ce rôle biologique et « moral » est violemment condamné.” Wanda BANNOUR: *L'idéologie du corps médical français au XIXe siècle*. Les Cahiers du GRIF, n°47, 1993. *Misogynies*, 51. [A főszövegben a saját fordításom, B. K.]

30 „Une exceptionnelle fragilité cérébrale qui explique la sensibilité et l'émotivité de la femme. Les maladies nerveuses sont l'effet de cette sensibilité qui par ses aspects positifs en fait l'agent du bonheur affectif de la cellule familiale.” Uo. 53. [A főszövegben a saját fordításom, B. K.]

31 „La primauté des sensations et des affections chez la femme amoindrirait l'activité de l'intellect.” Uo. [A főszövegben a saját fordításom, B. K.]

ság és a kultúra újonnan nyíló tereiből és intézményeiből (pl. múzeumok, képzőhelyek) szorultak ki, ráadásul a tudományos beszédmódok által is megerősítve.

A *Pesti Napló*ban 1858-ban jelent meg Gyulai Pál ötrészes cikksorozata, amely megkérdőjelezi a nők írói szerepkörének lehetőségét, azt hangsúlyozva, hogy számukra a család intim közege és az anyaság lehet a kiteljesedés helye – a sajtó hasábjain ezt követően kibontakozó vita kirajzolta a férfi és a nő társadalmi nemi szerepeinek konstrukcióit, a női dilettantizmus lesajnáló kategóriáját, de elment akár a nőírók identitásának megkérdőjelezéséig is. A vita lezajlásának folyamatában végeredményben kikristályosodott az is, hogy az irodalmi piac mely területeire, mely kiadványtípusaiba engedhetők be a nőírók (pl. egyes – akár már nők által szerkesztett – folyóiratok mellett a naptárak, évkönyvek, albumok, antológiák).³² A nőket a szellemi képességeik kétségbe vonása, testük eleve adott gyengeségének kárhoztatása rendkívüli módon esszencializálta, hiszen biológiai adottságaikra korlátozta társadalmi szerepüket. Mindez pedig amiatt járt rendkívül súlyos következményekkel, mert ez az ideológiai megalapozás éppen akkortájt történt, amikor a társadalmi és a gazdasági változások nyomán mégiscsak megnyílt a nők számára a tanulás és néhány polgári pálya lehetősége, az emancipáció lassú folyamata. Jól látható, hogy a magyar irodalom történetében a 19. század második felében valami hasonló zajlik le, mint a festészeti gyakorlatban: a nők megjelennek a nyilvánosságban, művészeti tevékenységbe fognak, lehetőségük nyílik az alkotásra, de tanulási és megjelenési lehetőségeik korlátozottak, a dilettantizmus bélyege beárazza őket a hivatalos és innen következően férfi művészettel szemben. Mindez pedig amiatt is lényeges, mert a nőírók körüli vita a sajtóban zajlott, a 19. század második felében a nyilvánosságot a legszélesebb körben elérő tömegmédiában. Kicsit később a festészet tárgyában a sajtó nyilvánosságában egy ehhez nagyon hasonló meggyőződés kap hangot a nőkről, akkoriban tehát, amikor a nők már – igaz, korlátok között – beléptek az állami szakmai képzésbe. A *Pesti Napló* 1912-ben hosszú cikket közöl a magyar festőnőkről,³³ és a megszólaltatott híres férfi festők az elismerő szavak mellett a nők önállótlanágáról, összességében a „piktorinák” pályára való alkalmatlanságáról, az energia, az erő hiányáról szólnak, végig a férfiakkal való szembeállításban.³⁴

Az irodalom nyilvánosságában zajló vitához és meggyőződésekhez képest a festészetben azonban mindez véleményem szerint azért hoz létre más és végeredményben súlyosabb helyzetet, mert a tekintettel, a látás gyakorlatával és a látás korlátozásával van kapcsolatban. A festőnők történetének kutatásában számtalan alkalommal kerül

32 GYIMESI Emese: *Szendrey Júlia irodalmi pályafutása. Társadalomtörténeti kontextusok*. Ráció, Bp., 2021. 178. A nőírókról zajló vitát lásd részletesen: 157–197.

33 TÁBORI Kornél: *Magyar művésznők*. A *Pesti Napló* I. melléklete, karácsonyi szám, 1912. dec. 26. 33–34.

34 A cikk elemzését lásd Szívós: *i. m.* 103–105.

elő az akt kérdése, nevezetesen az a probléma, hogy a festészeti képzésben a nők hosszú ideig nem dolgozhattak élő modell után, vagyis képzésükből és látásuk elől hosszú ideig ki volt zárva az élő, mezítelen emberi test. Ugyanakkor lényeges azt is hangsúlyozni, hogy a férfiak művészképzésében sem volt mindez evidencia: aktot hosszú ideig antik szobor vagy az akadémiákon előszeretettel használt anatómiai viaszmodell, illetve tanulmányrajzok és anatómiai albumok után rajzoltak, az élő aktmodell általános használata, főleg az élő női aktmodell használata egyáltalán nem régi hagyomány. A férfigmodelleket az akadémiákon a 17. század óta alkalmazták, és az így szerzett anatómiai tudás átfordítható volt a női akt megfestésére, amely individualizálása, az élő testhez való igazítása így elmaradt. Bár a festők nyilván a saját műtermeikben alkalmazták, alkalmazhattak női modellt, olyan személyt, akivel intim és sokszor nem hivatalos kapcsolatban álltak. Nyilvános festőiskolákban azonban csak a 19. század második felétől lehetett nőmodellt használni az aktrajzhoz.³⁵ A nők számára az élő modell után készített aktrajzot csak fokozatosan vezették be intézményi szinten a magyarországi képzésekben, jellemzően a 19. század végén. Érdekes azonban a másik irányból felvázolni a helyzetet: az aktfestészet történetében az 1500-as évek elejétől megjelenő, fekvő velencei aktoktól kezdődően egyre inkább megerősödik a női test eltárgyasító, vágykeltő ábrázolása, amely mennyiségileg is háttérbe szorítja a férfiaktoakat és egyáltalán a férfitest láthatóságát. A nők mint nézők, a nők mint festők így eleve a férfi tekintetnek való kiszolgáltatottságra voltak kondicionálva, ugyanakkor ők is csak a férfi tekintetre szerkesztett aktokat látták, a férfi tekintet hatalmi helyzetét viszont nem tudták adaptálni – és ez a mai napig érzékelteti hatását.³⁶ Linda Nochlin revelatív példája Johann Zoffany festménye 1772-ből³⁷ a tekintet és az aktműfaj birtoklására, amely a londoni Royal Academy tagjait ábrázolja két férfi aktmodell társaságában, a két női akadémista festő, Angelica Kaufmann és Mary Moser viszont csak a falon, portrék formájában van jelen.

A 19. század végén és a 20. század elején sajátos áthidaló megoldás volt a fotóalbumok és modellképek forgalmazása, amelyek pózoló, ruhátlan modellekről készültek, és a test tanulmányozását szolgálták (*L'Étude Académique; Le Nu Esthétique: L'Homme, La Femme, L'Enfant*), ugyanakkor nagy részük nőket ábrázol, őket teljesen fedetlenül, és sokszor csoportosan, míg a ritkán felbukkanó férfigmodellt jellemzően fedett ágyékkal.³⁸

35 NOCHLIN: *i. m.*

36 Ennek problematikáját Laura Mulvey a „male gaze” fogalmával a hollywoodi filmekre és a pornófilmekre dolgozza ki meghatározó tanulmányában, amelyben a tekintetet a hatalommal és az eltárgyasítással kapcsolja össze. LAURA MULVEY: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 16(1975). 3. sz. 6–18.

37 JOHANN ZOFFANY: *A Royal Academy tagjai*. 1772, olaj, vászon, 101,1 × 147,5 cm, Royal Collection Trust, London.

38 Vö. *A modell*. 325–327.

A magyar festőnők helyzetének 19. századi tanulmányozásában, mint az a fentebbi áttekintésben világosan látható volt, az esztétikai és művészettörténeti szempontok mellett alapvető társadalomtörténeti, oktatástörténeti, mentalitástörténeti, intézménytörténeti, tudománytörténeti, nyilvánosságtörténeti stb. kontextusok bevonása, összefüggéseik szem előtt tartása szükséges annak a kérdésnek a megválaszolására, amelyet Linda Nochlin a következőképpen fogalmazott meg eredetileg 1971-ben megjelent kötetében: *Miért nincsenek nagy női művészek?* A tehetség, a zsenialitás fogalmának 19. századi felértékelődése, amelyet az akkortájt formálódó művészettörténeti diskurzusok is kitüntettek, bizonyosan a nők ellen hatottak, ugyanakkor az akadémiai festészet és szigorú intézményrendszere lassú lebomlása hosszú távon inkább kedvezett a nők művészi szerepének. Magyarországon ugyanakkor – némiképpen eltérően a nyugat-európai példáktól és előzményektől – összetorlódik számos olyan tényező, amely az éppen formálódó képzőművészeti nyilvánosságban még nehezebbé tette a festőnők helyzetét. Emellett ráadásul – szemben a nyugat-európai projektekkel – Magyarországon a mai napig hiányoznak az alap kutatások. Ahogyan Bicskei Éva fogalmaz: „Végigtekintve a festőnők képzésére létrehozott intézmények rövid történetén, a nőknek mint személyiségeknek a hiánya a legszembeesőbb. A jövő művészettörténet-írásának feladata a más országokban már lezajlott alap kutatások elvégzése: a művek összegyűjtése, értékelése és egy lexikon összeállítása. A magyarországi festőnők története addig azoknak a »névtelen« nőknek a története marad, akik nemcsak az egymást váltó generációkban, de saját életükben is feltehetően többször, újra és újra kezdtek hozzá saját és pályatársaik professzionális működésének szakmai és társadalmi elismertetéséhez”.³⁹ Ugyanakkor érdemes megemlíteni a New York-i alapítású, női képzőművészekből álló Guerilla Girls csapatát, akik 1985-ös megalakulásuktól kezdődően figyelmeztetnek a férfi tekintet nagyon is erős, aktuális jelenlétére a múzeumi kultúrában: híres plakátjuk (1989) szerint „A nők csak meztelenül juthatnak be a MET-be?»: a MET Modern Művészet szekciójában ugyanis, ahogyan az Jean-Auguste-Dominique Ingres híres *Grande Odalisque*-jét (1814) átdolgozó plakáton szintén olvasható, ez idő tájt a kiállított alkotók kevesebb mint 5%-a volt nő, viszont az aktok 85%-a nőt ábrázolt.⁴⁰

39 BICSKEI: *A Női Festészeti*. 83.

40 A plakátot 2005-ben és 2012-ben újraalkották, a százalékarányok minimálisan változtak: 2005: 3 %–83 %, 2012: 4 %–76 %. <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages> (Utolsó megtekintés: 2025. 03. 17.)

FIND THE WOMAN. THE MISSING AND INCOMPLETE HISTORY OF HUNGARIAN WOMEN PAINTERS IN THE 19TH CENTURY

Keywords: *Hungarian women painters; 19th century Hungarian art history; male gaze; biological female image; museum culture*

We associate the birth of Hungarian national painting with a very eventful period in 19th century social, literary and art history. However, the contemporary history of Hungarian women painters is still missing from art history. In my paper, I will examine the factors that have contributed to this gap, which is still unfilled today. In my view, the contemporary position of Hungarian women painters and the undeserved fading of their memory (or their failure to create it) was made more difficult by the simultaneity of the following factors: the birth of the ideal of Hungarian national art, the late institutionalisation of art education, the emergence of museum culture, the emergence of art history as a discipline, the new biological image of women in the 19th century and the problem of the male gaze.

CAUTĂ FEMEIA! DESPRE POVESTEA LIPSĂ ȘI INCOMPLETĂ A PICTORIȚELOR MAGHIARE DIN SECOLUL AL 19-LEA

Cuvinte-cheie: *pictorițe maghiare; istoria artei maghiare din secolul al XIX-lea; perspectiva masculină; imaginea femeii biologice; cultura muzeală*

Nașterea picturii naționale maghiare este legată de o perioadă extrem de dinamică din secolul al XIX-lea, din perspectiva societății, literaturii și istoriei artei. Cu toate acestea, din istoria artei lipsește până în zilele noastre istoria pictorițelor maghiare din acea vreme. În studiul meu, examinez ce factori au contribuit la crearea acestei lacuni existente până în prezent. Din perspectiva mea, situația pictorițelor maghiare din acea vreme și estomparea nedreaptă a memoriei lor (sau chiar negarea acesteia) a fost îngreunată de existența cumulată și suprapusă a următorilor factori: nașterea idealului artei naționale maghiare, instituționalizarea tardivă a educației artistice, dezvoltarea culturii muzeale, formarea disciplinei istoriei artei, noua imagine biologică a femeii din secolul al XIX-lea și problema privirii masculine.