

Testfragmentumok. Berhidi Mária korai munkáiról

Bevezetés

A feminista művészettörténet két leggyakoribb problémafelvetése, hogy a művészettörténet miért azon vizuális alkotások összességére fókuszál, amelyet férfiak festettek férfitekintetek számára, illetve, hogy ebben a maszkulin vákuumban a nők művészi kifejezőmódja milyen sajátosságokkal bír a férfiakéhoz képest. Írásomban egy, a szocializmus kontextusában alkotó művész, Berhidi Mária nyolcvanas évekbeli tevékenységének bemutatásával világítok rá arra, hogy a vasfüggöny mögött a rendszerváltás előtti évtized mennyire kevésbé szofisztikált kérdésekkel szembesített, úgymint: van-e joga egy nőnek szobrászpályára menni, illetve képes-e egy nő szobrász-identitást kialakítani? Berhidi saját testfragmentumait ábrázoló plasztikai többek, mint a saját test és saját hang visszabirtoklásának demonstrációi. Hipotézisem szerint Berhidi a szobrászat mint művészeti ág alapvetően patriarchális hagyományrendjéből lép ki, így a hazai feminista művészet előfutárának tekinthető.

Magyarázatot érdekel, hogy tanulmányom miért a művész nyolcvanas évekbeli munkáira fókuszál. Berhidi a hetvenes évek végén fejezi be tanulmányait a Képzőművészeti Egyetemen, egyéni hangja, művészi stílusa a nyolcvanas években bontakozik ki. A kilencvenes években – András Edit nyomán – találkozik először a feminista elméletekkel, és azzal a gondolattal, hogy addigi munkássága a feminizmus irányából is olvasható. Ezzel párhuzamosan – szintén András Edit közreműködésével – részt vett a Vízpróba kiállításon 1995-ben. A Vízpróba kiállítás-sorozat célja az volt, hogy feltárja, mennyire jelenik meg a kortárs nemzetközi gender-diskurzus a magyar művészetben, s maga a fogalom is ezekben az években kezdett beszivárogni a szakmai köztudatba. Berhidi úgy kapcsolódott be ezekbe a folyamatokba, hogy addig sosem tekintett magára feminista művészként.

Számomra az volt érdekes, hogy az elméleti horizont kialakulásával, retrospektíve miképp váltak a nyolcvanas években készült munkák a feminista

diskurzus részévé, illetve, hogy a művész alkotói identitását, művészi énképét miként formálta át a diskurzusba emelése. Berhidi nyolcvanas években készült művei tehát azért foglalnak el számomra kiemelt helyet az életműben, mert a feminista és gender elméletek hazai megjelenése előtti évtizedben készültek, s később újradefiniálódtak azok tükrében. A dolgozatban bemutatom, hogy Berhidi a női művészeti diskurzus kialakulását megelőzően olyan művészeti gyakorlatot alakított ki, amely megelőlegezte a feminista művészet és a női önreprezentáció kialakuló elméleteit Magyarországon, s hatást gyakorolt a későbbi feminista művészeti diskurzusok megjelenésére.

Nőművészeti kiállítások Magyarországon 2020-2025 között

Az utóbbi években Magyarországon több fontos kiállítás foglalkozott a magyarországi női művészettörténet vakfoltjainak feldolgozásával és az elfeledett női alkotók kanonizálásával. A *Nők a homályból* (2022) a Kiscelli Múzeum gyűjteményében „elfekvő” női munkákat tette közszemlére. A *másik Nyolcak – Festőnők a magyar képzőművészetben (1916–1936)* című kiállítás (2022) és könyv (Kopócsy 2021) egy mára elfeledett nőművészeti csoportot, valamint elfeledésük okait mutatta be. A szentendrei *Két paletta* a híres festőművész férj, Czóbél Béla mellett visszavonuló, ugyanakkor titokban mindvégig alkotó festőfeleséget, Modok Máriát hozta fókuszba (*Két paletta* kiállítás 2021), s ugyanitt, Szentendrén indult útjára 2024 őszén a *Fantomszál* (2024) című kiállítás-sorozat tehetséges, ugyanakkor a társadalmi és családi elvárások miatt háttérbe vonuló művészfeleségek bemutatására. A *Női kvóta 01 – Női alkotók, alkotó nők a Ludwig Múzeum gyűjteményéből* (2024) a Ludwig Múzeum gyűjteményének női alkotói közül válogat, felgöngyölítve azokat a társadalmi, művészetintézményi okokat, amelyek miatt a női alkotók kiszorultak/kiszorulnak a közgyűjteményekből, illetve a kortárs művészeti színtérről. Az állami fenntartású múzeumok, „közmúzeumok” nyitása a nőművészet, a női alkotók pozíciójának meghatározása, rekanonizációja felé tendenciózusnak mondható az elmúlt öt évben. Ugyanakkor megszűnt az egyetlen magyar feminista galéria, a FERi, jóllehet, egykori vezetője, Olta Kata továbbra is fontos női tematikájú kiállításokat rendez. (*Jelenlétem evidens*, és *Room of their own* kiállítások 2022-2023)

A nőművészeti kiállítások megszaporodásának nagy lökést adott a Cecilia Alemani által kurált 59. Velencei Biennálé, melynek felütését Leonora Carrington *The Milk of Dreams* (Az álmok teje) című abszurd mesekönyve ihlette. Carrington szürreális világához Alemani Silvia Federici szövegén keresztül talált elméleti kapcsolódást (Federici 2019), így vált a „női” biennálé hívószá-

vává a „világ visszavarázslatosítása” („re-enchantment of the world”).¹ Az 59. Velencei Biennálén első ízben képviselhette Magyarországot fiatal generációhoz tartozó nőművész Keresztesi Zsófia személyében. A nőművészeti fókusz, a „kvótára” irányuló nemzetközi figyelem hatásai a magyarországi kuratori praxisban is érezhető nyomot hagytak az elmúlt években, és remélhetően ez a tendencia a közeljövőben tovább javul.

Implicit feminizmus

A kevésbé ismert, vagy feledésbe merült női alkotók bemutatását megcélzó kiállítások közé tartozott a Berhidi Mária (1953-2023) szobrászművész életművét bemutató retrospektív kiállítás a debreceni MODEM-ben. (*Emlékezni a jelenre*, 2024) Az egy évvel korábban elhunyt művész férje, Andrási Gábor művészettörténész rendszerezte a hátrahagyott életművet.

Berhidi munkái közül már korábbról is ismertem néhányat, *Medál* című 1980-as objektjét például a magyar nőművészettörténet megkerülhetetlen emlékének tartom. A maroknyi tárgy – akárcsak Berhidi több, ebben az időszakban készített műve – nem pusztán szemlélésre, hanem elsősorban tapintásra készült. A természetes kavicsra helyezett, érmére emlékeztető, bronz mellbimbó-lenyomat, mint afféle hordozható fétistárgy, igen összetett jelentéssel bír, de elsődlegesen a nő és természet párhuzamba állításának toposzát kezdi ki. Berhidi önreprezentációs testfragmentumait a nyolcvanas években kibontakozó posztmodernizmus és feminista diskurzus tükrében értelmezni történetietlen – a feminista értelmezések magyarországi viszonyok között retrospektív jellege miatt. Ugyanakkor rendkívül érdekes az az anakronizmus, ahogy a nyolcvanas évek egyes magyar nőművészeti alkotásai megelőlegezték a kilencvenes évektől kibontakozó hazai feminista diskurzust. A – Tatai Erzsébet nyomán – látens feministaként is definiálható művek hasonló problémákat fogalmazznak meg, mint a második és harmadik generáció amerikai és európai feminista művészeié, egymásba csúsztatva a két korszak stílusjegyeit, problémarendszerét. Hornyik Sándor a „látens feminizmus” „Foucault felől

¹ „These are the conditions not only of our physical survival but of a ‘re-enchantment’ of the earth, for they reconnect what capitalism has divided: our relation with nature, with others, and with our bodies, enabling us not only to escape the gravitational pull of capitalism but to regain a sense of wholeness in our lives.” (Ezek nem csak a túlélésünk feltételei, hanem a világ vissza varázslatosításának eszközei is, mert összekapcsolják azt, amit a kapitalizmus megosztott: kapcsolatunkat a természettel, másokkal, a testünkkel. Így nem csak a kapitalizmus gravitációs mezejéből szakadunk ki, hanem visszanyerjük az egység érzését is az életünkben.) Ld. Federici 2019, 189.

szemlélve talán túlságosan is erős, orvosi és pszichológiai konnotációkat keltő” fogalmánál szerencsésebbnek tartja „az implicit feminizmus” (Hornyik 2019, 42) kifejezést, „ami egy olyan attitűdöt jelöl, amely anélkül rezonál a feminista, politikai és ismeretelméleti kritika nézőpontjára, hogy használná annak nyelvét” (Hornyik 2019, 42). Hornyik Sándor és Tatai Erzsébet nyomán bátran nevezhetjük Berhidi fragmentumait implicit feminista műveknek, és szerencsés módon azt is megvizsgálhatjuk, hogy maga az alkotó hogyan fogadta a nyolcvanas évekbeli munkák utólagos implicit feministaként való értelmezését. Hornyik Sándor tanulmányt közölt Berhidi Mária szobrainak konceptuális értelmezéséről, s bár az általa felsorolt filozófusok felől (Deleuze és Guattari, Maturana, Varela) valóban izgalmasan újraolvashatóak Berhidi Mária munkái, engem a recepciótörténetből most elsősorban a feminista megközelítésű interpretációk és a művész feminizmussal kapcsolatos reflexiói érdekelnek (Hornyik 2024).



1. ábra

Berhidi Mária portréja 1980-ban. Forrás: A IV. Nemzetközi Éremművészeti alkotóttelep katalógusa (Nyíregyháza, sóstó, 1980)

Kutatástörténeti háttér

A rendszerváltás előtti évek magyar nőművészetének történetével több szakember is foglalkozott. Tatai Erzsébet és András Edit elsőként hozta be a hazai művészettörténeti diskurzusba a feminista- és gender központú megközelítést, és rendszerezte, értelmezte ezek mentén a kortárs magyar művészettörténeti anyagot (Tatai 2019). András Gábor a kilencvenes években genderszempontú kiállítást rendezett, a *Vízpróba* kiállítás-és katalógus elméleti háttérét az akkor Amerikából hazatérő András Edit művészettörténész adta (András 1996). A kiállítás olyan nőművészeket hozott fókuszba, akik korábban kiszorultak a művészeti diskurzusból, Berhidi pedig az egész folyamat előfutáraként volt definiálva ebben az elgondolásban.



2. kép

András Edit 1994-es írása Berhidi Mária munkáit ábrázoló képekkel. Forrás: András Edit: „Feszített egyensúly. Berhidi Mária szobrairól.” *Új Művészet*, 1994(11): 21.

Az utóbbi években Bordács Andrea adott ki esszékötetet magyarországi nőművészet témában, különös hangsúlyt helyezve a számunkra releváns, „női privilégiumnak tartott (apróbb) műalkotásokra”, kisplasztikára, textilre. (Bordács 2021, 48) Széplaky Gerda a feminista képzőművészeti pozíciók összefoglalására tett kísérletet (Széplaky 2020, 167-190).

A felsorolt művészettörténeti írások mindegyike felhívja a figyelmet a hetvenes-nyolcvanas években keletkezett „implicit feminista” művek közös jellemzőire, melyek az alábbiakban határozhatóak meg: 1. Egy ideig hazánkban szinte észrevétlenül maradtak. 2. Recepciójuk, feminista értelmezésük retrospektív jellegű, a kilencvenes évektől bontakozott ki körülöttük diskurzus. 3. Keletkezésükkor, s esetenként még később is, a művész elhatárolódott a feminista interpretációtól, András Edit szavaival élve: „Az értelmezés során a megelőző, az örökölt, a tanult művészeti paradigma frazeológiakészlete használtatott egy attól eltérő művészetfelfogás jegyében született mű leírásához, interpretálásához.”² Berhidi Mária vonatkozó munkái jellemzően ilyenek. Találó Bán Zsófia megállapítása a 2009-es, a kelet-európai genderalapú művészetet először feldolgozó bécsi *Gender Check* kiállítás kapcsán, miszerint a kiállított művek nagy része nem volt vállaltan feminista, hanem „csak” – akár Berhidi szobrai – felkínálták a feminista olvasat lehetőségét (Bán 2009, 105-108).

A Modell

Berhidi Mária 1977-ben fejezte be a Képzőművészeti Főiskolát, mestere Somogyi József szobrász volt, aki ekkor a Képzőművészeti Főiskola rektora, országgyűlési képviselő és református presbiter (Chikán 1982, 61). Berhidi melegszívű, kedves emberként és jó tanárként emlékszik vissza rá, de azt is szívesen teszi, hogy a mester olyan hírében állt, mint aki szeretett „kis somogyikat” termelni maga köré.³ Berhidi szimpatizált Halász Károly és Erdélyi Miklós köreivel, látogatta eseményeiket a Főiskolán, de Drozdik Orshival ellentétben ő mindig csak passzív szemlélő maradt, jóllehet, általuk ismerkedett meg az elméleti gondolkodás alapjaival. Legjobb barátja, évfolyamtársa, Herényi Gabriella (1941-) 1977-ben Amerikába disszidált, és nevét Gabriel Korenre változtatta, hallani sem akarva többé magyar származásáról (András és Turai 2013). New Yorkban a bevándorló Koren barátai homoszexuális férfiak voltak, első amerikai szobra 1981-ben így lett Manet *Olympiájának* parafrázisa. Érdekes belegondolni, hogy mennyire különböző életutak, lehetőségek vártak arra, aki

² András Edit szóbeli közlése alapján, 2024. október.

³ András Gábor szóbeli közlése alapján, 2024. október

itt maradt. A szocialista álprudéria és homofóbia nyilván nem engedett utat a hasonló művészi próbálkozásoknak.

Berhidi életében fontos állomás az 1976-os, konvenciókkal szembe-menő diplomamunkája, amely igencsak megosztotta a szakmát, és hosszútávú következményei lettek: témaválasztása miatt a a szerző perifériára került, kiállítási lehetőséget a nyolcvanas évek második feléig nem kapott. A *Modell* egy bamba, kopasz, kuporogva cigarettázó, életnagyságú nőalak, melyről így ír András Edit:

Mit kezd a női aktmodellel az a szobrásznő, aki számára a női test sem nem az erotikus, szexualizált vágy tárgya, sem nem üres, művészi szépségeszmény? *A modell* (1976) már mindezzel szembement: nemcsak a témaválasztás, az idealizált szépségeszménytől távoli, kopasz női akt révén, hanem az is, ahogyan ábrázolta, életnagyságban, terrakottából, ami általában kis méretben használatos, s hogy az akt igazi széken ül, nyakában valódi szalaggal; vagyis a „valóságot” és annak leképezését konfrontálta egy művön belül. Meg is lett a lázadás börtje, jó ideig nem kapott hazai ösztöndíjat.” (András és Turai 2013)

Hornyik Sándor a poszthumanizmus perspektívájából, mint „puszta testet” értelmezi a művet, „a vigyorgó kopasz nőből ugyanis a csont, a bőr és a hús nevet ránk” (Hornyik 2024). Behozza ugyanakkor a feminista perspektívát is, amikor a vágycentrikus férfitétkintet karikírozó gúnyként definiálja a diplomamunkát (Hornyik 2024). Hornyik éppen abban látja Berhidi művészi kiválóságát, hogy sokféle diskurzus (posztantropocén, poszthumán, feminista, újmaterialista) diskurzus mentén is értelmezhetőek a munkái. Süli-Zakar Szabolcs, a debreceni kiállítás társ-kurátora a katalógusban a művész dekonstruktív technikáiról ír, és a *Modellt* a derridai dekonstrukció szempontjából vizsgálja (Süli-Zakar 2024, 6-15). Hornyik Sándor fontosnak tartja, hogy „a dekonstrukció alkotói és értelmezői attitűdként már megjelent András Edit 1999-es Berhidi-interjújában is”⁴ (Hornyik 2024). A jelenkori befogadó értelmezési horizontjai mellett érdemesnek tartom azonban a kortársi recepció felől is megvizsgálni ezt a munkát, mint az életmű felütését, alaphangját adó plasztikáét. Már csak azért is, mert a teóriákat megelőző, ugyanakkor a kortársak (Andrási Gábor, András Edit) elmondása szerint nem teóriák mentén, hanem intuitívan alkotó Berhidi a hetvenes évek főiskolai miliójében olyan előremutató gondolatokat öntött formába „ösztönösen”, amelyek kontextus-képző motívumait érdemes szemügyre vennünk. Aba Iván így ír Berhidi munkájáról a *Pesti Műsor* 1982. júniusi számában:

⁴ A hivatkozott írás, András Edit 1999-es Berhidi Máriával készített interjúja publikálatlan.

Meztelen nő, kihívóan felhúzott, harisnyás lábbal, de egzaltált, együgyű mosollyal az arcán vonzza magához tekintetünket, amikor belépünk Berhidi Mária kiállítására. Valódi széken, gipszpárnán ül a terrakotta *Modell*. Meghökkentő, felkavaró, amint gondolatlanul ücsörög kopaszon, ügyet sem vetve arra, ami körülötte történik. Jó portrénak is tarthatnánk, de a látogatónak ennél többet mond el vele Berhidi Mária: főiskolás élményeit összegezte benne (Aba 1982, 50).



3. ábra

Berhidi Mária *Modell* című szobra a szombathelyi Első Magyar Látványtár Alapítvány kiállításán 1995-ben. Forrás: *Vas Népe*, 1995. március 21. 7. old.

Közös tapasztalatok: Berhidi Mária és Drozdik Orsolya

A kortárs outsider, nem szakmabéli szemlélő Berhidi diplommunkáját a főiskolai évek összegzésének tekinti. Azt gondolhatjuk, hogy mivel a hetvenes évek közepén a Képzőművészeti Főiskola köztudottan nem volt nőcentrikus, gyakori, mondhatni hétköznapi eset lehetett a hátrányos megkülönböztetés. A kortársak Berhidi munkáját ezért intézménykritikus műként, a főiskolai évek traumatikus tapasztalatait összegző plasztikaként szemlélték. Mik lehettek azok a – kortárs néző számára evidens – tapasztalatok, melyeket katatón állapotban lévő, bárgyú modelljén keresztül tematizált? Az introvertált Berhidi főiskolán szerzett benyomásairól, a nyomasztó patriarchális viszonyokról explicit módon sosem nyilatkozott (beszélnek helyette művei), de ha megvizsgáljuk Drozdik Orsolya (1946-) tevékenységét, aki ugyanekkor, 1970-77 között volt a főiskola hallgatója, kaphatunk megerősítést feltevéseinkre vonatkozóan. Drozdikot 1974-77 között szintén a modell tematika foglalkoztatta, *AktModell* című sorozatában a főiskola könyvtárában talált modell-fotókat, modell-beállításokat vetítette magára performanszok keretében (Kérchy 22-30). „Sok tehetséges „nőművész” osztálytársam volt, akiknek a műveiben felismerhető volt a nő nézőpontja, de a feminizmus nem foglalkoztatta őket. Valóban féltelmes leválasztani egy fiatal nőművésznak magát arról a patriarchális művészeti diskurzusról, amiből tanult, ami őt nem igazolja, és aminek a részese szeretne lenni” – írja Drozdik 2021-es statementjében.

Drozdik és Berhidi közös tapasztalata, hogy a művészeti szcénában a nő helyzete az együgyű, öntudatlan, reflektálatlanul vigyorgó modellé. Hogy a korszak férfi művészei számára ez mennyire volt evidens, arra jó példa Czene Béla munkássága. Műtermében nap mint nap megfordultak a modellek, Czenének például a saját felesége segített modelleket megszólítani a villamoson és a nyitott ablakon keresztül. Czene elsődleges megélhetési forrásai a hetvenes években a pornográfia határát súroló, meztelen modelleket ábrázoló olajképei voltak, melyeknek egyébként napjainkban komoly gyűjtői körük van és virágkorukat élik (Czene 1972). Bátorságra vallott, ha egy női alkotó a patriarchális művészeti intézményrendszer kérdését és a művészeti színterek férfidominanciáját feszegette (András 1999, 54). Sem Drozdik, sem Berhidi nem ismerte még ekkoriban a feminista elméleteket, művészeti reakciójuk a sarokba szorítottság, a szakmai alávetettség pozíciójának megéléséből fakadt, s lett termékeny táptalaja a hazánkban a kilencvenes évektől kibontakozó feminista diskurzus teoretikus munkáinak.

Nem tehetek arról, hogy nőnek születtem

Berhidi a Főiskoláról kikerülve, diplomamunkája miatt perifériára szorulva nem találta helyét, és egy évre művészileg elnémult. Szorongása akkor kezdett csak oldódni, amikor 1979-ben Párizsban megismerkedett Aristide Maillol „vaskos,” „szellemi eredetű”⁵ aktszobraival, és vonzódni kezdett a kőhöz, mint anyaghoz.⁶ Hazatérve azonban ismét szellemi elszigetelődéséről számolt be, ezen nem segített az sem, hogy az „alvóvárosként” definiált Békásmegyeri lakótelepen kapott egy 13 m²-es műtermet. „Az itt töltött évek alatt mindössze néhány kismamával ismerkedtem meg, akikkel nap mint nap találkozom, mert gyesen vannak. A gyermeknevelés nemes feladata mellett azért jócskán unatkoznak is, más társaság hiányában rám fanyalodnak.” (Czippán 33) – nyilatkozta a *Magyar Ifjúság* című lapnak 1982-ben. A kisgyermekes anya és a nőművész periférikus helyzete, magányosságában hasonló pozíciója süt át ezeken a sorokon. Az egyik lakásban műveket hoznak létre, a másokban gyereket nevelnek, mindkettőt láthatatlanul. A főiskolai évek nehézségeit felváltották a mindennapokéi, a teremórák férficentrikus miliójét pedig a szakmai érvényesülés napi szintű küzdelmei. Czippán György, mint egy eltévedt, kissé őrült betolakodóra tekint Berhidire a szobrászat férfivilágában, amikor az alábbit kérdezi: „Bizonyára befolyásol az is, hogy nő vagy. Például a témaválasztásban. Nem zavar, hogy a művészettörténet alig tud női alkotót felmutatni a nagy szobrászok között?” (Czippán 33). Berhidi, aki a kilencvenes években hall először a gender fogalmáról, így válaszol „Női mivoltom abszolút független az alkotásaimtól! Nem tehetek arról, hogy nőnek születtem. Képességem van szobrok készítésére, tehát az a feladatom, hogy szobrokat csináljak!” (Czippán 33).

Labirintus

Térfoglalásként fogható fel, hogy 1981-ben Hévízi Évával a Szegedi Ifjúsági Házban a Fiatal Képzőművészek Stúdiójának éves kiállításán egy 5x5 méteres térben elkészítette *Labirintus* című installációját. A külön szobára pályázni kellett a Stúdióhoz, a beadott pályázatból ismerjük az installáció koncepcióját:

Ebben a labirintusban útját kereső egyén, a rejtett „emberajtó” útvesztőjében bolyongva, már nem az antik labirintus szimbólumát hordozza, hanem

⁵ András Gábor szóbeli közlése nyomán, 2024. október.

⁶ Jelenkori értelmezői közül többen éppen ebben, az anyaghoz való vonzódásában látják Berhidi konceptualitását.

Kafka „magányos földmérője,” aki sosem jut el az ő kastélyába. Az érzelmi megismerés az emberi tudat alján bujkálva képes csak a valóságot átélni, melyből kivezető út nincs, csakis a megközelítő megismerési lehetőséget hor-dozó, tőlünk különböző másik ember. (Tandi 4)

Tudjuk, hogy a feminista művészek második generációja előszeretettel nyúlt vissza az ősi mitológiák női konnotációval bíró motívumaihoz, például a labirintushoz. Ez az ars poeticaként is felfogható, hazai viszonylatban – főképp vidéken! – igen progresszív fóliatér máig sem kapott kellő reflexiót, s általában a pályakezdő útkeresés metaforájaként definiálódott. „Mindkét út tulajdonképpen a képzőművészeti utánpótlás eredményeit és buktatóit tárja föl. Hogy ennek ellenére mégis csupán egy fólia által homályosan megfogalmazott bizonytalan magatartásforma, azt e heppening (sic!) törött tükörcserepei, bizonytalanul mozgó árnyai szinte már alkotói szándéktól függetlenül sugallják.” – írja a kiállításról Tandi Lajos 1981-ben (Tandi 4). Azt látjuk, hogy miközben Berhidi *Labirintus* installációjának leírásában egzisztenciális, filozófiai mélységű kérdéseket feszeget, addig a kortársi reflexió ismét nem tud elvonatkoztatni a „női szobrász bizonytalansága a férfi pályán” témától. Berhidi Mária művészetének korai recepciója leválik a mű jelentésének értelmezéséről, és nem lép túl azon a kéérdésen, hogy nőként valaki hogyan merészkedett a szobrászi pályára. A *Labirintus* a hivatás, belső indíttatás és a társadalmi normák, elvárások közti egzisztenciális feszültséget boncolgatja a fragmentáció dekonstruktív eszközével, hiszen a fóliafolyosót tükördarabok szegélyezték. Találó ide Tatai Erzsébet Eperjesi Ágnes *Családi albumát* értelmező tanulmányának egy mondata: „A szó szerinti olvasat széttöredezettként jelenik meg a kortárs művészet intézményi keretében, amelyen belül és kívül a nőművész egzisztál” (Tatai 2007).

A nyolcvanas évek elején Berhidi számára „megkezdődött a tanultak kikezdése, tudatos 'elfelejtése,' átírása, destrukciója, illetve a saját út, nyelv, eszközök fellelése” (András, Turai 2023).

A kő mint „férfias” anyag

Berhidi egy lengyel művésztelepen kezdett foglalkozni kővel. Első kőszobra groteszk módon egy torzó-Madonna (*Anyja gyermekével*) feszültségbe hozza egymással a maszkulin anyagot és nőies témát. Tudatosan hozta játékba a szobrászathoz és a kőhöz kapcsolódó „kemény” hagyományrendszert az organikus, finom, nőies testdomborulatokkal.

Berhidi nem „betörte” az anyagot, nem a heroikus (férfias) küzdelem izgatta a kő megmunkálásakor, hanem „a kevés hozzámunkálkodást, hozzá-, vagy beavatkozást”⁷ tartotta szerepének, és amit csak lehet, megőrzött köveinek természet adta formáiból. Külön érdekesség, hogy a klasszikus hagyománnyal szakítva ezek nem nemes anyagok, hanem ingyen szerzett kőhulladék, szemét, maradék, talált kő, amit minimális beleavatkozással bontott ki, lényegített szoborrá.⁸ Analógiaképp érdemes itt megjegyezni, hogy Schaár Erzsébet is csomagolásra használt hungarocellból készítette hetvenes évekbeli szobrait, installációit, valamint Schaárnál és Jovánovics Györgynél is fókuszba kerül a szobrászati melléktermékként definiált gipsz. Berhidi szobrászi attitűdje alapvetően szemben áll a reneszánsztól örökölt heroikus (Michelangelo-féle) kánonnal: az élettelen anyagot nem a művészszeni lényegíti maradandó művé, hanem számára a természeti forma és anyag önmagában művészi, tiszteletre méltó (Sterckx 125-143). A nyolcvanas évek első felében készített csapágyakra, állványokra erősített mozgatható testfragmentumai végleg kivérezítették az akadémikus, patriarchális szobrászati praxis örökségét. Immáron nincs nemes anyag, nincs heroikus művész-szerep, nincs statikusság és egységes mű, ráadásul ezek tapintásra született plasztikák, érzékiek, felrúgva a tabusított múzeumi tárgy toposzát. Berhidi munkái a férfias szobrászati praxist kezdik ki, szedik atomjaira, de mindezt nem agresszíven, hanem – jóllehet, akaratlanul – a második generációs feminista művészek tapintatos, organikus, a természetbe minimálisan beleavatkozó attitűdjével.

Föld, rítus

Magyarországon 1989 előtt tulajdonképpen nem is létezett <feminista művészet>, a rendszerváltást követően szaporodtak meg az olyan művek, amelyekben kifejezetté vált a nemi identitás meghatározására irányuló szándék – eleinte még ez is inkább burkolt formában, álcázva. Ami magyarázható azzal, hogy ekkoriban hiányzott a nőiség önreprezentációjához szükséges feminista bölcséleti háttér. (Széplaky 2020, 172)

– írja Széplaky Gerda a magyarországi feminista képzőművészet történetét összegző tanulmányában. Berhidi Mária korai plasztikái abból az igazságvágy-

⁷ Andrási Gábor szóbeli közlése nyomán, 2024. október

⁸ Hornyik Sándor az anyag magasfokú tisztelete miatt kapcsolja be Berhidi művészetét a posztantropocén és újmaterialista diskurzushoz.

ból születtek, hogy helyrebillentsék, rehabilitálják a női alkotók helyzetét a szobrászati praxisban, és zavarba ejtsék a nyolcvanas évek férfiközpontú művészeti diskurzusát. Szobrai nem elsősorban a férfinézőnek, hanem a férfi-centrikus művészeti praxisnak szólnak, testfragmentumai pedig nem a nőt, a női testet, hanem az alkotónőt, a nőművészt helyettesítik. A tapinthatóan érzéki, keletkezése idejében ugyanakkor visszhangtalanul maradó, csapágyon mozgatható tompor-töredék, a *Fétis*, a természet formálta ovális kavicsra helyezett mellbimbó-lenyomat, a *Medál*, illetve az archaikus termékenységszobrokat megidéző, dús keblet formázó *Nyak-ék* majd csak a kilencvenes évektől értelmeződik az elméleti diskurzus felől. A csapágyon mozgó Fétis műfaját tekintve a magyarországi kinetikus művészet viszonylatában is érdekesen interpretálható. Balogh László 1975 márciusában többedmagával megalakította a Magyar Iparjogvédelmi Egyesület Iparessztétikai Szakosztályát, amely a szakirodalom szerint lényegében fedőnévként szolgált progresszív, lumino-kinetikus tevékenységükhöz. A kinetikus művészet köztéri alkalmazására a csoport – szintén megkerülő módon – a „környezetesztétika kifejezést kezdte alkalmazni, 1976 januárjában már környezetesztétikai konferenciát rendeztek Salgótarjánban. A szakosztály 1980-ban megszűnt, jogutódja a KINETEAM nevű csoportosulás lett. Fontosabb kiállításai voltak a *Lézer-hologram-mobil* a Planetárium előcsarnokában 1980-ban, illetve a *A fény üzenete* c. nemzetközi kinetikus kiállítás a Gödöllői Galériában. A KINETEAM technokrata munkáival szemben Berhidi mozgó, mozgatható szobrát nem egy motor működteti, hanem az emberi érintés. Ökológikus és humánus szemlélete kinetikus plasztikáinak mind anyagában, mind működésbe hozásának módjában megmutatkozik, hiszen a „férflas” fémet, mechanikus szerkezetet természetben talált kövek váltják fel, melyet az emberi kéz hoz mozgásba. Kinetikus munkájának célja nem a technika dicsérete, hanem a női test kiszolgáltatottságának reprezentálása. Hasonló invokációval születtek a hetvenes évektől Rebecca Horn kinetikus szobrai, Közülük elsősorban csapágyakra rögzített, mozgatható lepkeszárnyai, madártollai állnak közel Berhidi fétiséhez. A fragmentált, törékeny, ugyanakkor fej, vagyis szellem és identitás nélküli női test a férfi tekintet, férfikéz örömét szolgálja, mint egy valódi fétistárgy. Horn szerkezetei szárnyaszegett angyalok, egy poszthumán világ kreálmányai, Berhidié pszeudo-szexuális tárgyak, ugyanakkor mindkettejük fontos kérdése a műtárgy/természeti tárgy különbsége és hasonlósága.

Csak utólag válik világossá, hogy Berhidi 1981-es *Föld-szobra*,⁹ „az ősi mitológiákban női konnotációval bíró természettel, földdel és termékenységrítusokkal” (András 1996, 33) való azonosulása, és az organikus anyagok hasz-

⁹ Balatoni talált kövekből alkotott női torzó félig elfedve földdel és avarral.

nálata a hetvenes évek női *land art* művészeihez, elsősorban Ana Mendietahoz kötik nyolcvanas évekbeli tevékenységét (Bowman 213-227). Ahogy Sturcz János fogalmaz: Berhidi művei „a nőművészet kérdésfelvetéseivel érintkeztek, ám a hazai kontextusban az interpretáció körén kívül maradtak” (114).

„Szembesítés” a feminizmussal. Befejezés

A feminista elméletek magyarországi recepciója és Berhidi Mária korai munkásságának felfedezése, a feminista diskurzusba való bekapcsolása párhuzamos úton zajlott, és elsősorban András Editnek köszönhető, aki az 1992-es Dorottya Galéria-beli Berhidi kiállítást megnyitó művészettörténészként mélyinterjút készített a művésszel. András ekkor tért haza Amerikából, és a feminizmus irányából kezdte elemezni Berhidi testfragmentumait, mely interpretációnak a művész még évekig ellenállt. *Fájdalmas búcsú a modernizmustól* című írásában András bemutatja azt a hazai jelenséget, hogy a művészek, akiknek munkái egy bizonyos paradigmába illeszthetőek voltak, egy másik, korábbi paradigma felől értelmezték a saját munkáikat, érdekes szétcsúszást eredményezve ezzel (András 2009, 13-14). Az 1995-ös *Vízpróba* című, András Edit és András Gábor által kurált, a hazai nőművészet helyzetét szituáló kiállítássorozat katalógusában Berhidi munkái Louise Bourgeois szobraival kerülnek párhuzamba, ugyanakkor a szobrász csak 1996-os római ösztöndíjas időszakában kezd elgondolkodni korai testplasztikái és a feminista elméletek kapcsolatán. András Edit szerint csupán a sikeres 2009-es varsói *Gender Check* kiállítást követően kezdett megbarátkozni a gondolattal, hogy a tudatos magyar nőművészet egyik előfutárává vált.

Az 1982-es Óbudai Pincegaléria- és az 1988-as Stúdió Galéria-beli kiállításoknak komoly pozitív sajtó- és szakmai visszhangja volt, felfigyelt rá a hazai közeg, ám ő eközben éppen azokba a szellemi, művészi dilemmákba ütközött, mint külföldi pályatársai, s így munkáival öntudatlanul is a nemzetközi trendekbe illeszkedett. Ez vált nyilvánvalóvá a nagyszabású régiós seregszemlén, a bécsi *Gender Check* (2009) kiállításon, melyen két műve is szerepelt.” (Emlékezni a jelenre, 2024)

írja András Edit, a bécsi kiállításra hazánkban érkező munkák delegálója. A hetvenes évek magyar művészetoktatásának patriarchális szerkezete, a szocializmus pseudo-emanipációja az évtized végére olyan művészeti reakciókat hívott életre, melyek problémáik gyökere okán sok tekintetben párhuzamba

állíthatóak a tudatos feminista művészet egyes alkotásaival. Ezek a művészek ugyanakkor önértelmezésük tekintetében gyakran egy korábbi művészeti kánonhoz kapcsolják tevékenységüket. Berhidi Mária test-szobrai a patriarchális művészeti intézményrendszer megrepszítésére tett finom kísérletek, minde mellett retrospektíven olvashatóak a feminizmus irányából is. Berhidi Mária – Drozdik Orsolyával ellentétben – nem volt teoretikus művész, hanem az anyag szeretete és belső intuíciói irányították tevékenységét. Éppen ezért annyira izgalmas megfigyelni, ahogyan a szálak összefutnak, és az eltérő földrajzi, politikai, szociális, kulturális pozíciók ellenére a női művészeket érintő problémákra nagyon hasonló művészeti válaszok, vizuális önéletírások születtek.

Felhasznált irodalom

- A másik Nyolcok – Festőnők a magyar képzőművészetben (1916–1936)*. Kiállítás. JPM Modern Magyar Képtár, Pécs, 2023. május 26-október 29. Kurátor: Kopócsy Anna
- aba. (Aba Iván) 1982. „Szarkofág, Nyakék, Törzs, Fétis, Eszmélet, Folt...” *Pesti Műsor*, 1982(július 7): 50.
- András Edit. 1996. „Vízpróba a kortárs (nő)művészetben, (nő)művészekben.” In *Vízpróba*, szerk. András Gábor, 25-43. Budapest: Óbudai Társaskör.
- András Edit. 1999. „A test reprezentációja a kortárs magyar művészetben.” In *Erotika és szexualitás a magyar képzőművészetben*, szerk. András Gábor, 54. Budapest: Független Képzőművészeti Műhelyek Ligája, 1999.
- András Edit. 2009. „Fájdalmas búcsú a modernizmustól.” In András Edit: *Kulturális átöltözés. Művészet a szocializmus romjain*, 13-14. Budapest: Argumentum.
- András Edit és Turai Hedvig. 2013. „Magamat bogozgatom... Berhidi Mária (1953-2023)” *A mű*, 2013. június 12. Web oldal. Magamat bogozgatom... Berhidi Mária (1953–2023) – A mű
- Bán Zsófia. 2009. „Genderközivé lesz - Gender Check, Gender Roles in the Art of Eastern Europe. Ludwig Museum, Bécs, 2009.” *Mozgó világ* 2009(12): 105-108.
- Berger, John. 1990. *Mindennapi képeink*. Budapest: Corvina.
- Bordács Andrea. 2021. *Műszak lázadása*. Szombathely: Savaria University Press.
- Bowman, Deborah. 1998. „La mise en scène du Land Art chamanique: Ana Mendieta.” *Figures de l'Art. Revue d'études esthétiques*, 1998(3/1): 213-227.
- chb- (Chikán Bálint). 1982. „Berhidi Mária”. *Művészet* 1982(23): 61.

- Czene Béla: *Fiatal lány a műteremben (Marika)*, 1972, akril, farost, 33x80 cm, magántulajdon
- Czippán György. 1982. „Alkotni a hatodikon.” *Magyar Ifjúság* 1982. július 23. 33. old.
- Emlékezni a jelenre – Berhidi Mária életmű-kiállítása*. Debrecen, MODEM, 2024. júl. 20. - 2024. nov. 10. Kurátor: Süli-Zakar Szabolcs
- Fantomszál I. Vajda Júlia*. Kiállítás. Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2024. november 27-től. Kurátor: Kozák Zsuzsa
- Gender Check*. 2009. *Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, szerk. Bojana Pejić. Wien: Erste Stiftung, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig.
- Hornyik, Sándor. 2019. „A nő kísértései. Tatai Erzsébet feminista olvasókönyvéről.” *Artmagazin* 17(3): 42.
- Hornyik, Sándor. 2024. „Kontempláció és újmaterializmus. Berhidi Mária konceptualizmusa.” Web oldal. *Exindex*, 2024. november 23. *Kontempláció és új materializmus – exindex*
- Kérchy Anna. 2016. „Átlátszó helyek. A láttatott láthatatlan mint női térélmény Drozdik Orsolya konceptuális művészetében.” *Balkon* 2016(11-12): 22-30.
- Két paletta – Modok Mária és Czóbel Béla kiállítása*. Ferenczy Múzeumi Centrum, Szentendre, 2021. október 29- 2022. október 30.
- Kopócsy, Anna. 2021. *Új nyolcak – Festők a modern művészet sodrában*, Budapest: Holnap Kiadó.
- Női kvóta 01 – Női alkotók, alkotó nők a Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum gyűjteményében*. Kiállítás. 2024. október 18-2025. január 12. Kurátor: Sipőcz Krisztina
- Nők a homályból*. Kiállítás. Kiscelli Múzeum, Budapest, 2022. szeptember 8-november 30.
- Orshi Drozdik*. Web oldal. Orshi Drozdik - Secondary Archive
- Room of their own*. Kiállítás. Molnár Ani Galéria, Budapest, 2023. szeptember. Kurátor: Oltai Kata
- Silvia, Federici. 2019. *Re-enchanting the World Feminism and the Politics of the Commons*. Oakland: PM Press.
- Sterckx, Marjan. 2019. „Women sculptors and male assistants: a criticized but common practice in France in the long nineteenth century.” In *L'invention partagée: Elaboration plurielle dans les arts visuels (XIIIe-XXIe siècle)*, edited by Laurence Riviale and Jean-Francois Luneau, 125-143. Paris: Presses Universitaires Blaise-Pascal.

- Sturcz János. 2006. „Hiányzó és töredékes testek.” In Sturcz János: *A heroikus ego lebontása: a művész teste mint metafora a magyar és művészetben a nyolcvanas évek közepétől napjainkig*, 113-124. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Süli-Zakar Szabolcs. 2024. „A láthatóvá tett titok” In *Emlékezni a jelenre. Berhidi Mária életmű-kiállítása*, szerk. Andrási Gábor, 6-15. Debrecen: MO-DEM.
- Széplaky Gerda. 2020. „A nőművésztől a posztfeminizmusig: A magyarországi feminista képzőművészet rövid története.” In *Emancipáció – tegnap és ma*, szerk. Kicsák Lóránt, Körömi Gabriella, Kusper Judit, 167-190. Eger: Eszterházy Károly Egyetem Líceum Kiadó.
- Tandi Lajos. 1981. „Úszólecke fiatal képzőművészeknek. Megjegyzések a Stúdió ,81 kiállításáról.” *Délmagyarország*, 1981. augusztus 30. 4. old.
- Tatai Erzsébet. 2007. „Eperjesi Ágnes: Családi album.” *Apertúra* 2(2007 tél): 2. Web oldal. Eperjesi Ágnes: Családi album | Apertúra
- Tatai Erzsébet. 2019. *A lehetetlen megkísértése. Alkotó nők. Válogatott esszék, tanulmányok a kortárs magyar művészetéről*. Budapest: Új Művészet Alapítvány – MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont.
- The Milk of Dreams. La Biennale di Venezia 59th International Art Exhibition*. Statement by Cecilia Alemani Curator of 59 th International Art Exhibition. Web oldal. 4.+Statement+Cecilia+Alemani.pdf