A nők és a művészet

Melita Gabrič: A NŐK ÉS A MŰVÉSZET

A nők helyzete a művészettörténetben a fennálló társadalmi rendszerrel együtt változott. Így a nő a XIX. századig a művészetben elsősorban a modell szerepét töltötte be, és csupán a XIX. század óta van módja rá, hogy művészként is érvényesüljön.

A női passzivitás tételét a művészetben sokáig az a körülmény indokolta, hogy a nők – kevés kivételtől eltekintve – nem lehettek művészek (nem ismerték el őket annak), tehát nem léphettek föl alkotó módon a társadalmi valósággal szemben, és nem használhatták föl szabadon a rendelkezésükre álló eszközöket. Annál inkább jelen voltak a művészetben mint modellek akiket néznek, azaz mint a világ képzőművészeti víziójának passzív részei. A passzivitás egyébként nem csak a női modellek helyzetére volt jellemző, hanem azokra a beállításokra és szerepekre is, melyekben őket ábrázolták.

A nő mint modell és a nőinárcizmus

Berger[1] állítása szerint a nők társadalmi jelenléte különbözik a férfiakétól. A különbség abból fakad, hogy a férfiak társadalmi jelenléte a hatalom ígéretén alapul, melyet személyük testesít meg, legyen az akár erkölcsi, akár gazdasági, akár szexuális, stb. hatalom. A férfi számára tett ígéret mindig egy külső tárgyra vonatkozik. A nő társadalmi jelenléte ezzel szemben a nő önmagához való viszonyát fejezi ki, amely megszabja, mit szabad és mint nem vele tenni. A nő mindig önmagát ígéri. Az ő ereje külsejében rejlik, ami által esetleg szert tehet némi közvetett, igen korlátozott társadalmi hatalomra is.

A férfi cselekszik, a nő megmutatja magát. A férfiak nézik a nőket, a nők pedig azt figyelik, hogyan néznek rájuk. A nő átveszi a férfi értékítéletét önmaga nőiességéről. Ily módon önmagát fokozza le tárggyá, sőt, még szűkebben véve: egy vízió tárgyává – egy tekintetté.

A nők modellként való bemutatása azt a tételt akarja igazolni, hogy a nő nárcisztikusabb a férfinál. Ezt már gyakran próbálták bebizonyítani a pszichoanalízis, a kognitív elmélet és különböző szociálpszichológiai elméletek segítségével. A vizuális művészetben ez a tétel még nagyobb hangsúlyt kapott azáltal, hogy a passzív női modellek kezébe tükröt adtak. Berger szerint a nők modellszerepe manapság a tömegmédia területére tevődött át, elsősorban a reklámszakmába, ahol a női modellek a vízió nárcisztikus alanyának szerepét játsszák. A nárcisztikus jellemet gyakran úgy értelmezik, mint az önálló, autonóm egyéniség ellentétét, és amíg az önálló egyéniség (akinek muszáj is annak lennie) aktívan cselekszik, társadalmi felelősséget vállal, addig a nárcisztikus személyiség tevékenysége megmarad saját teste vonzáskörében amit a társadalmi közgondolkodás a passzivitással azonosít.

Nárcisz nézegeti magát – e jelenet ábrázolásának a célja az esetek többségében nem valamiféle kontempláció (elmélyült szemlélődés) bemutatása, hanem sokkal inkább a mérhetetlen hiúság megjelenítése. Nárcisz tehát nő, aki valójában sohasem békélt meg azzal a tudattal, hogy vágyának tárgyától el legyen szakítva, ezért megmarad az öncsodálatnál és a passzivitásnál.

Freud nárcizmus-elméletében – melyben az autoerotizmus fogalmát is taglalja – ismerteti a nárcizmusra való „hajlam" nemek szerint eltérő voltáról szóló tézisét is. A „szubjektum nélküli szubjektivitás", ahogy Adorno a nárcisztikus alanyiságot nevezi, valamint a nők nárcisztikusnak való bélyegzése jól alátámasztják azt az elgondolást, mely szerint a nőnek nincs szilárd személyisége, és mint ilyen nagyon is alkalmas a passzív modell szerepére.

A nárcizmusra való „hajlam" nemek szerint eltérő voltáról szóló elméletének alapját Freud a nárcizmus strukturális elemzésében vetette meg. Ebben a nárcizmusnak két fajtáját különbözteti meg: a primer nárcizmust, amely eredendően létezik mindenkiben, és a szekunder nárcizmust, amely úgy jön létre, hogy a libidó iránya visszafordul az egyén felé, tehát önmagára irányul. A szekunder nárcizmus esetében Freud különbséget tesz a „férfi" és a „nő" tárgyválasztása között: az első az ún. támaszkodó típus, amikor a libidó-ösztön az ego ösztöneire támaszkodik, azokból fejlődik ki. Ez többek között abban nyilvánul meg, hogy a szexuális vágy legelőször az anyára irányul. A támaszkodó típusú tárgyválasztás a férfiakra jellemző. Ennél a típusnál gyakori önnön személyének szexuális túlértékelése, ami a primer gyermeki nárcizmusból ered. A libidó tárgya megválasztásának másik fajtája az ún. nárcisztikus típus, ami úgymond a nőkre jellemző, akiknél a primer nárcizmus csak fokozódhat, de támaszkodó típusúvá sohasem változik át. A nő érez bizonyos fajta önelégedettséget – mondja Freud –, amely kárpótolja őt azért, hogy libidója tárgyának megválasztásában társadalmilag korlátozva van. A női modellnek pedig jószerivel lehetetlen megválasztania libidója tárgyát, hiszen éppenséggel ő az, akit néznek, a „nézés tárgya" ő maga.

A nőkre jellemző nárcisztikus típusú tárgyválasztás tehát igazából nem teszi lehetővé vágyuk tárgyának megválasztását. Ezek szerint nyilvánvaló, hogy a „valódi" választás a támaszkodó típus, azaz a férfi előjoga, és ezért a nők tárgyválasztását a valódi, támaszkodó férfitípus ellentéteként definiálhatjuk. Egyszerűbben fogalmazva: a férfi az, aki a dolgok természeténél fogva kiválaszthatja vágyának tárgyát, a nő pedig alkalmasint e szerelem passzív elfogadója lehet. És ahhoz, hogy e szerelmet megkaparinthassa, nem árt egy kis magamutogatás és kacérság.

Freud állítása, miszerint a nőt önelégedettsége kárpótolja azért, hogy libidója tárgyának megválasztásában társadalmilag korlátozva van, erősen megkérdőjelezhető. Freud pozitivista módon elfogadja a „társadalmi korlátozottságot a libidó tárgyának megválasztásában", és ugyanakkor a halk, implicit beleegyezéssel megteremti annak apoteózisát a pszichoanalízis elméletében. Ezzel kapcsolatban

Flitterman véleménye is pozitivista, aki megállapítja, hogy Freud sematizálása kritikát érdemel annak szexizmusa miatt, de azután megjegyzi, hogy „Freud nem megteremtője, csupán leírója a fennálló patriarchális társadalomban uralkodó mechanizmusnak". Éppen ez az „egyszerű leírás" az, amivel Freud (tudományosan) legitimitálta és reprodukálta a nők passzivitását, illetve szabadságuk társadalmilag való korlátozását.

A „valódi", támaszkodó tárgyválasztás és a „nem valódi" tárgyválasztás közti különbség következményeképpen kétféle, nemileg meghatározott vágytípus alakul ki: a férfi vágya, hogy sze-ressen, és a nő vágya, hogy szeretve legyen. A férfi aktív szükséglete, hogy szeressen, és a nő passzív vágya, hogy szeressék, kitűnően beleillik a patriarchális társadalom társadalomelméleti kereteibe, és mellékesen a nő passzív modellként való bemutatásának mechanizmusába is. És ami a társadalom egészének működése szempontjából létkérdés: hogy két nem vágyai és szükségletei kiegészítsék egymást. Így már „világos, hogy egy adott személy nárcizmusa azokat vonzza leginkább, akik lemondtak önnön nárcizmusuk egy részéről, s cserébe megpróbálják elnyerni vágyuk tárgyának szerelmét[2]".

Ezek szerint a nő az, aki nárcisztikus, aki nem valódi tárgyválasztása folytán megmarad a (primer) nárcizmuson belül. Ahhoz, hogy e nárcisztikus állapotában továbbra is megmaradjon, nem kell semmit se tennie. Vele ellentétben a férfi lemondott önnön nárcizmusának egy részéről, ami által nemcsak saját énjét, illetve nárcizmusát tudatosította önmagában – hiszen egyébként hogyan is tudott volna róla részben lemondani –, hanem azt az erőfeszítést is, amellyel „vágya tárgyának szerelmét" elnyerheti. Freud koncepciója tartalmazza azt a premisszát is, hogy a szekunder nárcizmusnak létezik két „altípusa". Mégpedig a férfi nárcizmus, amely a szekunder nárcizmus fő jelentésének felel meg, valamint a női „szekunder nárcizmus", amely inkább a primer nárcizmussal azonosítható.

A férfi – valódi tárgyválasztása révén – libidóját saját személyére irányítja: ez a szekunder nárcizmus persze. A nőtől távol áll a valódi tárgyválasztás, mivel vágyának tárgyát saját személyiségétől függően választja meg, tehát libidóját bizonyos szempontból saját személyiségének holdudvarában tartja, s nem terjeszti ki annak tárgyára. Ez az ő önelégedettsége. Ez a női modell önelégedettsége, aki testével, fizikailag nem akar részt venni semmiféle társadalmi megmozdulásban, ellenkezőleg, megelégszik a libidó tárgyának passzív szerepével – amint azt már láttuk társadalompszichológiai természetének leírásánál.

Az a megállapítás, miszerint a nő (ha nem is teljes egészében, de a férfinál nagyobb mértékben) megmarad saját természetes (primer) nárcizmusában, teljesen egybevág a természetes, érzelmes nőről, és a racionális, gondolkodó férfiról szóló sztereotip képpel.

A nő mint művész

A patriarchális társadalom körülményei között a nő a művészetben elsősorban modellként lehetett jelen, és azok a nők, akik maguk is művészettel akartak foglalkozni, hatalmas ellenállásba ütköztek. Egyrészt szembetalálták magukat a társadalom előítéletével, és a hagyományos női szerepek – feleség, anya, háziasszony – elvárásaival, másrészt az ezt az utat választó, a társadalmi normákkal dacoló művésznők művei a priori másfajta, elfogult megítélés alá estek, másfajta kritikát kaptak, mint a „férfiművek".

A nőnek az a döntése, hogy művész lesz, elsősorban a hagyományos, megszokott miliőjéből való kiszakadást jelentette. Továbbá le kellett számolnia azzal az ideológiával, amely a nőket csupán mint művészetpártolókat, vagy az „igazi" művészek odaadó szolgálóit tudta elképzelni.

A művészi ambíciókat tápláló nő szembekerült avval az előítélettel, hogy a nő helye a családi otthonban van, viszont a számára előírt társadalmi szerep nem tette lehetővé e miliő elhagyását. A feminista művészettörténet újabban fölfedezett néhány művésznőt, akik ilyen körülmények között természetesen nem válhattak társadalmilag elismertekké.

A környezete által kiközösített művésznő jellemző példája Camille Claudel életműve. Ő művészi pályája során – amelynek végén elmegyógyintézetbe került – környezetének sokféle előítéletével volt kénytelen szembenézni. Először szülei ellenérzésével szembesült, akik később a Rodinnal való szerelmi kapcsolata miatt ki is tagadta: „A szüleivel való szakításkor Camille elveszti érzelmi és anyagi biztonságát, és azt az illúziót, hogy egy polgárlány élete összeegyeztethető egy szobrásznő tevékenységével." Ugyanakkor Camille Claudel egész munkásságát végigkísérte az a szemlélet, hogy ő Rodin tanítványa, ami művészetének sokat ártott. Jóllehet elismerő kritikákat is kapott, de zsenialitását mindig Rodin hatásának tulajdonították, valamennyi pozitív recenzió megemlíti mesterét is. Rodin csodálói benne csak egy kitűnő tanítványt láttak, aki mesterének eszméit „kedvességgel", „mély költészettel" és „dekorativitással" színezte.

A szobrásznő életművét – amit az utóbbi időben újra fölfedeztek[3] – olyan kifejezésekkel jellemezték, melyek a hagyomány szerint a női „természettel" kapcsolatosak, és az értelmi-reflexív, valamint az érzelmi-érzéki szféra szétválasztásának elvén alapulnak. A művésznő alkotásainak dekorativitását taglaló méltatás persze nagy lépés előre – figyelembe véve a női modellek dekorativitását kihangsúlyozó beállításokat –, ugyanakkor nem kerülhetik el figyelmünket e kritika negatív felhangjai sem.

Az a vélemény, mely szerint a női művészet „nőiesebb", és több benne az érzelem, a patriarchális közgondolkodás következménye. E szemlélet értékrendje nem semleges, tehát az alkotó neméből von le előzetes következtetéseket, különösen, ha figyelembe vesszük, hogy a „női" művészet újkeletű meghatározás, és szükségképpen az „általános" (tehát lényegében a férfiak által művelt) művészethez viszonyítva definiálták.

Ez egyrészt jelenti azt, hogy a női művészeket csak nem régóta fogadják el művésznek, másrészt azt, hogy a nőnek – aki most már akár művész is lehet – olyan sztereotípiákkal kell megküzdenie, amelyeket akkoriban tulajdonítottak a nőknek, amikor azok

még csak művészetpártolók vagy művészek odaadó szolgálói lehettek. A „női" művészet kifejezés tehát egy lépés előre, mégha kicsi is, hisz semleges terminusnak semmiképp se lehet nevezni. A már régóta létező művészet ellenpólusaként lép föl, amely csupán emiatt is mértékéül szolgál.

A művészetnek ez az „új fajtája" nem csak alkotójának személye miatt újdonság, hanem diszkurzív jellege miatt is. A diszkurzív jelleg azt jelenti, hogy a női művészet beilleszkedett a társadalmi viszonyok közé, a (nemrég még) relatív többségben lévő férfi-művészek elfogadják, ezért ezen „új fajta" kutatásához új eszköztárra van szükség. És mivel ez az „újfajta" művészet olyan társadalmi viszonyok között létezik, melyek a két nemnek egymástól merőben eltérő hatalmi pozíciókat biztosítanak, ezért a nőkről szóló általános sztereotípiák a női művészekre is kiterjednek. Műveikben így jelennek meg a tipikus „női vonások", amelyek – mint látni fogjuk – a nemek közti különbségről alkotott legprimitívebb képzetekből erednek: hogy a nők érzelmesebbek, csapodárabbak, s velük ellentétben a férfiak racionálisabbak, függetlenebbek, önállóbbak stb.

Az érzelmes nő és az értelmes férfi

Az érzés és az értelem merev kettéválasztását a modern munkamegosztás tette lehetővé, tehát az instrumentális és a szubsztanciális (lényeges, alapvető, elemi) szféra szétválasztása. Ebrecht & Hentschel állítása szerint az ész és az érzelmek kettéválasztására csak akkor került sor, amikor a társadalomban különvált az anyagi termelés, valamint a gyerekszülés és -nevelés funkciója, és amikor a partnerek közti vonzalom és szerelem fontos, mi több: elengedhetetlen föltétele lett a házastársi kapcsolatnak és a gyermeknevelésnek. Ekkor lettek a nők felelősek a család érzelmi egyensúlyának megőrzéséért, és azóta jellemzők rájuk a „tipikusan női érzelmi reakciók". És mivel az instrumentális szféra a férfiaknak „jutott osztályrészül", a szubsztanciális pedig a nőknek, ezért szakadék támadt az „érzelmes nő" és az „értelmes férfi" között. Ez a felosztás óhatatlanul maga után vonta a nők alárendeltségét, mivel az instrumentális szférában gyökerező társadalmi hatalomból egyenlőtlen mértékben részesülnek.

Így már érthető, hogy a művészet, amely az instrumentális szféra valamiféle szuprastruktúrája (felsőszintű képződménye), egy ilyen felosztás révén miért lett a férfiak kiváltsága.

Az ész és az érzelem merev szétválasztásának másik oka a gyakran emlegetett „felvilágosodás" eszméinek a hatása. A felvilágosodás ugyanis radikálisan kettéválasztotta az észt és az érzelmeket. Ebben később nagy szerepe volt Freudnak is, aki e megkülönböztetés legitimizálásához azzal járult hozzá, hogy az érzelmeket az „ösztönélet"-re redukálta, és szembeállította az értelemmel (melyet az egonak tulajdonított).

Az ész/érzelem kettősségénél nem csupán e két kategória értékbeli kizárólagossága problematikus – ami a férfi-nő szembeállításon alapszik – , de problematikus e kettősség önmagában is, mivel az ember belső lelkületét – ami nemtől függetlenül jellemző valamennyiünkre – kívülre helyezi, megteremtve ezzel a jó és a gyönge dualizmusát. E dualizmus a nemek közti különbségek terén a racionális férfi és az érzékeny nő kategóriájaként jelenik meg.

Ahhoz, hogy az érzelem és az értelem „dialektikus viszonyá"-ból „dualista kizárólagosság" váljék, szükség van bizonyos motivációra és mechanizmusra. Ha a nemek közt létrejött szakadék keletkezésének motivációját, tehát okát, és mechanizmusát, azaz módját keressük, akkor kézenfekvő Wendy Hollway[4] magyarázata, aki szerint a motiváció a hatalmi helyzet, a mechanizmus pedig a projekció, Az „instrumentális" szférában a férfi értelmének pozitív értéke van amely a hatalom forrása. Az egyén „értelmének hatalmát" közvetve is ki tudja használni, például műalkotások létrehozásával, vagy a tömegmédiában, amely a nőt érzelmesebbnek állítja be. A „légy értelmes!" imperativusa nem kívánt tartalmú képzeteket is kiválthat, például dacos, ellenséges érzéseket. A nőt érzelmesnek tartják, csak hogy a férfi okosnak érezhesse magát. E megosztottság az ellenkező irányban is hasonlóan működik.

A közvéleményben uralkodó érzelmes nő sztereotípiája oda vezet, hogy a nő maga is „érzelmesen" viselkedik, és „az értelem nemkívánatos ismérveit" a férfiba vetíti.

Mivel a patriarchális szemlélet az érzelmeket nem tekinti pozitív értéknek, jogosan vetődik fel a kérdés,

vajon a nők miért ragaszkodnak olyan magatartásformához, amely nem nyer pozitív elismerést? Ennek egyik oka kétségkívül az, hogy a túlnyomóan „instrumentális" dominanciájú társadalmi értékrenden belül az érzelmi beállítottság a nőt bizonyos hatalommal ruházza föl. Ahhoz ugyanis, hogy a férfi értelmi beállítottságú lehessen, érzelmi életét a nőbe kell vetítenie, aki csak akkor képes azt befogadni, ha a tőle elvárt érzelmi beállitottsággal azonosul. Ő tehát ily módon, az ellentétes pólus elfoglalásával tesz szert némi hatalomra, ami persze csak a szűk családi körre vonatkozik, az instrumentális szférára csöppnyi befolyása sincs (még közvetett sem). Így már érthető, hogy az első művésznők megjelenésekor miért terjedt ki a projekciók és előítéletek egész sora erre a területre is.

Ez tehát az „érzelmes nő" és az „értelmes férfi" közti megosztottság (újra) keletkezésének modellje. E modell abból a feltevésből indul ki, hogy a nemek közti társadalmi különbségeket nem csupán biológiai eltérések okozzák, hanem a társadalmi felfogás is közrejátszik. A nemek közti szakadék létrejöttéért ezen kívül másik két tényező is felelős: az instrumentalizált munka és az ideológiai nyomás.

A társadalmi viszonyoknak és a nemek közti egyenlőtlen hatalmi viszonyok reprodukciójának megfelelően a közgondolkodás a nők alkotásaiban tipikus „női" momentumokat keres (és talál). Ez a megosztottságszemlélet, és a nemi jellegzetességek sztereotip megkülönböztetése a társadalmi hatalommegosztásban továbbra is egyenlőtlen helyzetet eredményez.

A nő a tömegmédiákban

A művészetben a nők hosszú utat tettek meg a képzőművész modelljének vagy a műélvezőnek a szerepétől az önálló és aránylag egyenrangú művésznő státusáig. A női modellek szerepe tartalmilag és lényegileg máig ugyanaz maradt, megváltozott viszont az őket bemutató média, ezért manapság túlnyomórészt a tömegmédiákban főleg a reklámokban szerepelnek. Ez azt az elméletet támasztja alá, miszerint a nő „dekoratívabb" és erotikusabb, illetve erotizáltabb. A másik két tipikus női szerepben, az anya és a háziasszony szerepében viszont a nő tökéletesen meg van fosztva szexuális vonzerejétől, és kizárólag a dolgozó férfival, és/vagy a tőle függésben lévő gyermekével kapcsolatban jelenik meg.

E beállítást jól példázza az egyik mosóporreklám, amely a szlovén televízióban a különféle tisztítószerek reklámjának prototípusa lehetne:

A nő otthon van kisgyermekével. A hazatérő férfi hoz neki egy doboz mosóport, ami a „hatékony mosás új záloga". A reklámban a nőt megszokott otthoni környezetében látjuk, ahol az egyetlen lehetséges változás csakis férfitól eredhet, illetve az ő instrumentális tevékenységének a világából jöhet. A „siker új záloga" a külvilágból jön, és a férfi hozza, aki a nő megszabadítójaként lép föl, hiszen az asszony szenved attól, hogy a munkája nem elég hatékony. Ebből világosan kitűnik, hogy a nő hivatása a tisztaságról, a férjről és a gyerekekről való gondoskodás. Ezek azok a tevékenységek, melyeket a munkamegosztás során a nőre osztottak, amikoris „a társadalomban különvált az anyagi termelés, valamint a gyerekszülés és -nevelés funkciója". Ugyanilyen világos a férfi hivatása is: biztosítani a fejlődést, ami a férfitevékenységek világában „megy végbe". Ez a rövid forgatókönyv pontosan egybevág Toffler megfigyelésével az ipari társadalmon belüli munkamegosztásról: „A férfi magára vállalta a munka történetileg tökéletesebb formáit, míg a nőnek megmaradtak az ősibb, kezdetlegesebb munkafajták. Mintha a férfi átlépett volna a jövőbe, miközben a nő megrekedt a múltban".

Látjuk tehát, hogy a nő, mivel ellátó tevékenységet végez, ki van zárva a fejlődés és a siker világából. Megmarad a számára előírt hagyományos szerepében, melyben csak arra van lehetősége, hogy „új férfi-találmányokat" alkalmazzon régi feladatainak elvégzése során. Helyzete a „hatékony mosás új zálogá"-val mit sem változik, hisz az csak a tisztább mosást teszi lehetővé, ám még ezt az eszközt is kívülről kapja. A férfi ugyanis azzal, hogy fölfedezte a „hatékony mosás új zálogá"-t, voltaképp saját sikerének „zálogá"-t találta föl, és ezzel a női „gondoskodás mintapéldájá"-t mint a „sikertelenség mintapéldájá"-t erősítette meg.

E reklám üzenetével kapcsolatban szeretném felhívni a figyelmet a nyugati példa átvételének veszélyére, arra, hogy a nyugati társadalmak mintája a szlovén viszonyokra korábban sem volt jellemző, hiszen nálunk a nők többsége akkor is alkalmazásban állt. A nőnek ilyen (kizárólag) szubsztanciális helyzetbe hozása azt eredményezheti, hogy a nőket azonosítják a háziasszonnyal (aki otthon van, főz, mos, gondoskodik a férjéről és a gyerekekről), hiszen ez az állandóan sulykolt nő-kép, ha áttevődik a köztudatba, akkor társadalmi normává és elvárássá válik. Ez pedig könnyen befolyásolhatja azokat, akiknek nincs kialakult véleményük a nők társadalomban betöltött szerepéről. Ennek a média által sugallt képnek a hatékonyságára mindenképpen befolyással vannak azok a médián kívüli folyamatok, melyek a gyermekszületések számának növekedését[5] szorgalmazzák, s ezért a nőt szeretnék visszaszorítani a szubsztanciális szférába.

Jegyzetek

1 – John Berger: *Ways of Seeing*, Penguin Books, 1981.
2 – Freud: *Zur Einführung des Narcismus* /Studien Ausgabe I I I. ,S. Fischer, 1914./
3 – Retrospektív kiállításai: 1984. Musee Rodin, Párizs; 1985: Kunstmuseum, Bern; 1990: BATIG Kunstfoyer, Hamburg. In: *Wahnsinns Frauen*, Suhrkamp, 1992.
4 – *Changing the Subject*, Methuen, London, 1984.
5 – Szlovénia területe: 20 300 km^2 lakossága (1990): 1 952 000 fő (1994): 2 000 000 fő (ford. megj.)

A szerzőről:
Melita Gabrič – hivatásos újságíró, a Nőpolitikai Hivatal munkatársa, a *Nők helye* c. fesztivál szimpóziumjának szervezője, melyet 1995. október 13–18. között rendeztek Ljubljanában in: *Dialogi* 1995/5-6. sz., 132-138.1. (szlovén kulturális és társadalomtudományi folyóira, főszerkesztője Emica Antočič)
címe: Založba ARISTEJ d.o.o., 62212 Šentilj, p . p .3 , „za *Dialoge*"

fordította:
Potoczki Klára