

PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
BÖLCSÉSZET- ÉS TÁRSADALOMTUDOMÁNYI KAR
TÖRTÉNELEMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

KOPÓCSY ANNA

Új Nyolcak

Festőnők a modern művészet sodrában

Habilitációs értekezés tézisei

A habilitációs kérelem tárgya

Habilitációs kérelmem alapjául *Új Nyolcak* címen 2021-ben megjelent könyvemet nyújtom be. A monográfia tizenöt művésznő életpályáját foglalja össze, egy általuk 1931-ben megalakított művészcsoport történetén keresztül.

A Magyar Képzőművésznők Egyesülete Új Csoportjának (a továbbiakban: Új csoport) tagjai a következők voltak: Bartók Mária (1899–1979), Bartoniek Anna (1896–1978), Dullien Edith (1899–1976), Endresz Alice (1899–1947), Futásfalvi Márton Piroska (1899–1996), Hranitzky Ilona (1889–1980), Járítz Józsa (1893–1986), Kiss Vilma (1885–1943), Lóránt Erzsébet (1898–1963), Muzslai Kampis Margit (1898–1981), Perényi Lenke (1892–1970), Szirmai Ili (1894–1945), Szehlo Lili (1897–1959), Szuly Angéla (1893–1976) és Wabrosch Berta (1900–1977). Az Új Nyolcak elnevezést a korabeli sajtó ragasztotta rájuk, részben mert első és egyben utolsó önálló kiállításukon a tizenöt főből összesen nyolcan szerepeltek. Másrészt művészi hangjuk meglepően erőteljes volt, s az 1909-ben fellépő Nyolcak művészcsoport radikalizmusára emlékeztette a kritikusokat. Egy olyan korban történt ez, amikor férfiakkal azonosították a professzionális művészt. A nők érvényesülése előtt jóval több akadály mutatkozott, annak ellenére, hogy a koedukált képzés a Képzőművészeti Főiskolán az ún. Lyka-reform következtében 1920-tól megvalósult, de a korábbi rendszerből örökölt beidegződések, a már kialakult – nők nélküli – kapcsolati háló, hierarchikus rendszerek végig megmaradtak a két háború közötti művészeti életben, sőt még utána is sokáig.

A fent említett alkotókkal már a kilencvenes évek végétől foglalkozom. Akkor Gálig Zoltán művészettörténésszel közösen rendeztünk kiállításokat e művészek anyagából itthon és külföldön. Azonban a női alkotók életének alaposabb feldolgozása, festészetük művészettörténeti értékelése váratott magára. Újabb és újabb alkotások, életrajzi adatok stb. kerültek elő, immár megfelelő alapot biztosítva egy monográfia megírásához, illetve kiadásához, amire végül 2021-ben került sor a Holnap Kiadó gondozásában.

A 19–20. században alkotó női festők iránti történeti érdeklődés – párhuzamosan a kortárs nőművészeti törekvésekkel – a magyar művészettörténet-írásban is jelen van a kilencvenes évek óta, ennek ellenére a régiek művészete kapcsán még mindig sok a pótolnivaló. Monográfiámmal részben ezt a hiányt szerettem volna enyhíteni.

Kutatástörténeti előzmények

A hazai kutatástörténeti előzményekből kiemelném a munkám szempontjából legfontosabbakat: Komoly lendületet adtak Bicskei Éva intézménytörténeti publikációi, aki a művészi professzionalizáció útját választó nők művészképzésének kezdeteit dolgozta fel. A társadalom- és intézménytörténeti megközelítések mellett Turai Hedvig 2005-ben megjelent Anna Margitról írott monográfiájában a nemzetközi szakirodalomban már elterjedt, elsősorban a női tapasztalásból mint sajátos nézőpontból próbálta értelmezni életművét, amihez a festőnő számos önarcképe nyújtott alapot. 2000-ben Keserü Katalin szerkesztésében, az elméleti háttér szándékának megteremtésével jelent meg a magyar „nőművészettörténetet” tárgyaló kötet, melyben Gálig Zoltán a két háború közti periódust vizsgálva a szociológiai szempontok mellett a nőknél jellemzően előforduló képtípusokra is felhívta a figyelmet.¹ A Magyar Képzőművésznők Egyesületének (MKE) történetének megírásán Drienyovszki Zsófia a PPKE doktorandusz hallgatója jelenleg is dolgozik.

Mindezek ellenére az ilyen típusú kutatások a 19–20. századi női alkotók kapcsán nem terjedtek el. Helyette inkább a hagyományos keretek között dolgozták fel a jelentős női életműveket (Gedő Ilka, Ország Lili stb.), ahol az életrajzi vonatkozások, stiláris meghatározások mellett a művészek individuális szemléletmódja kapott hangsúlyt. A 20. század első felében működő írónőkkel foglalkozó női szempontú, nagyszámú irodalomtörténeti feldolgozás szintén nyújtott támpontokat.

A hazával ellentétben rendkívül gazdag a nemzetközi, elsősorban az angolszász művészettörténeti szakirodalom, mely nagy segítséget jelentett egy olyan értelmezési keret kialakításában, amelybe beilleszthetők a monográfiában szereplő magyar alkotók művei. Munkámhoz egyértelmű mintát nyújtott Paula J. Birnbaum: *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*² című könyve, melynek problémafelvetése az enyémhez hasonló. Birnbaum egy francia, modern szemléletű női művészcsoporthoz vizsgálja tevékenységét. Részint intézménytörténetet ír, részint tematikus csoportokban elemzi az alkotásokat.

Az ígéretes kezdést követően az általam kiemelt tizenöt művésznő közül alig néhányan hagytak maguk mögött életművet (Járitz Józsa, Futásfalvi Márton Piroska), a többségüké töredékes, vagy egyáltalán nem létező. Időnként egy-egy mű, reprodukció árul el valamit tevékenységükről, részben ez az oka a könyvben felelhető aránytalanságoknak. Míg Járitz

¹ Bicskei Éva: Női Festészeti Tanfolyam. – A Magyar Királyi Női Festőiskola története (1885–1921). In: *Ars Hungarica*, 2007/1. sz., 51–94. o.; Turai Hedvig: *Anna Margit*. Szemimpex Kiadó, Budapest, 2005; Gálig Zoltán: A húszas, harmincas évek női művészete. In: *Modern magyar nőművészettörténet* (szerk. Keserü Katalin), Kijárat, Budapest, 2000.

² Paula J. Birnbaum: *Women Artists in Interwar France: Framing Femininities*. Routledge, London, New York, 2016.

Józsának számos műve rendelkezésre áll, addig Wabrosch Bertának mindössze két-három munkáját ismerjük eredetiben. Mindezek dacára kirajzolódtak azok a stiláris, szemléletbeli jellegzetességek, melyek megkülönböztették e csoportot a többi női alkotótól.

Írás közben felmerült, hogy milyen megnevezést használjak a művészek említésekor: azaz művésznőkről, nőművészekről vagy női művészekről beszélhetünk? A kérdés bonyolult, a nemzetközi szakirodalom sem egységes a terminológia használatában. Tény, hogy ezeknek az alkotóknak nincs köze a hatvanas-hetvenes években megerősödő feminista tendenciákhoz. Nem jellemezte őket olyan szintű társadalmi-politikai aktivitás, illetve a témák választásánál nincs jelen a patriarchális viszonyokat felborítani akaró tudatos lázadás. Csoportban való fellépésük is inkább egyfajta kirekesztettség, mintsem harcoss fellépés következménye volt. De kétségtelen tény, hogy a hagyományos női szerepek újragondolása, a merész témaválasztás (korábban leginkább a virágcsendéletet párosították a női festőkhöz) előlegezi művészetükben a későbbi, immár tudatos mozgalmakat. A feminista áramlatoktól való elkülönítés miatt végül kerültem a „nőművész” megjelölést.

A monográfia célja

A fent említett, a művészettörténet-írásban nem kanonizált, modern szemléletű festőnők életpályájának bemutatása mellett céлом volt e korszakot a nők művészeti életben zajló emancipációja szempontjából is áttekinteni. Történetünk az első világháború időszakával indul és nagyjából a második világháborúval záródik. Azt vizsgáltam, milyen stratégiák, módszerek segítettek őket az érvényesülésben. Tehát egy általános társadalomtörténeti helyzetbe ágyazva mutattam be a női alkotók karrierlehetőségeit, életmódjuk, viselkedésük változásaival együtt. Ennek egyik szimptomatikus jelensége az „új nő” – Neue Frau – felbukkanása volt, aki nemcsak megjelenésével mondott ellent a korábbi ideáloknak, hanem a hagyományos családmódel megkérdőjelezését is magával hozta. Ennek a női típusnak meghatározója volt, hogy életét nem kizárólagosan feleségként és anyaként képzelte el, hanem hivatástudattal rendelkezett, birtokba kívánta venni azokat a tereket, amelyeket eddig kizárólag a férfiak számára tartottak fenn. A nőknek ez az expanziója számos téren, többek között a képzőművészet területén is megfigyelhető. Korábban a nők számára adekvát művészi kifejezési lehetőség az iparművészetben, az ún. kisművészetekben, illetve az utánzó művészetekben (pl. színjátszás) volt elfogadott. A grand art (festészet és ezen belül a hierarchia csúcsán álló történelmi festészet) viszont a férfiak terepének számított. A modernizmusban az akadémiai történelmi festészet eljelentéktelenedése, a műfaji hierarchia felbomlása is segítette a nőket abban, hogy

nagyobb szerephez jussanak. Éppígy a művészeti oktatásban is hasonló folyamatok játszódtak le. Egyre több, magas szintű, piaci alapon működő, alternatív szabadiskola, műhely nyújtott professzionális képzést, ahova már nők is bejuthattak, még ha kezdetben többet is fizettek ugyanazért a szolgáltatásért (pl. a Julian Akadémián). Ez a jelenség Európa-szerte általánossá vált a 19. század végétől kezdve, előbb vagy utóbb mindenhova eljutott.

Az „új nő” másképp képzelte el a világot maga körül, mint elődei. Kezdetben még csak kevesen merték vállalni ezt az új társadalmi szerepet, amely ma már természetes. Mint minden változás, ez is fenyegetően hatott a korábbi társadalmi rendre, de az erjedést már nem lehetett megszüntetni, legfeljebb hátráltatni. Ilyen hátráltató tényező volt a húszas években újra életbe léptetett, a felsőoktatásba felvehető női hallgatók számát korlátozó rendelet is.

A fent említett tizenöt nő egyértelműen az új nő típusához tartozott. Azért szövetkeztek, mert szerettek volna művészetükből professzionális módon megélni. A kihívás nagy volt, hiszen a szűkös honi piacon a modern férfi festőknek is komoly nehézségekkel kellett megbirkóznia, hogy a pályán maradhassanak.

A monográfia felépítése

A magyar és nemzetközi irodalom, illetve a témát érintő szűkebb kutatástörténet általános bevezetőben olvasható áttekintését követően négy alapvető részre különül a monográfia. Az első, több nagy fejezetet és alfejezetet magában foglaló egység részben intézménytörténeti jellegű, amely a 20. század első felének nőket érintő oktatási rendszerét vizsgálja, ebből kiindulva a csoport tagjai közötti kapcsolati hálót deríti fel. E festőnők az első világháború idején kerültek művészi pályára, oktatásuk áthúzódott a forradalmak idejére (őszirózsás forradalom, Tanácsköztársaság), egészen a Lyka-reformnak nevezett időszakig, melynek elsődleges eredménye a koedukált képzés és a szabad tanárválasztás bevezetése volt. A kutatásokból kiderült, hogy e művésznők a főiskola keretein belül működő Női Festőiskola felbomlásának időszakában szemtanúi, sőt aktív résztvevői voltak a diákság által kiküzdött reformoknak. Egyértelműen felfogták, hogy a főiskolán 1918-tól kezdődő átalakulási folyamatok számukra kedvezőbb helyzetet hozhatnak. Deák-Ébner Lajos (1850–1934), a Női Festőiskola vezetője ekkor már súlyos szembetegséggel küzdött, fáradtan és keveset foglalkozott a diákjaival, akiknek többsége modern szemléletű, lelkes tanárookra vágyott. Mivel tanulmányaik áthúzódtak a húszas évek elejére – a háború időszakában nem volt folyamatos az oktatás –, lehetőségük adódott, hogy akár Vaszary János (1867–1939) vagy Csók István (1865–1961) növendékeként bekapcsolódjanak a modern művészeti világba, amire az előttük lévő,

főiskolán tanuló nemzedékeknek még nem volt esélye. Kimondható, hogy egy olyan generáció tagjairól beszélünk (többségük az 1890-es években született), akik tudatosan fogtak sorsuk alakításába. Erre a legjobb példa, ahogy a Tanácsköztársaság után az újraformálódó főiskola tanári gárdájának kiválasztásában, felkérésében aktivizálták magukat. Ezek az évek meghatározóak voltak számukra, vér- és dacszövetségek alakultak ki.

A Lyka-féle főiskolai reform fontos újítása volt, hogy a nyári művésztelepek látogatását harmadik szemeszterként kötelezővé tették. A művésztelepek (pl. a pécsi) számottevő tényezők voltak nemcsak a szabadban zajló alkotói tevékenység elsajátításának megkönnyítésében, hanem a kapcsolatépítés szempontjából is. Erősen hozzájárultak a barátságok elmélyítéséhez, illetve a koedukáció elfogadásához, amely a kezdeti bevezetéskor elsősorban a férfi növendékek körében sok frusztrációt okozott.

A választott mesterek (pl. Vaszary, Csók) művészetét feltétlen tisztelet övezte, az általuk közvetített ideák termékeny talajra találtak a női növendékeknél is. Emellett, ahogy a férfiak körében a főiskoláról eltanácsolt, de magának komoly tekintélyt kivívott Szőnyi István (1894–1960) példaképpé vált, úgy lett a Vaszary által is preferált, erős egyéniségű Járitz Józsa a női növendékek mintaképe a húszas évek elején. Ugyanakkor a főiskola biztonságából az életbe kilépő modern női alkotóknak férfi társaikkal ellentétben alig volt lehetősége boldogulni. Egy-egy dicsérő elismerés jutott nekik a Szinyei Társaságtól, de komoly ösztöndíjban, megbízásokban, melyek a pályakezdésüket segítették volna, nem reménykedhettek. Míg Szőnyi István ünnepelt festője lett a húszas éveknek, addig Járitz Józsa jobb híján külföldön próbált érvényesülni.

A női alkotók nem feltétlenül választották a művészi karrier kibontása érdekében az elkülönülést. Az eredetileg férfiakból álló művészegyesületekbe szerettek volna bekerülni, mert az volt az elfogadott, az nyújtotta a művészi minőség garanciáját. Ezzel szemben az 1908-ban alakult Magyar Képzőművésznők Egyesületét kezdettől dilettánsnak bélyegezték, e vélekedéstől hosszú működése alatt sem sikerült megszabadulnia. A helyzetet jól jellemzi Gráber Margitnak (1895–1993) – a Képzőművészek Új Társasága (KUT) egyik alapító tagjának, Perlrott Csaba Vilmos (1880–1955) egykori feleségének – az esete: „Nekem óriási szerencsém volt, mert rögtön befogadtak a KUT-ba. Az első kiállításon rögtön egy egész falat kaptam, szemben velem Dési Huber István mutatkozott be. Amikor a Szalonbeli kiállításom után Petrovics Elek vett tőlem egy képet a múzeum számára, rögtön hozzá is tette, hogy engem

nem tekint festőnőnek, hanem festőnek” – vallotta visszaemlékezésében.³ A női alkotó számára az érvényesülés – hacsak nem állt egy fontos festővel közeli rokonságban – szinte lehetetlen volt. Illetve, ha ki is állíthatott egy komolynak tekintett művészegyületben, általában akkor is háttérbe került alkotásaival (Gráber története üdítő kivétel volt). Jellemző például, hogy a KUT tárlatain a főteremben egyetlen alkalommal sem szerepelt női alkotó művével. Akinek nem sikerült a bejutás, mégis érvényesülni szeretett volna, annak maradt a nemi alapon való csoportosulás, de ahogy ez a férfiak számára korábban természetes volt, a női elkülönülésekre – ahogy említettem – a dilettantizmus vádját ragasztották, az eredetiségre való igényt kóros feltűnési vágyként értékelték. Ezek a vélemények jól kiolvashatók a napi művészeti kritikákból. Természetesen az egész elfogultság mögött azok az évszázados sztereotípiák álltak, melyek szerint a nők biológiai meghatározottságukban alapvetően ösztönös, a természethez jóval közelebb álló lények, szemben a férfiakkal, akik fejlettebb intelligenciájuk révén képesek a magasabb rendű tevékenységekre, így az igaz művészet létrehozására. A nők társadalmi szerepe az otthon fenntartására korlátozódott, a művészettel műkedvelőként foglalkozhattak. Még ha akadt is egy-egy a saját korában elismert festőnő, inkább kivételként erősítette a szabályt.

A fentiekből következett, hogy az érvényesülni vágyó festőnők megalakították a maguk által informálisan Piktorina-társaságnak nevezett csoportot, melynek rejtett történetét elsősorban Szuly Angéla naplója segítségével lehetett rekonstruálni. Az Új Csoport létrejötté a napló szerint visszanyúlt a korai tanulóévekre. A tagok a visszautasítások következtében sodródtak az MKE körébe, amelynek vezetését mindvégig kritikusan nézték, mégis jobb híján a szervezeti kereteik között maradtak. Ily módon vehettek részt az MKE által szervezett éves tárlatokon vagy a külföldi nemzetközi nőművészeti bemutatókon. Sajnos csak egyetlenegyszer sikerült az önálló fellépés a Nemzeti Szalonban, a nagy sajtófigyelem ellenére az áttörés nem történt meg. Eredeti szándékaik szerint évente állítottak volna ki, de ez feltehetően Déry Béla (1868–1932), a Nemzeti Szalon akkori igazgatója halálával meghiúsult. Szintén Déry támogatta 1931-ben egy másik női szervezet megalakítását, az Alkotóművésznők Egyesületét (AME), amely hasonlóan csak egyszeri alkalommal mutatkozott be önállóan.

Az érvényesülési lehetőségek, az oktatási keretek, a barátságok kialakulása és a szerveződési keretek bemutatása után a kötet következő nagy egységét a képelemzések ölelik fel. A művek tagolása műfaji, illetve tematikus szempontok szerint történt. Ezen belül kiemelttem a portrét, az önportrét, az aktokat, az anya-gyermek képeket, a tájképeket, a vallásos és történelmi témájú

³ A látvány csak kiindulópont a képhez. Múterem-látogatáson Gráber Margitnál. Európai Kulturális Füzetek 20–21. Földes Anna interjúja.

http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagya=20_21/2021_C01_GraberMargit.html

műveket, a sportábrázolásokat. Külön foglalkozom a férfiak megjelenítésének módjaival. Egy-egy fejezet tárgyalása általában a következő séma szerint épül fel: a rövid történeti áttekintés során bemutatom e képtípus kialakult toposzait, és ezekhez viszonyítva emelem ki az eltéréseket, illetve az azonosságokat. Ebből következően nemcsak a művészettörténeti hagyományba való beágyazottság mutatható ki, hanem az annak megújítására való kísérlet is. A kifejezetten a női léthez kapcsolódó egyik legfontosabb téma, az anya-gyermek ábrázolás, melyet korábban férfi szemszögből, általában idealizáltan mutattak be, most a saját tapasztalatot (az anyaság megélése vagy annak elutasítása) is magában foglalja, ami radikálisan különbözik a megszokottól. A korábbi, alapvetően stiláris alapon történő besorolás helyett tehát a képtémák kapnak hangsúlyt. A művek kiválasztásánál bevallottan inkább olyan képeket kerestem, ahol a fenti szempont érvényesül, mivel a megtalált alkotások közül nem minden darab illeszkedett abba a koncepcióba, amely feltételezi a kép milyenségét alakító női (biológiai és szociológiai) tapasztalatot. E másfajta nézőpont markánsá tételéhez a válogatáskor szándékosan tettem félre azokat az alkotásokat, amelyek „csak” az ún. hagyományos stílusokhoz, iskolákhoz, művészkörökhöz kapcsolódnak.

Szintén jelentős részt foglal el a monográfiában a különböző életrajzok részletes bemutatása. Erre elsősorban azért volt szükség, mert néhány művésznő kivételével most első ízben történt kísérlet a lehető legalaposabb utánajárás, kutatás nyomán egy teljes életrajz összeállítására. Ez természetesen csak alapnak tekinthető, egyáltalán nem biztos, hogy nem kerülnek elő még újabb és újabb adalékok az évek során. Itt kell kiemelnem Perényi Lenke és Dullien Edith életrajzait, melyekkel korábban sehol nem találkozhattunk. Perényi Lenke már 1923-ban elhagyta az országot, és soha nem tért haza, noha a kutatások igazolták, hogy szándékában állt a visszatérés, de a sors másképp hozta. Kiderült róla, hogy részben mint animációkészítő, illetve a hatvanas évektől mint festő, fontos műveket alkotott az Egyesült Államokban, ennek ellenére itthon senki sem hallott róla. Életrajzához az adatokat amerikai archívumokból nyertem. A másik említett festőnő Dullien Edith volt, akiről szintén semmilyen információ nem állt rendelkezésre. Sajnos festményeire egyelőre nem találtunk, de családja segítségével sikerült az életrajzát rekonstruálni, amivel megnyílt a lehetőség, hogy művei – amennyiben még léteznek – előkerüljenek. (Halálozási adata már előkerült a monográfia megjelenése óta.)

Az utolsó nagyobb egységet a forrásanyagok közlése képezi. Itt az alapító okiratot, az 1931-es kiállításról megjelent, érdekesebb kritikákat, illetve Szuly Angéla munkanaplójából vett részleteket közöltem.

A kutatás eredménye

A tizenöt festőnő életműve – töredékes formában – megrajzolja a két háború közti magyar művészet egy eddig ismeretlen arcát. Ez az arcél nem szokványos, nem illeszkedik az eddig dominánsnak tartott művészeti irányvonalakba, még ha időnként érintkezik is velük. A képeken gyakran tükröződik egy sajátos, eredeti nézőpont, amely szembemegy a női művészetről alkotott sztereotípiákkal. A művek többsége nem lágy, nem finomkodó, az érzékenynek tartott női lélek nem jelenik meg rajtuk. Helyette a nyersesség, a groteszk látásmód, torzítás, dinamizmus, egyszerűsítés a fő kifejezőerők, melyeket nem szoktak összepárosítani a finom női érzékenységgel. A korszakban ezt a közönség, a kritikusok az eredetiség utáni hajszának, a férfiakkal való versengés túlkapásának érzékelték. Se fogalmi apparátusa nem alakult ki ennek az új művészetnek – melyre a lágyság fogalmát egyáltalán nem lehetett alkalmazni –, se az általuk képviselt stílusirányzatok – elsősorban a Neue Sachlichkeit – társadalomkritikus, groteszk ága nem nyert pozitív fogadtatást a magyar modernista elitművészet közegeiben.

Míg a női írókkal foglalkozó irodalom – már a két háború között is – kiterjedtebb volt, sokkal korábbi múltra tekintett vissza, addig a festőnők helyzetével mind gyakorlati, mind elméleti értelemben jóval kevesebben foglalkoztak. Németországban, Ausztriában a női képzőművészet lényege az 1900-as évektől kezdődően folyamatosan vita tárgyát képezte, nálunk ez nem volt jellemző. A Képzőművésznők Egyesületének keretében történt a művésznők fellépése, akiket egyértelműen parkoló pályára tett már a két világháború közötti időszak is. Az AME és az Új Csoport megjelenésével kezdődhetett volna valami komolyabb diskurzus a lehetőségeikről, a női alkotások mibenlétéről, de erre nem került sor. Nem rendeztek tematikus kiállításokat e témában, ahogy külföldön tették. A művészeti élet tagjai között nem találunk női műkritikusokat, a kevés női műgyűjtő gyűjteménye pedig szétszóródott, nevük feledésbe merült. A teoretikusan felkészült Hoffmann Edith művészettörténész kutatásai – noha figyelte a kortárs jelenségeket is – főként a régmúlt művészetére irányultak. A két világháború közötti művészetben igazából csak néhány női alkotónak sikerült kivívnia a művészeti elit elfogadását. Akikkel én foglalkoztam, nem kaptak hasonló megbecsülést. A hagyományos műfajokban alkottak, de bátran vállalták a témák megújítását, saját nézőpontjuk érvényesítését. Voltak periódusok, amikor műveik stílusosan közel kerültek egymáshoz, ennek oka a szoros barátságokban keresendő. Ide sorolhatók a húszas évek elején született Járity Józsa, Kiss Vilma, Czillich Anna, Perényi Lenke művei, vagy a harmincas években Endresz Alice és Futásfalvi Márton Piroska balatonfelvidéki tájképei. A közösségi érzet formálta művészetüket, ettől függetlenül teljesen egyéni utak rajzolódtak ki. A két világháború közötti időszak alatt tehát nagyon nehéz volt a professzionális női művészlét. Ezek a festőnők megőrizték magukat,

vállalták egyéniségüket, ami az alapvetően férfiak által uralt művészeti szcénában reménytelen vállalkozás volt. Ahogy láttuk, kizárólag nemi alapon szerveződő művészcsoporthoz nem vágytak, a szükség hozta így. Végül is a hátrányokból erényt kovácsoltak. Többségüknek elegendő volt a pályán maradáshoz a nyilvánosságnak az a kis szelete, amelyhez így jutottak. Könyvemmel igyekeztem metodikai szempontból a legújabb nemzetközi szakirodalmi minták szerint művészetük értelmezési kereteit megteremteni, illetve nem titkoltan a kanonizáció szándéka is vezetett. A munka természetesen a monográfiával nem ért véget.

A monográfiához kapcsolódó, azóta befejezett kutatás

Az első jelentős művészettörténész-nő

A könyv megírása során feltűnő volt, hogy mennyire hiányoznak a korszakból nemcsak a művészek, a de a női műkritikusok, művészettörténész-nők is. A napi sajtóban egyáltalán nem találkozunk a nevükkel, a fontosabb kiállítások zsűrijében szintén csak férfiak ültek. Egyetlen kivétel Hoffmann Edith volt.

Hoffmann Edith az egyik első tudós nő Magyarországon, aki komoly múzeumi karriert futott be, azzal, hogy a Szépművészeti Múzeum grafikai gyűjteményének a vezetőjévé nevezték ki 1921-ben. Szintén ő volt az a nő, akit elsőként választott be rendes tagnak a Szinyei Merse Pál Társaság 1938-ban. Rendkívül sokoldalú volt, ugyan alapvetően a középkori, reneszánsz művészet kutatója, de a 19–20. századi modern művészet értője is. Egyedüli nőként beválasztották abba a zsűribé, amely a nemzetközi párizsi nőművészeti kiállításra szánt anyagot szelektálta, így –rövid ideig – befolyása lett a kortárs női alkotók – köztük az Új Csoport tagjainak – sorsára is.

Nemcsak tudományos munkája, hanem karriertörténete is elkezdett foglalkoztatni. Elsők között kapcsolódott be sikeresen abba az emancipációs folyamatba, amely a kultúra, a tudomány területét érintette, emellett még vezetői pozícióba is kerülhetett. Eddig kevésbé vizsgált művével, a Szinyei Merse Pálról írt monográfiájával, illetve a bécsi kapcsolataival foglalkoztam könyvem megjelenése óta. Mindkét területen nemcsak a tudományos tevékenységére, hanem a művészi, szakmai társadalomban való kapcsolati hálójának felderítésére is próbáltam fókuszálni, amihez az eddig egyáltalán nem kutatott gazdag levelezése is alapul szolgált.⁴

⁴ Hoffmann Edith hagyatékának egy része, a levelezése, illetve művészeti feljegyzései jelenleg a Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet (KEMKI), ADK (Archívum és Dokumentációs Központban ltsz. 1958-61/1-833-ig találhatóak.

Női alkotókról a témában eddig megjelent publikációk:

Új Nyolcok. Festőnők a modern művészet sodrában. Budapest: Holnap Kiadó, 320. p. (2021)

Az átváltozó művész. Adalékok Kiss Vilma – Wilma de Quiche életművéhez. Artmagazin / Artmagazin online (1785-3060): 4 pp. 32–37. (2016)

Alkotó vagy múzsa: Anna Margit, Modok Mária, Szántó Piroska, Vajda Júlia, Vaszkó Erzsébet. MűvészetMalom, Szentendre, 2013. november 21. – 2014. január 12. Szentendre, Ferenczy Múzeum, 8–21. (szerk. és a szöveget írta) (Ferenczy Múzeum kiadványai. C. sorozat, Katalógusok; MűvészetMalom kiadványai, 3.

Artistes (dans l'entre-deuxguerres) : II. vol. In: Antoinette Fouque; Béatrice Didier; Mireille-Calle Gruber (szerk.): Dictionnaire Universel des créatrices: A à G –:Dictionnaire et encyclopédie (coffret) sous la direction d'Antoinette Fouque, Béatrice Didier et Mireille-Calle Gruber Paris: Des femmes-Antoinette Fouque, pp. 2018–2019 (2013)

Azonosság vagy másság? Néhány gondolat a KUT kiállításain szereplő nőművészek lehetőségeiről: Merítés a KUT-ból XV. Haas Galéria (2011)

Vilma Kiss: Golgotha. In: Szücs György – Veszprémi Nóra – Jávor Anna (szerk.): Annales de la Galerie Nationale Hongroise. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 2005–2007. Budapest: Hungarian National Gallery, p. 202. (2008)

Férfias erő női ecsetben. Elfelejtett nőművészek a húszas-harmincas években. In: Kieselbach Tamás – Kolozsváry Marianna (szerk.): Modern Magyar festészet, 1919–1964. Budapest: Kieselbach Galéria és Aukciósház, pp. 28–29. (2004)

„Maga a Majálisnak elhivatott papnője”

Hoffmann Edith: Szinyei Merse Pál monográfiájáról. Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Kiadványa, Budapest, 1943. In: Látkép 2021 – Művészettörténeti Tanulmányok. MTA BTK Művészettörténeti Intézet, pp. 29–42. (2022)

Ahonnét minden kiindult. Az „Új Nyolcak” megalakulásának előzményei. In: Jogos önérték?
Ipar- és képzőművésznők a 20. század első felében. Szentendre: Ferenczy Múzeumi Centrum,
pp. 146–159. (2022)