

1969 és 1975 között 120 magyar képzőművész készített 3–5 órás interjút, előre összeállított kérdések alapján. A válaszokat egy vastag füzetben rögzítettem, mivel magnetofon nem áll rendelkezésemre. A beszélgetéseknek körülbelül a felét legépték az MTA Művészettörténeti Kutató Dokumentációs Központjában. Annak igazgatója, Németh Lajos megbízólevéllel segített a művészek kiválasztásában is. A névsort az akkori kultúrpolitikát irányító Aczél György nevéhez köthető „3T” alapján állítottuk össze. *Támogatott* művészek, műnek számított a „pártos”, a „szocialista realista” művészet, *tűrtnek* a nem marxista, de a marxizmussal nyíltan nem szemben álló, a Szovjetunióval nem ellenséges alkotó, *tiltottnak* az antimarxista, rendszerellenes művészet. A tiltott képzőművészek nem kaptak állami megbízásokat, bezáratták a kiállításukat, betiltottak tevékenységeket (például az 1970–1973 között sikeresen működő Balatonboglári Kápolnatárlatok végleges betiltása 1973 őszén történt), de nem járt börtönbüntetés, mint Romániában és Litvániában. A tabutémák köztudottak voltak: 1956 eseményei, az 1968-as bevonulás Prágába, többpártrendszer, szabad választás – ezeket a határoló falakat nem lehetett következmények nélkül feszegetni. Viszont minden hatalmi beavatkozás, atrocitás (kiállítások, zenekarok betiltása) ellenére jelentős engedmények történtek a könyvkiadásban, a kiállításrendezések, filmek terén az előző két évtizedhez képest, és ha korlátozottan is, de megnyílt a külföldi utazások lehetősége, melyek hozzájárultak az európai művészeti mozgalmakkal és alkotókkal való személyes találkozásra.

Kádár János megfogalmazása szerint: „aki nincs ellenünk, az velünk van”. A gulyáskommunizmus vagy fridsziderszocializmus, ahogy a magyar társadalmi állapotokat nevezték, az életmód átalakulásával, az életszínvonal emelkedésével a mindennapi környezet fejlődését jelentették. Nemcsak a külföldi utazásokat engedélyezték, hanem a fogyasztási cikkek is beengedték (mosógép, televízió, farmer, Coca-Cola). A falvakban elterjedtek a komfortos kockaházak gázzal és villanással, félmillió panellakás épült távfűtéssel, melegvíz-szolgáltatással, és jelentős mértékben folytak a magánépítkezések is. Az ellátás minőségét,

mennyiségét az országos hálózattal duzzadt ABC-k biztosították. A „legvidámabb barakkban” legalizálták a könnyűzenét, 1966-tól táncdalfesztiválok rendeztek, olcsó könyvsorozatok jelentek meg, a sematikus filmek helyét átvették jeles filmrendezők (Jancsó Miklós, Kovács András, Makk Károly, Gazdag Gyula), de az éberség nem szűnt meg: Bacsó Péter 1969-ben készült *Tanú* című filmje még tíz évig dobozban maradt. Természetesen hosszan lehetne arról a társadalmi közegről, kultúrpolitikai irányelvekről értekezni, amelyek a hatvanas évek végétől a hetvenes évek közepéig alakították azoknak a képzőművészeknek a mindennapjait és a művészeti tevékenységét, akikkel a hosszú beszélgetéseket folytattam.

A kiválasztás szempontjai

Már esett szó arról, hogy az Aczél György kultúrpolitikai elveinek megfelelően a „3T” besorolás határozta meg a művészettörténészek segítségével (mindenekelőtt Németh Lajos, Körner Éva, David Katalin) véglegesített névsort. Igyekezünk mindegyik generációból válogatni, de kétségtelenül mutatkozik arányeltolódás a legidősebbek és a legfiatalabbak javára. Még viszonylag sokan éltek a hetvenes évek közepéig olyan művészek, akiknek pályakezdése egybeesik az első világháború és az Osztrák–Magyar Monarchia megszűnésével, a Trianon (1920) utáni Magyarország létrejöttével. Őket és családjukat is érintette Hitler hatalomra kerülése (1933), a második világháború és a zsidótörvények (1939–1945), majd az 1948 utáni szovjet fennhatóság, a politikai intézmények létrejötte, a kultúrpolitika gyökeres megváltozása. Sokat próbált nemzedék volt az idős művészeké. Kitéve a konzervativizmus és a modernitás folyamatos párharcának, a szocialista realizmus térhódításának, a gyorsan változó értékrendszereknek. A legfiatalabbak pályakezdése 1968 körül egybeesett a pozitív irányú változásokkal: nyitottabb lett a kiállításpolitika, és mennyiségében egyre inkább növekedett, amit érdemben segített a két évtizedes bezártság után a külföldi utazások, kapcsolatok lehetősége, avantgárd szemléletű művészcsoportok létrejötte a fővárosban és a nagyobb vidéki városokban.

Az interjúk zöme Budapesten készült műtermekben, műteremként használt lakásokban és műterem nélküli lakásokban. A főváros centrumszerepe egyértelmű volt a képzőművészeti intézmények (Művészeti Alap, Fiatal Művészek Stúdiója, kiállítási lehetőségek, Képzőművészeti Főiskola, Képzőművészeti Lektorátus) terén is, ezért kiemelten fontosnak tartottuk, hogy vidéki városokban élő, alkotó művészekkel is készüljenek interjúk. A változásokat jól jelezték a székesfehérvári életműkiállítások (Kovalovszky Márta és Kovács Péter rendezésében Schaár Erzsébet, Ország Lili, Vajda Lajos) és az 1976-ban Pécssett megnyíló Vasarely Múzeum. Budapesten is fáziskésésben volt a képzőművészet az európai modernizmushoz képest, vidéken még inkább. A hosszan tartó szocialista realista stílushoz alkalmazkodni tudtak a 19. századi akadémikus, realizmus követői, a posztnagybányaiak és a klasszicizáló római iskolások is, de az új generációk szemlélete (Lakner László, Maurer Dóra. Keserü Ilona, Bak Imre) már a modernizmushoz igazodik.

A vidéken készült interjúk helyszínei: Szentendre, Pécs, Hódmezővásárhely, Gyula, Debrecen, Miskolc. Szentendrének a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején még különös hangulata volt, a művészváros-image dominálta, még csak éppen beindult a fogyasztásra orientálódás. Gyalog mentem fel az úgynevezett új művésztelepre, közben a sikátoron, a templombolton állva, bámulva a különleges ritmusú háztetőket, melyek számos festmény motívumaként, látványelemeként jelentek meg a műtermekben a posztnagybányai szemléletű képektől távolodó, a geometrikus absztrakció határát feszegető műveken. Az interjúk nagy része 1971-ben készült, abban az évben rendezték meg a szentendrei tárlatot, a szentendrei művésztszadalom bemutatóját.

1971 után megváltozik a szentendrei kiállítások jellege, új kiállítóhelyek épülnek, egy-egy életművet bemutató kis múzeumok nyílnak (Kovács Margit, Barcsay Jenő, Ámos Imre, Anna Margit, Kmetty János, Czóbel Béla, Vajda Lajos). 1979-től működik a Fő téren a Szentendrei Képtár. Az Új Művésztelepen 1969-től 12 új műteremben folyik a munka. Különlegesség, hogy Szentendrán a Régi és az Új Művésztelep párhuzamosan működik egymás mellett. A szentendrei művészetről számos könyv, katalógus olvasható, jelentős összegző kiállításokat rendeztek a szentendrei Ferenzy Múzeumban, a székesfehérvári István Király Múzeumban és a Nemzeti Galériában, amely 100 éve fontos helyszíne, szellemi központja a magyar

művészettörténetnek. Három szerző a témához kapcsolódó írásait javaslom: Németh Lajos, Körner Éva, Haulisch Lenke. Igyekeztem jelentőségének megfelelően többekkel interjúzni. A névsor: Kmetty János (Miskolc, 1889 – Budapest, 1975), Miháltz Pál (Magyarvalkó, 1899 – Budapest, 1988), Ilosvai Varga István (Kunhegyes, 1895 – Budapest, 1978), Fónyi Géza (Trencsény, 1899 – Budapest, 1971), Hegyi György (Budapest, 1922 – Budapest, 2001), Deim Pál (Szentendre, 1932 – Szentendre, 2016), Gy. Molnár István (Kunhegyes, 1933 – Szentendre, 2010), Ligeti Erika (Budapest, 1934 – Szentendre, 2004), Lukoviczky Endre (Békéscsaba, 1938–), Bálint Ildikó (Máramarosziget, 1942 –), Kósza Sipos László (Budapest, 1943 – Empledá, 1989), Asszonyi Tamás (Pécs, 1942 –). Összesen 12 képzőművész, közülük kettő szobrász. Szentendrán 10 férfival és 2 nővel készítettem interjúkat.

Pécssett főként a Bauhaus inspirálta, 1968 és 1980 között működő, a hazai avantgárd hagyományokat folytató Pécsi Műhely alkotóival és a hozzájuk kötődő művészekkel készültek az interjúk. Halász Károly (Pécs, 1946 – Budapest, 2016), Pinczehelyi Sándor (Szigetvár, 1946–), Lantos Ferenc (Pécs, 1925 – Balatonberény, 2014). Továbbá Bizse János (Pécs, 1920 – Pécs, 1981), Rétfalvi Sándor (Aknaszlatina, 1941 – Pécs, 2021), Gellér B. István (Pécs, 1946 – Pécs, 2018), Valkó László (Kaposvár, 1946–). Martyn Ferencsel nem sikerült interjúkat készítenem, pedig kétszer próbálkoztam, sőt 1975-ben a Nagyatádi Faszobrász Művésztelepen is felkerestem – hasztalan. Összesen 7 képzőművész, közülük 2 szobrász. Pécssett. Mind a 7 megkérdezett férfi volt, nő egy sem volt közülük. Keserü Ilona, aki Pécssett született (1933) és aki 1990-ben a pécsi Képzőművészeti Mesteriskola vezetője, a hetvenes évek elején még Budapesten élt és alkotott, ezért Duna-parti műtermében készült vele az interjú.

Az Alföld festőjének nevezett Kurucz B. Istvánal, aki a hódmezővásárhelyi iskola egyik kiemelkedő művésze, Budapesten készítettem az interjúkat. 1914-ben született Hódmezővásárhelyen, 1996-ban halt meg Budapesten. Akárcsak Szentendrán, Hódmezővásárhelyen is működött művésztelep már a háború előtt, 1908-ban költözött a városba Tornyai János, és alapították meg Radnay Gyulával, Koszta Józseffel és másokkal a vidékhez kötődő művésztelepet. A hatvanas években viszonylag sok művész költözött a városba, 1969-ben kollektív műterem épült, 1969–70-ben két műteremház 12 műterem lakással. Interjúk adók névsor: Fejér Csaba (Karcag, 1936 – Hódmezővásárhely, 2002), Németh József

(Szenna, 1928 – Hódmezővásárhely, 1994), Patay László (Komárom, 1932 – Ráckeve, 2002), Szabó István (Budapest, 1913 – Budapest, 1994), Szalay Ferenc (Mosonmagyaróvár, 1931 – Hódmezővásárhely, 2013). Összesen 6 képzőművész, közülük egy szobrász. Mind a hat hódmezővásárhelyi művész férfi, nincs köztük nő.

1969–1977 között minden évben részt vettem a Gyulai Művésztelepen, ahol a rákoshegyi Tóth Tibor (ott született 1923-ban, és ott is halt meg 2004-ben) vezetésével a korombeli leendő képzőművészek, főiskolások és amatőrök tanulták a szakmát. Ott készítettem az interjút a Szőnyi-tanítvány Tóth Tiborral és Koszta Rozáliával, aki Gyulán született (1925), ott élt, festett, kezelte a Kohán György-hagyatékot, és ott halt meg 1994-ben. Azaz Gyulán egy férfival és egy nővel sikerült interjúznom.

Debrecenben Holló Lászlóval (Kiskunfélegyháza, 1887 – Debrecen, 1976) készítettem interjút, továbbá Bíró Lajossal (Beregdaróc, 1927 – Debrecen, 1993), aki 1959-től élt, alkotott a városban, Szabó Lászlóval (Debrecen, 1943 – Debrecen, 1993) és Madarász Gyulával (Zsáka, 1935 – Debrecen, 2012). Összesen 4 művésszel. Mind a 4 férfi.

1972-ben egy évig a Miskolci Galériában dolgoztam művészetszociológusként, alaposan megismertem az 1921-ben alapított Miskolci Művésztelepet, a közösségi műtermeket és a Grafikai műhelyt. Akikkel interjút készítettem: Csabai Kálmán (Csáktornya, 1915 – Miskolc, 1992), Feledy Gyula (Sajószentpéter, 1928 – Miskolc, 2010), Kunt Ernő (Sopron, 1920 – Miskolc, 1994), Lenkey Zoltán (Miskolc, 1936 – Miskolc, 1983), Várady Sándor (Miskolc, 1920 – Budapest, 2000). M. Kristóf Ágnes (Nyíregyháza, 1924 – Miskolc, 2001), Lukovszky László (Rákospalota, 1922 – Miskolc, 1981), Pető János (Mezőkövesd, 1940 – Miskolc, 2009), Seres János (Selyeb, 1920 – Miskolc, 2004). Összesen 9 művész, közülük 1 szobrász. A kilencből 8 férfi és 1 nő.

Budapesten a művésztelepeken kezdtem az interjúzást. Először Budapest első művésztelepén, a Százados úti művésztelepen, ahova 1911-ben költöztek be az első lakók. Azóta is különböző szemléletű, felfogású művészek élnek a változatos arculatú, fákkal, növényekkel benépesült, hangulatos lakó- és munkahely-együttesekben, nem jöttek létre művészeti csoportosulások. Európa legrégebbi művésztelepén olyan kiemelkedő magyar képzőművészek is éltek, dolgoztak, akiket ma is számontart a művészettörténet, mint például Medgyessy Ferenc, Czigány Dezső, Kádár Béla, Pór Bertalan. Szerencsém volt, még tudtam beszélgetni az idős

generáció néhány képviselőjével, mint például Kisfaludy Stróbl Zsigmond (Alsórajk, 1884 – Budapest, 1975), Kerényi Jenő (Budapest, 1908 – Budapest, 1975), Búza Barna (Vésztő, 1910 – Budapest, 2010), Mikus Sándor (Sződ, 1903 – Budapest, 1982), Szabó Iván (Budapest, 1919 – Budapest, 1998). További névsor: Kurucz D. István (Hódmezővásárhely, 1914 – Budapest, 1996), Gádor Magda (Budapest, 1924 – Budapest, 2022), Bencsik István (Márcali, 1938 – Pécsvárad, 2016), Kamotsay István (Hódmezővásárhely, 1923 – Budapest, 1994), Kiss István (Illye, 1927 – Budapest, 1997), Lugossy Mária (Budapest, 1950–Budapest, 2012). Összesen 11 képzőművész, közülük tízen szobrászok, egyedül Kurucz D. István festőművész, aki 1948-ban költözött fel Budapestre (öt a hódmezővásárhelyiek között jelöltem). A Százados úti művésztelepen élők, dolgozók közül 8 férfi, 2 nő.

A szecessziós, 1903-ban felavatott kétemeletes Gellért-hegyi műteremházban, ahol Rippl Rónai József, Iványi Grünwald Béla és Czöbel Béla is élt, alkotott, négy festővel készíthettem interjút Németh Lajos, a korszak vezető művészettörténészeinek ajánlásával: Mattioni Eszter (Szekszárd, 1902 – Budapest, 1993), Domanovszky Endre (Budapest, 1907 – Budapest, 1974), Kokas Ignác (Vál, 1926 – Vál, 2009), Herman Lipót (Nagyszentmiklós, 1884 – Budapest, 1972). Az utóbbi számos festményén és rajzán örökítette meg az egyedülállóan különleges épület külsejét, belsejét és közvetlen környékét. A közeli Bartók Béla úti magasházak egyikének műtermében dolgozott Csontváry Kosztka Tivadar. A Bartók Béla úti műteremházakban két festővel sikerült interjút készítenem, az egyik Barabás Gizella (Budapest, 1893 – Budapest, 1985), a másik Bolmányi Ferenc (Léva, 1904 – Budapest, 1990). Együtt 6 művész, közülük 4 férfi, 2 nő.

Az 1911–12-ben épült Lehel úti kollektív műteremben is készültek interjúk: Gáti Gábor (Budapest, 1937–), Kutas László (Budapest, 1936–),^{1*} Szöllőssy Enikő (Budapest, 1939–), Ligeti Erika (Budapest, 1934 – Szentendre, 2004). Vele Szentendrén fejeztem be a beszélgetést és Rózsa Péterrel (Budapest, 1926–)^{2*} is, aki 1960-tól dolgozott a Lehel úti Kollektív Műteremben, majd 1969-ben a szentendrei művésztelepre költözött. Összesen 5 interjú készült, mint az 5 szobrásszal. Közülük 3 férfi és 2 nő.

A magyar képzőművészetet megújító, 1945-ben alapított Európai Iskola művészcsoporthoz még élő

^{1*} Elhunyt 2023-ban. (A szerk.)

^{2*} Elhunyt 2015-ben. (A szerk.)

tagjaival és a szellemileg hozzájuk kapcsolódó művészekkel hosszú interjúkat készítettem, és némelyikkel Rorschach-tesztet (Mérei Ferenc instrukciói alapján). Úgy vélem, több mint 50 év után már leírható: az akkor induló művészettörténeti pályámon ők voltak a meghatározó személyek, életművek: Anna Margit (Borota, 1913 – Budapest, 1991), Bálint Endre (Budapest, 1914 – Budapest, 1986), Korniss Dezső (Beszterce, 1908 – Budapest, 1984), Vajda Júlia (Trencsén, 1913 – Budakeszi, 1982), Gyarmathy Tihamér (Pécs, 1915 – Budapest, 2005), Losonczy Tamás (Budapest, 1904 – Budapest, 2009), Szántó Piroska (Kiskunfélegyháza, 1913 – Budapest, 1998). A hozzájuk kötődő, fiatalabb generációhoz tartozó művészek: Gedő Ilka (Budapest, 1921 – Budapest, 1985), Ország Lili (Ungvár, 1926 – Budapest, 1978). Összesen 9 interjú készült, mindegyikük festőművész. Közülük 4 férfi és 5 nő. Az 1948-ban betiltott Európai Iskola művészei belső emigrációba kényszerültek, az ötvenes-hatvanas években el voltak tiltva a nyilvánosságtól, nem szerepelhettek kiállításokon. A változások a hatvanas évek végén kezdődtek: például Anna Margit 1968-ban az Ernst Múzeumban mutatkozhatott be, 1971-ben elindult *A mai magyar képzőművészet* sorozat a Képzőművészeti Alap Kiadónál, Aczél György személyes engedélyével Anna Margitról és Korniss Dezsőről is.

A hatvanas évek végének, hetvenes évek elejének meghatározó művészcsoportjait, kiállításait, művészeti eseményeit az én korosztályom hozta létre, az akkori 25–35 éves fiatalok. Mondhatni: együtt nőttünk fel. Az 1968–69-ben működő magyar neo-avantgárd képzőművészcsoporthoz körülbelül 15–20 tagja volt, közülük 14 alkotóval készítettem interjúkat: Bak Imre (Budapest, 1939 – Budapest, 2022), Hencze Tamás (Szekszárd, 1932 – Budapest, 2018), Keserü Ilona (Pécs, 1933–), Lakner László (Budapest, 1936–), Nádler István (Visegrád, 1938–). Ez öt fő. A Szürenon csoporthoz tartozó művészek közül: Csáji Attila (Szepsi, 1939–), Karátson Gábor (Budapest, 1935 – Budapest, 2015), Papp Oszkár (Budapest, 1925 – Budapest, 2011), Pauer Gyula (Budapest, 1941 – Budapest, 2019), Türk Péter (Pestszenterzsébet, 1943 – Budapest, 2015), Veress Pál (Budapest, 1920 – Budapest, 1999).

Minden évben ott voltam Balatonbogláron a kápolnatárlatokon (1968–1973), melyeknek fő szervezőjével, Galántai Györggyel (Bikács, 1941–) is beszélgettem. Összesen 14 képzőművész, közülük 1 szobrász, a nemek összetétele szerint: 13 férfi, 1 nő.

A hatvanas évek végén érzékelhető változások, a modernizálódó magyar képzőművészeti közélet

egyik jelentős eseménye a *Textil falikép 68* kiállítás. A textilesek egy része átlépte az iparművészet és a képzőművészet közötti mesterséges falakat, tágította a műfaji határokat, hasonló szellemben, mint az ipartervesek, a Szürenon, a Pécsi Műhely művészei. Ezért több olyan textilessel készítettem interjúkat, akinek munkássága kötődik a modernizálódó képzőművészethez: Attalai Gábor (Budapest, 1934 – Budapest, 2011), Szenes Zsuzsa (Budapest, 1931 – Budapest, 2001), Szilvitzky Margit (Budapest, 1931 – Budapest, 2018), Hübner Aranka (Újpest, 1931 – Budapest, 2019), Szabó Marianne (Budapest, 1932–), Polgár Csaba (Budapest, 1942 – Budapest, 2016), Hajnal Gabriella (Budapest, 1928–),^{3*} Gecser Lujza (Budapest, 1943 – Budapest, 1988), Bódy Irén (Budapest, 1925 – Budapest, 2011), Buzás Árpád (Orosháza, 1929 – Budapest, 2013). Összesen 10 alkotó, közülük 3 férfi, 7 nő.

A saját, azaz a legfiatalabb korosztályból is többekkel interjúztam, mintegy a Százados úti művésztelepen és a vidéken élő idős művészek viszonylag magas arányának kiegyensúlyozására. A kiválasztás egyetlen kritériuma az volt, hogy már legalább egy önálló bemutatón és egy csoportos kiállításon láthatók voltak művei. Névsor: Dombrovsky István (Budapest, 1945 – Budapest, 1969), vele készítettem az első próbainterjúkat (ő volt az első képzőművész, akit személyesen ismertem, és már 1967-ben, 1968-ban is jártam a Keleti Károly utcai műtermében). Samu Géza (Kocsola, 1947 – Békésszentandrás, 1990), Szanyi Péter (Rákosszentmihály, 1947–), Varga Éva (Hajdúböszörmény, 1949–), Gulyás Gyula (Miskolc, 1944 – Budapest, 2008), Csutoros Sándor (Debrecen, 1942 – Budapest, 1989), Almásy Aladár (Debrecen, 1946–), Tröster Vera (Budapest, 1942–), Kecskeméti Kálmán (Budapest, 1942–), Németh Géza (Rákoshely, 1944–). Összesen 10 képzőművész, közülük 6 szobrász, a nemek megoszlása szerint: 10 férfi, 2 nő. Az idősebb művészek közül: Fekete Nagy Béla (Mecsekszabolcs, 1905 – Budapest, 1983), Vén Emil (Fiume, 1902 – Budapest, 1984), Ágh Ajkelin Lajos (Udvari, 1907 – Budapest, 1995), Hincz Gyula (Budapest, 1904 – Budapest, 1986), Gráber Margit (Budapest, 1895 – Budapest, 1993), Laborcz Ferenc (Budapest, 1908 – Budapest, 1971), Klie Zoltán (Szekszárd, 1897 – Budapest, 1992), Bor Pál (Budapest, 1889 – Budapest, 1982), Ék Sándor (Szentmihályfa, 1902 – Budapest, 1975), Bényi László (Rákosliget, 1989 – Budapest, 2004), Duray Tibor (Budapest, 1912 – Budapest, 1988), Illés Árpád (Kisköcsk, 1908 – Budapest, 1980), Borics Pál

^{3*} Elhunyt 2023-ban. (A szerk.)

(Sirok, 1908 – Budapest, 1969). Összesen 13 képzőművész, közülük 2 szobrász. Nemek megoszlása: 12 férfi, 1 nő.

Az akkori középgeneráció, azaz a húszas években születettek közül: Schéner Mihály (Medgyesháza, 1923 – Budapest, 2009), Szinte Gábor (Budapest, 1928 – Budapest, 2012), Mersits Piroska (Vése, 1926 – Budapest, 1988), Scholz Erik (Budapest, 1926 – Zsenge, 1995), Gerzson Pál (Pécs, 1931 – Budapest, 2008). Összesen 5 képzőművész, 4 férfi, 1 nő. Az 1920–30-as években született generáció tagjai az 1950-es években jártak a Képzőművészeti Főiskolára, amikor a szocialista realizmus szellemében a szovjet mintát követve folyt a képzés, így nem ismerkedhettek meg a modern művészettel. Közülük többen (Lakner László, Maurer Dóra, Bak Imre és mások) az 1968 utáni szemléletváltások, új stílusok (geometrikus absztrakció, szürnaturalizmus, konstruktivizmus) előkészítői.

Nők a kérdezettek között

A hatvanas–hetvenes években kétségtelenül elindult a paradigmaváltás, egyre több fiatal nő iratkozott be a Képzőművészeti Főiskolára, és közülük egyre többen szerepeltek a kiállításokon. Az avantgárd, neoavantgárd képzőművészek között az új nemzedékben látványosan megugrott a nők aránya (Ország Lili, Maurer Dóra, Keserü Ilona, Simsay Ildikó, Szenes Zsuzsa, Loval Ilona, Bikácsi Daniela, Várnagy Ildikó, Bakos Ildikó), de már az 1945–1948 közötti meghatározó Európai Iskola tagjai között is kiemelkedő életművet létrehozó nők találhatók (Anna Margit, Vajda Júlia, Szántó Piroska, Losonczy Ibolya, Schaár Erzsébet). Az első világháború után számos szakmában szükség volt a női munkaerőre, a nők kenyérkereső pályára lépése minden konzervatív, neobarokk ideológia ellenére feltartóztathatatlan volt, egyre többen szereztek felsőfokú végzettséget. A tradicionális női szerepek mellett terjedni kezdtek az új női szerepek, melyeknek közvetítői között jelentős számban vannak festők, szobrászok, színésznők, szinte minden művészeti ágban alkotók. A Velencei Textilművészeti Alkotóműhely felfogható az első csoportos kitörési kísérletnek. Nemcsak a textilművészet egyenjogúsítása volt a cél, hanem a nők másodrendű szerepének megszüntetése is (Gecser Lujza, Szenes Zsuzsa, Bajkó Anikó). A tudatos nőművészet itthon a hatvanas évek végén születettekkel indul, ritka kivétel az 1946-ban született Drozdik Orsolya. Az évtizedeken át tartó mentalitásváltozás ellenére meglepően kevés a nők aránya a hatvanas–hetvenes

években a képzőművészek között. Ez alól csak azok a textilművészek jelentenek kivételt, akik eredeti szakmájuk megőrzése mellett kitágították tevékenységüket, festőként és grafikusként is tevékenykedtek. A művészettörténet lényegében a férfi művészek története, és ezt tükrözik a múzeumok, kiállítások, aukciók, a művészetkönyv-piac is. Az emberi történelemben a nők másodlagos szerepbe kényszerültek a művészeti életben, és ez mindmáig nem múlt el teljesen. Az általam készített interjúkban arányuk tükrözi a társadalmi realitást, ugyanakkor jelzi, változtak és változnak a nemek reprezentációja közötti egyenlőtlenségek. A számok ugyanakkor jelzik, hogy az intézmények vezetői, a műkritikusok és mindazok, akik meghatározzák a művészek presztízsét, a kitüntetések és pénzek elosztását, a nőknek az elmúlt száz évben gyökeresen változó társadalmi és művészeti hierarchiájában még mindig kevésbé állnak a nők mellé.

A női identitás témája a magyar képzőművészetben a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején erősödik meg (Kele Judit, Drozdik Orsolya, El Kazovszkij, Berhidi Mária korai szobrai), ez azonban már az interjúkészítés befejezése (1975) utáni időszak. A magyar, de tulajdonképpen a kelet-európai művészeknek nehéz bejutniuk a nemzetközi piacra, nőként pedig különösen. A kortárs szakirodalom szerint sehol sem könnyű, nem egyszerű nőként a képzőművészek helyzete.

Az interjúkészítések során tűnt fel, hogy viszonylag magas a művész házaspárok aránya (amikor a kétezres évek elején újra elkezdtem kiállításokat rendezni a rendszerváltás után nyílt galériákban, feltűnő volt a megnövekedett számuk, például Vojnich Erzsébet – Szűts Miklós, Mózes Katalin – Turcsányi Antal, T. Horváth Éva – Alföldy László és így tovább). A háború utáni Európai Iskolában Anna Margit Ámos Imre özvegye volt, Vajda Júlia Vajda Lajosé, Gráber Margit Perlrott-Csaba Vilmosé, házaspár Schaár Erzsébet – Vilt Tibor. Szentendrén Modok Mária és Czöbel Béla, a fiatalabbak között Bálint Ildikó – Lukovszky Endre, Jávor Piroska – Asszonyi Tamás. A modern, posztmodern szemléletű fiatalok közül Maurer Dóra – Gáyor Tibor, a textiles képzőművészek közül Szenes Zsuzsa – Erdély Miklós. Az életútinterjúkban természetesen kérdeztem a családi állapot felől, a házastárs szociológiai jellemzőiről. A képzőművész házaspárok szívesebben beszéltek festő vagy szobrász párjukról, mint a képzőművész férfiak háztartásbeli vagy dolgozó feleségeikről (akik változatos értelmiségi és nem értelmiségi pályákon kerestek pénzt: tanár, orvos, jogász, ügyintéző stb.).

Vitathatatlan tehát, hogy az interjúk készítése (1969–1975) idején a képzőművészeti élet még erősen férficentrikus, férfinéző-központú.

Az életkori megoszlásról

1969–1970-ben, amikor a megkérdezendőket kiválasztottuk, nem vettük figyelembe a művészek életkorát. A legfontosabb szempont az volt, hogy ne csak Budapesten, hanem jelentős képzőművészeti múlttal rendelkező vidéki városokban is készüljenek felvételek, és megfelelő arányban legyenek az uralkodó kultúrpolitikai szempont szerint alkotók, „3T” szerinti kategóriában sorolhatók. Ez azonban elősegítette, hogy 1944 előtt született idős művészekkel és 1940 után születettekkel is sikerült hosszan beszélgetni. Több olyan művésszel is, akik a hetvenes években már meghaltak. Néhányan még az interjúkészítés időszakában: Kmetty János (1885–1975), Fónyi Géza (1895–1971), Holló László (1887–1976), Kisfaludy Stróbl Zsigmond (1884–1975), Kerényi Jenő (1908–1975), Domanovszky Endre (1907–1974), Hermann Lipót (1884–1872), Laborcz Ferenc (1908–1971), Ék Sándor (1902–1975), Borics Pál (1908–1969). Mind a tíz idős művész férfi, és mind a tízen a „támogatott” kategóriába tartoztak, ami azt jelenti, hogy állami megrendelésekből éltek, volt nyugdíjuk, kiállításokon szerepeltek (külföldön is), múzeumok is vásároltak tőlük, és állami kitüntetésekben részesültek.

További idős művészek, akik túléltek a mozgalmas, változásokkal járó hetvenes éveket: Miháltz Pál (1899–1988), Kurucz B. István (1914–1996), Szabó Iván (1913–1998), Csabai Kálmán (1915–1992), Mattioni Eszter (1902–1993), Barabás Gizella (1893–1985), Bolmányi Ferenc (1904–1990), Anna Margit (1913–1990), Bálint Endre (1914–1986), Korniss Dezső (1908–1984), Vajda Júlia (1913–1982), Gyarmathy Tihámér (1915–2005), Losonczy Tamás (1904–2009), Szántó Piroska (1913–1998). Ez utóbbiak közül 5 nő. A „3T” szempontjából egyes csoport, a támogatottak mellett tiltottak és tűrtel is szerepelnek.

Lakhely szerint

Igyekeztem Budapesten kívül is interjúzni, ennek ellenére nagyon kevés falusi születésű került a megkérdezett képzőművészek közé. A 120 képzőművész közül mindössze 22 fő. Feltűnően kevés a Trianon (1920) előtti magyar területen születettek aránya is. Mivel a hetvenes évek közepétől lakásmód-

lakáskultúra-kutatásokat folytattam Budapesten és néhány városon kívül borsodi, zalai faluban (Telkibánya, Mályi, Galambok stb.), ebben az is motivált, hogy akik nem járnak múzeumokba, kiállításokra, van-e és milyen a kapcsolatuk a képzőművészettel. Az empirikus kutatás megerősítette, a falu, a falusiak szellemi életének nem tartozéka a képzőművészet (a paraszti tárgykultúra természetes része a mindennapoknak, de ez egy másik történet). Lehet, hogy azért olyan kevés a falun születettek száma a magyar képzőművészetben, mert a kultúrájukban sincs benne (még a falusi értelmiségnél – tanítók, papok – is alig). És persze ez a tény is szerepet játszik abban, hogy a hetvenes években nálunk konzervatív, 19. századi, erősen feudális kötődésű volt a képzőművészeti ízlés, sőt a polgári kultúra hiánya ezen a téren is megmutatkozik.

Pécsnek és Miskolcnak (ez utóbbinak főleg a grafikában) jelentős a szerepe a magyar képzőművészetben. Pinczehelyi Sándor már 1979-ben rendezett kiállítást a pécsi művészeti életéről, amelyik bizonyította, hogy a pécsi művészek országosan is kiemelkedő alkotók (*Állapotfelmérés* címmel 2020-ban is bemutatta a pécsi művészek munkáit), akik progresszív művészek.

A 120 megkérdezett művész közül 42 született Budapesten. Ez a szám valójában 14 fővel több, mert csak 1950-ben jött létre Nagy-Budapest; azokat, akik 1950 előtt születtek, még a csatolt területek eredeti nevének anyakönyvezték (Rákospalota, Rákoshegy, Mátyásföld, Kispest, Budafok stb.). Együttesen tehát a kérdezettek csaknem fele budapesti, lokális kultúrájukban a magyar fővárosnak meghatározó a szerepe.

A képzőművészeti életet meghatározó intézmények a hatvanas–hetvenes években (is) Budapesten működtek: a Képzőművészeti Főiskola (később egyetem), a Magyar Képzőművészeti Szövetség, a Művészeti Alap, az országos hatókörű Magyar Nemzeti Galéria, a Műcsarnok és így tovább. Sokszorosan jobb eséllyel indult a képzőművészeti pályán, aki Budapesten született. A Budapesten meghaltak száma jóval magasabb, mint az itt születetteké, ami egyértelműen jelzi Budapest vonzását (sok Pécsen, Miskolcon vagy Hódmezővásárhelyen született képzőművész is Budapesten halt meg).

Számos történelmi, társadalmi, politikai okot sorolhatnánk a Budapest-központúság értelmezéséhez. Talán elég itt és most a leglátványosabbra hivatkozni: ehhez elegendő egy magyarországi térkép, melyen a Budapest-központúságot jól jelzik a sugár irányú útvonalak, a térség- és városfejlődés

következményei. Az interjúban szinte minden vidéki városban (kivéve Szentendre, amely művészeti szempontból Budapest elővárosának tekinthető kihelyezett művésztelepeivel, műtermeivel) elhangzott megállapításként, panaszként, önfelmentésként: „vidéki festőnek (vagy szobrásznak) lenni a Budapest-központúság miatt sem egyszerű”. Úgy vélik, hogy a fővárosi képzőművészek könnyebb helyzetben vannak: többféle anyagi forrásuk van (állami megrendelés, magángyűjtők, a szakmához kapcsolódó pénzkereseti lehetőségek), nemzetközi kapcsolatok, kiállítási lehetőségek (múzeumok, galériák, klubok stb.). Gyorsabban és egyszerűbben jutnak szakmai információkhoz, összehasonlíthatatlanul jobbak, tágasabbak a kapcsolati lehetőségeik. Az interjúban rákérdeztem és egyértelműen kiderült, hogy a vidéken élők, dolgozók gyakran utaznak Budapestre kiállítást nézni (főleg az országos jellegűeket), továbbá anyagbeszerzésre (leginkább az 1920-ban nyílt Művészellátó boltba, a Nagymező utcába. A kilencvenes évektől ilyen bolt már több helyszínen üzemelt, és az európai cégek is megjelentek kínálatukkal). Nemcsak művészeti kellékekért jártak Budapestre, hanem kapcsolattartás végett is régi mestereikkel, évfolyamtársaikkal, szakmabeliekkel. Ez fordítva alig-alig működött. A budapestiek leginkább akkor utaztak vidékre (Pécsre, Székesfehérvárra, ritkábban Miskolcra), ha érdekesnek, figyelemre méltónak ígérkezett egy-egy kiállítás (például a Pécsi Műhely kiállításai 1968–1980 között, akik tudatosan követték a Bauhaus szemléletét, land art akcióik vonzották a modern budapesti művészeket is. Miskolc fontos eseménye volt az 1961-től működő Grafikai Biennálé, szerepe egyedülálló a sokszorosított grafika elterjedésében, népszerűvé válásában. Mindkét város, lokális helyszín országos hatókörűvé tudott válni a hetvenes években, a képzőművészetben.

A műtermekről

Az interjúk készítésének helyszíne minden esetben a műterem vagy a lakás. Az 1969-től 1989-ig folytatott valamennyi múzeum- és művészetszociológiai kutatásomban (kísérleti kiállítások, képbe-fogadási folyamatok, a művész társadalmi státusza, közönségvizsgálatok stb.) a műtermek mindig szóba kerültek az adott fő témától függetlenül, és nem az én kezdeményezésemre.

Azokat, akik a képzőművészetrel bármilyen formában kapcsolatba kerültek, rendkívüli módon foglalkoztatták a műtermek, amelyek helyszínül,

keretül szolgálnak a művek létrejöttének. Nagyon kevesen jártak műteremben, romantikus elképzelések voltak, titokzatos, rejtélyekkel teli, misztikus közegnek vélték, nagyon nehezen tudták elképzelni, hogyan, miből, miért jön létre a szobor vagy a kép. (Miért is érte meg az archaikus, prehisztórikus kultúrában vadászó, gyűjtögető törzseknek, hogy eltartsák azokat a kreatív alkotókat, akik a barlangfestményeket, geometrikus alakzatokkal jelölt plasztikákat létrehozták?)

A megkérdezettek körében magasabb a műteremmel rendelkezők aránya, mint a tényleges mindennapi életben, éppen a műterem különleges státusza miatt. A műterem egyben munkahely, mely az alkotások létrejöttének feltételeit biztosítja. A beszélgetések során kiderült, hogy maguk a művészek azt a tényt tekintik a legmeghatározóbb szociológiai mutatóknak, hogy valakinek van-e műterme vagy sincs, adottak-e a mindennapi munkához a körülmények, vagy kompromisszumos megoldásként a lakásban kell elkülöníteni megfelelő részt (a család, a társas együttlétek rovására). Többen ki is mondták, hogy státuszjelölő, ha valakinek saját műterme van, vagy legalább folyamatosan kollektív műteremben, stúdióban dolgozhat. A műterem léte vagy nem léte a kérdezettek többsége – csaknem kétharmada – szerint szociálisan és szakmailag is jelentősebb kritérium a pályájukon, mint az, hogy Képzőművészeti Főiskolán/Egyetemen szerzett képzőművész diplomája van-e vagy nincs (nem a diplomát tekintik kritériumnak, hanem a szakmai előképzettséget, felkészülést). Az általunk választott képzőművészek nagy része rendelkezett saját műteremmel, ez pozitív irányú torzítás, amiben az is szerepet játszott, hogy a kiválasztáskor előnyben részesítettük a művésztelepen élőket. Ilyen szempontból is a legfiatalabb korosztályhoz és a „tiltott” kategóriába tartozó művészek a leghátrányosabb helyzetűek a felvétel idején (ez azonban az idők folyamán megváltozott. Egyetlen meggyőző bizonyíték erre: a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején még halmozottan hátrányos helyzetben lévő avantgárd, posztavantgárd idősebbek és fiatalok közül, akiknek még műtermük sem volt, a művészeti közélet perifériájára kényszerültek, mint „tiltott” vagy éppen csak „tűrt” művészek, az 1990-es rendszerváltozás után Kossuth-díjban részesültek: Gyarmathy Tihamér, Deim Pál, Lossonczy Tamás, Jovánovics György, Lakner László, Baranyay András, Keserü Ilona, Harasztj István, Nádler István, Bak Imre, Hencze Tamás, Pauer Gyula, Molnár Sándor, Fajó János, Papp Oszkár. Közülük többen

is résztvevői voltak a korszakváltó Iparterv-kiállításoknak [1969], és az 1973-ban bezáratott balatonboglári kápolnatárlatoknak.)

Számos műteremben csak az interjúkészítéskor jártam, volt, ahova évente rendszeresen elmentem (például Keserü Ilona, Gedő Ilka, Kokas Ignác, Lantos Ferenc, Koszta Rozália), és volt, akihez még gyakrabban (Anna Margit, Ország Lili, Bálint Endre, Schaár Erzsébet, Vajda Júlia, Pauer Gyula, Bak Imre, Illés Árpád). A műtermekről való emlékeimet alapvetően meghatározza, hogy mennyi időt töltöttem bennük. Leginkább a munkához, műteremtéshez szükséges eszközöket figyeltem meg, kis leírásokat és fotókat készítettem. Meglepően sok volt a hasonlóság, kevesebb a különbség: életkortól, társadalmi státuszról, családi háttértől és a kész, készülő művektől függetlenül. Nem a műtérmet alapfelszereltségében voltak a különbségek, inkább a mennyiségben.

Az interjúkészítés időpontjában még nem voltak látványosak az anyagi helyzetből, gazdasági lehetőségekből következő tárgyi különbségek. Nem volt még feltűnő az sem, hogy valaki eljuthatott-e külföldre vagy sem, munkái szerepelhettek-e európai múzeumokban, galériákban rendezett kiállításokon és így hozzájuthatott-e a hazainál jobb minőségű, változatos kivitelű munkaeszközökhöz. Tanúja lehettem, hogyan módosultak a festőeszközök, tubusos festékek, ecsetek annak következményeként, hogy a kortárs művek gyűjtői igyekeztek külföldről beszerzett kellékekkel ellátni a művészeket (például Rácz István, Vasilescu János, Deák Dénes, Kolozsváry Ernő). Az idős, elismert, jobb anyagi körülmények között élő szobrászoknak, festőknek több festőállvány, paletta, festék, tároló polc állt rendelkezésükre, mint a fiatalabbaknak. A műtérmet berendezéseiben is megfigyelhető volt a fogyasztási kultúra terjedése, a fogyasztási szokások változása. Általában nem túl igényes a berendezés, inkább praktikus (anyagok, szerszámok, a fal melletti polcokon, kisebb asztalokon, kész munkák a polcokon és a falnak támasztva). A műtérmet minőségét a megfelelő tér határozza meg (a szobrokat munka közben is körbe kell járni, a festményektől kellő távolságra eltávolodni). Elegendhetetlen szükséglet a fény. A színek és a formák a természetes fényben érzékelhetők, de nem hiányozhatnak az erős mesterséges fényforrások sem (olyan magasra felfüggesztve, hogy ne zavarják a látást). Többek között ezért is meglepő, hogy milyen rendkívül kevés művész élt, él és dolgozik falun, ahol a családi házakban és melléképületekben

előnyösebben lehetne nagy terű, világos műtérmet kialakítani.

Budapesten a 19. század végén nagyon kevés, de jó minőségű műtérmetlakások épültek, főleg padlásterekben, de ez mára már szinte alig fordul elő. A legszebb, leglátványosabb épület kétségtelenül a Gellért-hegyi szecessziós műtérmet (a 2000-ben indult felújítása óta még inkább). Nemcsak a homlokzata, épületdíszei, bejárata, a Zsolnay-majolikák, hanem lépcsőháza, az ablakok, a korlátok is rendkívül igényesek, magas esztétikai színvonalat képviselnek. A 19 műtérmet építészeti-leg, téralakításban ugyanezt a szellemet képviseli. Budapest első műtérmetházát a vidéken élő képzőművészek is ismerik, és a legszebb, legjelentősebb műtérmetháznak tartják, akárcsak a budapestiek többsége és a benne élők is. A Gellért-hegyi műtérmetlakásokban lakó, dolgozó idős művészek szerencsésnek tartották magukat, amiért ebben a kiemelt jelentőségű épületben volt az otthonuk és a munkahelyük. Herman Lipót hatvan évet töltött a műtérmetben. Többen is megfogalmazták, hogy a jó szobrászok és festők megérdemelnének hasonló munkakörülményeket (például Mattioni Eszter és Domanovszky Endre szerint) A XI. kerület Kelenhegyi út – Mátyóki út sarkán lévő szecessziós épületről, amelyből pompás kilátás nyílik mindkét Duna-partra, európai művészeti lexikonok is elismeréssel írnak.

A képzőművészek körében is a legismertebb műtérmet a Százados úti művésztelepen lévő. Az interjúzáskor az ott élő, dolgozó többség a „támogatott”, államilag elismert, a szocialista realizmus ideáit munkáiban megvalósító szobrász volt. Ezt már az udvaron, a kertben és a teraszokon is érzékelni lehetett, mindenféle kész szobrok, köztéri szobormásolatok, pályázatokra beadott munkák voltak láthatók.

Zömében sokat dolgozó, az állami megrendelésre műveket létrehozó alkotók laktak a telepen. Sikeres köztéri szobrászok, akik formálták Budapest arcát, a köztér hangulatát, a reprezentatív épületek külsejét. Úgy tűnt, békés egymás mellett létezés jellemezte a telepet (nemcsak 1969–1975 előtt, amikor legalább két tucatszor jártam ott, hanem az előtte lévő 5–6 évtizedben is). Kisfaludy Stróbl Zsigmond 1970-ben 86 éves volt, 60–70 év közötti Kerényi Jenő, Mikus Sándor, Búza Barna, Makrisz Agamemnon 1973-ban töltötte be a 70-et. Bencsik István fiatalnak számított, 40 éves volt, új szemléletű, aki addigra szakított saját korábbi plasztikai felfogásával és a telepiek realizmusával is.

Nagyon sok kortárs képzőművésznek nem volt műterme. Vajda Júlia a Rottenbiller utcában élt családjával és ott őrizte a 20. századi magyar képzőművészet egyik legjelentősebb művészenek, Vajda Lajosnak a hagyatékát. Az amúgy is zsúfolt lakásban hozta létre főként nonfiguratív festményeit. Gedő Ilka is egy bérházban lakott professzor férjével és két fiával. Ország Lili monumentális életműve, *Labirintus*-sorozata a Vár aljában született meg egy 36 m²-es szobában. Kováts Albert, három gyermek apja, a rendszerváltás után évtizedekig a Magyar Festők Társaságának elnöke egész életében egy belvárosi lakásban lakott, dolgozott, sosem volt műterme. Karátson Gábor egy VIII. kerületi lakásban élt (mindkét fiából professzor lett), festette nagy méretű képeit, sorozatait. Sokat sorolhatnék még. Ezek a lakások nem voltak alkalmasak műteremnek. Kompromisszumkészség, alkalmazkodás, a művek iránti tisztelet, nagyfokú elkötelezettség kellett a körülmények elviseléséhez.

Ritka volt az olyan lakás, mint Anna Margit a Fillér utcában, ahol az egyik szobát műteremmé lehetett alakítani. Anna Margit műtermének tárgyi világa, a festett szekrények, a paraszti használati tárgyak és munkaeszközök harmonizáltak festészetének motívumaival, színvilágával, szemléletével. Falun, Borotán született, Dobozon nőtt fel, gyerekkorának emlékei meghatározók maradtak közvetlen környezetében és az általa teremtett művekben is. Számomra az interjúkészítések során (25–31 éves voltam, most 79) talán a legnehezebben értelmezhető probléma éppen ez: a műterem közül nagyon kevés volt az olyan, amely harmonizált a festő vagy a szobrász műveivel, munkásságával. Ilyen volt az első néhány műterem, ahol életemben először jártam: a főiskolás Dombrovsky István szobrászé a Keleti Károly utcában (a család lakásán belül elkülönített, kizárólag műteremként működő hely). Az idős Illés Árpád festőművész a Király (akkor Majakovszkij) utcában, a családja, három gyereke által lakott polgári lakásban. Volt még néhány: Deim Pálé Szentendrén, Bak Imréné a Rózsadombon, Gedő Ilkái a Belvárosban. Le kell írnom: a legtöbb műterem látványa közhelyes volt, közepeszerű, nem voltak meghatározó jellegzetességei. És ez még a korszak, hatvanas–hetvenes évek idős nagymestereinek munkakörnyezetére is igaz. Ötven év távlatából már leírható talán: a megismert műterem nagyobbik részének nem volt saját arculata, körülbelül 15–20 százalékukra mondható, hogy karakterisztikusak. Maga az interjú átlagban 3–5 óra alatt készült el, előtte körülbelül egyórás felvezető

beszélgetés volt, és utána is körülbelül ugyanennyi. Ez elegendő időnek bizonyult az alapos körültekintéshez, mintegy a tárgyak feltérképezéséhez, az előzetesen elolvasott szakirodalom alapján a művek – a művész – a helyszín, közeg összevetéséhez. Művészetszociológiai szempontból – ami ekkor még diszciplínaként nem létezett – a strukturálatlan interjúzást, a résztvevő megfigyelést és jegyzetelést alkalmaztam módszerként.

Az ötven évvel ezelőtti és a kétezres évek utáni időszak különbözőségének egyik jellemzője, hogy a hetvenes években a műteremek még nagyon zártak voltak, ma már vannak olyan kollektív műteremek, ahová az utcáról be lehet menni, és megnézni a készülő műveket (például a budapesti XI. kerületi Bartók Béla úton).

A vidéki városok műtermei különleges épület-együttesek, egy jól körülhatárolható városrészben. Különösen jellemző ez Szentendrére, amelyet „a festők városának” is neveznek. A Szentendrei Régi Művésztelepet 1926-ban hozták létre. 1972-ben a kulturális kormányzat 12 műtermet építtetett. 2013-ban egy újabb felújítást követően megújultak a műteremek. A Ferenczy Múzeum 2019-ben kiadott egy katalógust, amelyben mind a 22 művészt bemutatta, aki a Kálvária-dombon, a Szentendrei Új Művésztelep néven ismertté vált műteremben élt és alkotott, sokféle felfogásban, stílusban, akárcsak a régiek. Az eltérő munkákat őrző műteremeknek kívülről nézve nagyon is egységes volt az atmoszférájuk, sok vonatkozásban sugallta azt, amit a magyar művészettörténetben „szentendreiségnek” neveznek. Annak ellenére, hogy a Régi Művésztelepet egy hasonló szellemű baráti társaság hozta létre, az Új Művésztelepet pedig politikai döntés, mesterseges képződmény, a várost is és a kortárs képzőművészetet is jellemző módon összetartoznak, a Régi és Új Művésztelep párhuzamosan működik egymás mellett. Deim Pál és Pirk János szentendrei születésűek, a többiek betelepültek, ám nagyon hamar beilleszkedtek a művésztelepi életbe és a kisváros kultúrájába.

A száz éve működő miskolci művésztelep is különleges szerepkörű a város képzőművészeti életében. Fontos szellemi és alkotóműhely a Csabai utca 21-ben működő művésztelep. 2021-ben és 2022-ben kiállítássorozatok, jól dokumentált anyagok mutatták be a történetét. A régi épületegyüttesben ma is üzemelnek közösségi műteremek és grafikai műhely.

A hódmezővásárhelyi művésztelep a 20. század elejétől működik, meghatározó szerepű a magyar

művészettörténetben. 1957-ben hozták létre a mártélyi alkotóházat a városhoz kötődő Kurucz D. István kezdeményezésére. 1969-ben épült kollektív műterem, 1969–1970-ben két hat-hat lakásos műteremház és 1973-ban még három műtermes lakás. Ezek meghatározó szerepűvé váltak az alföldi kisváros életében, a helyi származású művészen kívül letelepedésre készítve a főiskolán frissen végzett művészeket. Országos hatókörű rendezvény az 1954 óta megrendezett Hódmezővásárhelyi Őszi Tárlat.

Természetesen lehetne folytatni a sort még további művésztelepekkel (például Szolnok vagy Kecskemét), azonban nem adnának hozzá új információkat az eddigiekhez. Egy típust kell még megemlítenem: az egyedülálló műtermes családi házakat – amilyen Koszta Rozália festőművésze Gyulán –, amelyeknek kitüntetett a szerepük egy-egy vidéki kisváros kulturális életében.

Művészi jövedelmek

A műtermek és a lakások tükrözték a szocialista társadalom jövedelemkiegyenlítő tendenciáit éppúgy, mint azt, hogy a fogyasztási szokások változásának a kezdetei a hatvanas–hetvenes évek. Csak hivatalos művészeti intézményrendszer létezett, melyet az ötvenes évek elején szovjet mintára szerveztek meg. A Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja volt minden képzőművész munkáltatója, és ez nagyon fontos tényező egy olyan korszakban, amikor közveszélyes munkakerülőnek számított, akinek a személyi igazolványában nem volt bejegyzett munkahelye (akár börtön is járhatott érte). Számos szociális juttatást lehetett igénybe venni a művésztelepektől, alkotóháztól a nyugdíjsegélyig. A Művészeti Alapot 1952-ben alapították, és 1992-ben szűnt meg. A Képzőművészeti Szakosztály tagjának lenni egzisztenciális lehetőségeket is jelentett, hozzájutni pályázatokhoz, megrendelésekhez, jövedelemtámogatásokhoz. Lényegében nem volt más, csak állami mecénatúra, a magányújtókat teljesen háttérbe szorították, a műtárgypiac lényegében nem működött. Szociális és művészettámogató szerepét csak a legfiatalabb generáció tagjai nem fogadták el, de fontosságát elismerték. A legidősebb generáció profitált belőle leginkább, és természetesen a „3T” kultúrpolitika jegyében a „támogatott” művészek. Szinte minden kérdezettnek volt valamiféle kapcsolata a Művészeti Alappal. Nem a rendszerhű és nem is a rendszerkritikus, középgeneráció tagjai közül fogalmaztak így: „A Művészeti Alap gondoskodott

egyrészt a képzőművészek biztonságáról, másrészt a szabadságuk elvesztéséről.”

Az 1963-ban alapított Képző- és Iparművészeti Lektorátus sokrétű tevékenysége közé tartozott a közterületen, középületekben elhelyezendő alkotások elbírálása, így főként a szobrászok anyagi helyzete, jövedelme függött tőle. Az évente meghirdetett pályázatoknak voltak „biztos befutói”. (Dokumentációs Osztályuk számos kiadványa forrás a kortárs képzőművészet kutatásához. Jelen témához kapcsolódik: Nagy Ildikó – Wehner Tibor [szerk.]: *Kortárs művészet. Szoborpályázatok 1950–2000.* Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Bp., 2006.) A szobrászok anyagi helyzete a lektorátustól kapott megrendelésektől függött. Az idősebb generációkhoz tartozók, döntő többségük „támogatott” művész, elégedetten nyilatkozott, a köztetek tele voltak az ő munkáikkal, emlékmű-megrendeléseket is ők kaptak: Kerényi Károly, Mikus Sándor, Somogyi József, Szabó Iván, Vilt Tibor, Melocco Miklós, Varga Imre. A szobrászok anyagi helyzetét biztosította az a rendelet is, amelyik előírta, hogy minden beruházás meghatározott ezrelékét az épületekhez kapcsolódó műalkotásokra kell fordítani. A „támogatott” művészek mellett egyre inkább a „túrtek” is hozzájuthattak a forrásokhoz. Újabb jövedelemforrás lett a gyorsuló lakótelep-építkezésekhez kapcsolódó szobrok (anya gyermekkel, játszó gyermekek, állatszobrok) elkészítése.

A festők számára a Kádár-korszakban a szociális hálót a „kétmillió vásárlások” jelentették. A táblaképek, festmények Művészeti Alap által szervezett vásárlását 1965-től tartották rendszeresen az elfogadott kultúrpolitikai kánonok alapján, esetenként 30 ezer forintért (ez akkor kimagasló összegnek számított).

Zsűri döntött a megvásárlandó művekről. Számos nem nyilvános listáról ismerjük azok nevét, akik évről évre minden alkalommal szerepeltek a támogatottak között, sokaktól egy évben négyszer is vásároltak (azok közül, akikkel interjút készítettem: Mihályt Pál, Ék Sándor, Frank Frigyes, Gerzson Pál, Kokas Ignác, Kurucz D. István, Fejér Csaba, Schéner Mihály, Scholcz Erik, Mácsai Pál, Németh József, Doór Ferenc, Vén Emil, leginkább a középgeneráció tagjai. Az idősebbeknek voltak más forrásaik is, például az állami kitüntetések). Alkalmanként a korszak nagy mestereinek tartott festők is küldtek be a „kétmillióra”, például Bernáth Aurél, Domanovszky Endre, Barcsay Jenő, Kmetty János, Kádár György, tőlük mindig mindent megvettek, és munkáik múzeumokba kerültek (Magyar Nemzeti

Galéria, a pécsi Janus Pannonius Múzeum, a szolnoki Damjanich Múzeum, a szentendrei Ferenczy Múzeum és a kisebbek is, mint a gyöngyösi, nagykanizsai). Voltak, akikről az interjúkban a zsűritagok közül többen így nyilatkoztak: „Lakner Lászlóval mindig baj volt, de mindenki látta, hogy nagyon tehetséges”, ezért nem vették meg mindegyik művét, de például 1968-ban kettőt igen. 1968-ban egy-egy művet mégiscsak vettek Gráber Margittól, Altorjai Sándortól, Bálint Endrétől, Paizs Lászlótól, Kondor Bélától. Két szélsőséges nézet fogalmazódott meg a „kétmillió vásárlások” kapcsán. Az egyik: „ha képet adtam be a kétmillióba, akkor én hittem benne, és jónak tartottam”, „ha a festő fest, akkor nem gondol a pénzre”. A másik oldal szerint: „A festő pénzért fest, a pénzért festettem”, „olcsón adom”. Ez utóbbiak racionalizáló indoka: „el kell tartani a családot”, „etetni a gyerekeket”, „fenntartani a műtermet”, „pénzért adják a festéket”.

1965-től már kisplasztikákat, 1971-től grafikákat is vásároltak. A dokumentumok főleg a Múcsarnok könyvtárában maradtak meg. A listákon jól követhető a „törzstagok” névsora, ők azok a képzőművészek, akiket az állam feltétel nélkül támogatott (mint egykor az arisztokrácia, a világi és egyházi hatalom képviselői, akiknek köszönhető a múzeumok jelentős képzőművészeti gyűjteménye, például a Szépművészeti Múzeumé). Az állam, az aczéli kultúrpolitika képviselői hatalommal rendelkeztek, pénzügyi forrásokkal is szinte korlátlanul, de szakértelemmel, ízléssel nem (tisztelet a kivételnek: Aczél Györgynek köszönhető a pécsi és a szentendrei nívós, nyitott szemléletű múzeumok, gyűjtemények létrejötte).

Az alap által támogatottak köre mellett kialakult azok csoportja, akikről ha nem minden alkalommal is, de gyakran vásároltak, akik számíthattak a biztos anyagi forrásra. Közöttük néhányan sosem tartoztak a szocialista realizmus képviselői közé, sőt, a nagybányai, posztimpreszionista hagyományokat elhagyva alakították ki jellegzetes „félabsztrakt”, a geometrikus absztrakcióhoz, konstruktívizmushoz közelítő egyes stílusjegyeiket (köztük ismert főiskolai tanárok, a modern festészet felé forduló fiatalok kedvelt mesterei). Végül voltak, akikről csak ritkán, de alkalmanként mégis vásároltak, mint például Bálint Endre, akinek a zsűri évente egy-két művét elfogadta. Ezek a kivételezett művészek a „türt” kategóriába tartoztak. A megkérdezettek között is volt olyan, aki nem adott be a „kétmillió vásárlásra”, mert biztos volt abban, hogy tőle úgysem vesznek. Néhányan elvi okokból utasították el ezt a

pénzforrást, mert szégyellték volna, ha az az állam finanszírozza a műveiket, amelynek kultúrpolitikájával egyáltalán nem értenek egyet.

Az állam paternalista szerepe kétségtelen volt, a gyámkodó állami attitűdben azonban nem annyira a politikai ideológiáé volt a főszerep, inkább a képzőművészek megélhetésének és munkakörülményeinek biztosítása. A szocialista realizmus már elavult, a kultúrpolitika a képzőművészetek területén elbizonytalanodott, közel sem volt olyan határozott a „türt” és „tiltott” kategóriák határaiban, mint az irodalomban és a filmművészetben. Az 1960-as évek elején az absztrakt képek még tiltottnak minősültek, az 1970-es évek elejére már megtűrték őket. Ahogy Sasvári Edit fogalmazta meg: „a cenzúra személyre szabottan működött, a művek értéke alkotóiknak a hatalomhoz való lojalitása alapján dőlt el” (Klaniczay Júlia – Sasvári Edit [szerk.]: *Törvénytelen avantgard. Galántai György balatonboglári kápolnaműterme*. Arpool–Balassi, Bp., 2003). A hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején az újabb változásokat talán az jelzi leginkább, hogy az alap munkatársai felkeresték az idős, elismert mestereket műtermeikben, és rábeszéltek őket, hogy adjanak be festményeikből a „kétmillió vásárlásra” (Anna Margit, Martyn Ferenc, Gyarmathy Tihamér). Ez azonban már az interjúzást követő időszak.

A „kétmillió vásárlásokra” kizárólag a Magyar Képzőművészeti Alap, illetve Szövetség tagjai kaphattak meghívót. A „problémamentes” alkotásokat előnyben részesítették a modernizmus, az absztrakció felé törekvőkkel. Mivel a festők többnyire jól ismerték egymást, tudták érvényesíteni a szociális szempontokat, figyelembe vették, ha valaki sok gyereket nevelt, vagy idős, beteg volt.

A fentiekben leírtakról tárgyyszerűen beszéltek a megkérdezettek. Volt azonban az anyagi forrásoknak egy olyan területe, amelyről sokan egyáltalán nem ejtettek szót, a többség is lekicsinylően, elhárítóan, és csak kevesen önfelmentéssel: „valahogy meg kell élni”, „nem értek máshoz, csak ehhez” – ez pedig az úgynevezett képcsarnoki festészet. Deklaráltan: a festés ez esetben pénzkereset, a kép árucikk. A hatvanas–nyolcvanas években a Képcsarnok Vállalat heti zsűrijére beadott festmények biztosították a festők zömének megélhetését. A budapesti és megyeközpontokban működő boltokban árusított művek a tisztas szakmai középsszer jegyében készültek, azon vélekedések alapján, hogy mi kell a közönségnek, milyen képeket akar a lakásában a falakon látni. Az 1948-ban alapított Képcsarnok Vállalat galériák és egyéb boltok híján egyeduralkodó

volt a kortárs képzőművészeti piacon. 1952-től a Művészeti Alaphoz tartozott. Lényegében csak náluk lehetett kortárs plasztikákat, festményeket és grafikákat vásárolni – meglehetősen alacsony áron. Sok festő magának festette, amit a valódi, vállalt munkájának tartott, és a Képcsarnoknak olyat adott be, amelyről biztos lehetett, hogy megveszik. Posztnagybányais, plein-aires, realistának tűnő műveket, lehetőleg problémamenteseket, derűseket. Sokan hivatkoztak Vilt Tiborra, akit jelentős modern szobrásznak tartottak, de akinek még egyes köztéri szobrai is érezhetően igazodtak a hivatalos kánonhoz.

Nagymesterek is festettek képcsarnoki képeket. Köztudott volt, hogy Bernáth Aurél is, aki ráadásul kiállt tanítványáért, Lakner Lászlóért, így tőle is elfogadtak eladásra szánt műveket. Akitől nem vásároltak, vagy aki úgy döntött, hogy nem alkalmazkodik a képcsarnoki elvárásokhoz, annak más forrást kellett találnia. A legszerencésebbek azok voltak, akik a szakmájukhoz kapcsolódó munkákból jutottak bevételhez. Az idős mesterek murális munkáinak kivitelezésén dolgoztak, plakátokat színezték, kézműves műhelyekben segédkeztek. A fiatal avantgárdoknál az is előfordult, hogy egy ideig a feleség tartotta el a művész férjét.

A heti zsűrikről, a képcsarnoki beadásokról már a hetvenes évek elején megindultak a viták, de a rendszer minden éles kritika (gyenge művek, korrupció) ellenére tovább működött. Csak az 1990 utáni társadalmi, gazdasági változások vezettek – meglehetősen későn, 2013-ban – a Képcsarnok csődjéhez. Az interjúkban a kérdezettek mintegy harmada szégyenkezett amiatt, hogy a heti zsűrikre „termel”, állít elő képeket, kifejezetten egzisztenciális okokból, ráadásul elég alacsony tiszteletdíjért (a megengedett összeg egy festményért 700–1200 forint volt). A hetvenes évek második felében folytatott lakásmód-, lakáskultúra-kutatásaimban szembesültem azzal, hogy a falusi kockaházakban és az új lakótelepi magasházakban a falakon látható képeket a lakók a Képcsarnok ügynökeiktől vették, akik hához vitték a kínálatot, otthon lehetett választani. A Képzőművészeti Szövetség korabeli jelentése meggyezett a mi empirikus tapasztalatainkkal: unalmas tájképeket, érdektelen csendéleteket, szirupos zsánérjeleneteket regisztráltunk. Körülbelül tízezer lakásban egyetlen helyen sem találtunk a korszak megbecsült alkotóitól származó művet (Bernáth Aurél, Barcsay Jenő, Kmetty János, Domanovszky Endre, Martyn Ferenc, Bálint Endre és így tovább, műveik nem léteztek a lakószoba-festészet számára).

Kiállítási lehetőségek

Szinte mind a 120 megkérdezett egyetértett abban, hogy a képzőművészek számára a hatvanas évek végén a kiállítási lehetőségek bővülése hozta a várva várt változásokat. Az 1967-ben meghirdetett gazdasági mechanizmus a területen is nyitást, új lehetőségeket hozott. Mindegyik generáció jelentősnek tartotta a bővülő kiállítási lehetőségeket. Az európai iskolás Anna Margit Ernst múzeumbeli kiállítása 1968 júniusában két évtizednyi tiltás után mutatkozhatott be. 1968-ban Székesfehérvárott az István Király Múzeumban rendezett *Kassák Lajos emlékkiállítás* megnyitotta az utat a magyar avantgárd művészet rehabilitálása előtt. Szenes Zsuzsa, a textilművészet egyik megújítója 1969-ben, egyéni kiállításon mutathatta be műveit Székesfehérváron, a Csók Képtárban. Schaár Erzsébet 1966-ban, az István Király Múzeumban, 1974-ben a Csók Képtárban mutathatta be nagy sikerrel szokatlan, egyedi plasztikáit. Ország Lili 1967-ben, majd 1972-ben, az István Király Múzeumban és a Diósgyőri Vármúzeum rondellájában keltett erőteljes figyelmet.

Tudatosan emeltem ki a jelentős képzőművészeti események közül a nők által létrehozott művek bemutatóit, hogy ezzel is jelezzem a két évtized szocialista realizmus utáni szemléletváltást, az új lehetőségek felé nyitódást. A Magyar Nemzeti Galéria 2017-ben mutatta be *A hatvanas évek művészete Magyarországon (1958–1968)* című kiállítást, mintegy 350 művet, azaz a konzolidáció idejének a 3T kategóriarendszerbe sorolt műveit, melyek nagy részét a megkérdezett idősebb és a középnemzedékbe tartozó alkotók készítették.

1968 az áttörés a modern szemléletű fiatalok, az avantgárdok számára. Csak néhány kiállítás: a Műszaki Egyetem klubjaiban Hencze Tamás, Csiky Tibor, Korniss Dezső, Veszelszky Béla, Gyarmathy Tihamér, Bak Imre, Lakner László, Major János, Maurer Dóra; a Központi Fizikai Kutató Intézetben Pauer Gyula, Frey Krisztián, Tóth Endre; az Egyetemi Színpadon Szentjóbó Tamás és a legnagyobb hatású decemberben: az Iparterv I. A fent említetteken kívül még Keserü Ilona, Konkoly Gyula, Nádler István, Molnár Sándor kiállítása volt jelentős.

A Hazafias Népfrent, egyetemek, művelődési házak és KISZ-klubok biztosítottak kiállítási lehetőségeket a „túrt” és „tiltott” művészeknek, a pályakezdő fiataloknak, diplomásoknak és diploma nélkülieknek egyaránt, eleinte leginkább Budapesten, majd vidéken is. A legismertebb a Balatonboglári Kápolnaműterem története, melyet 1966 nyarán

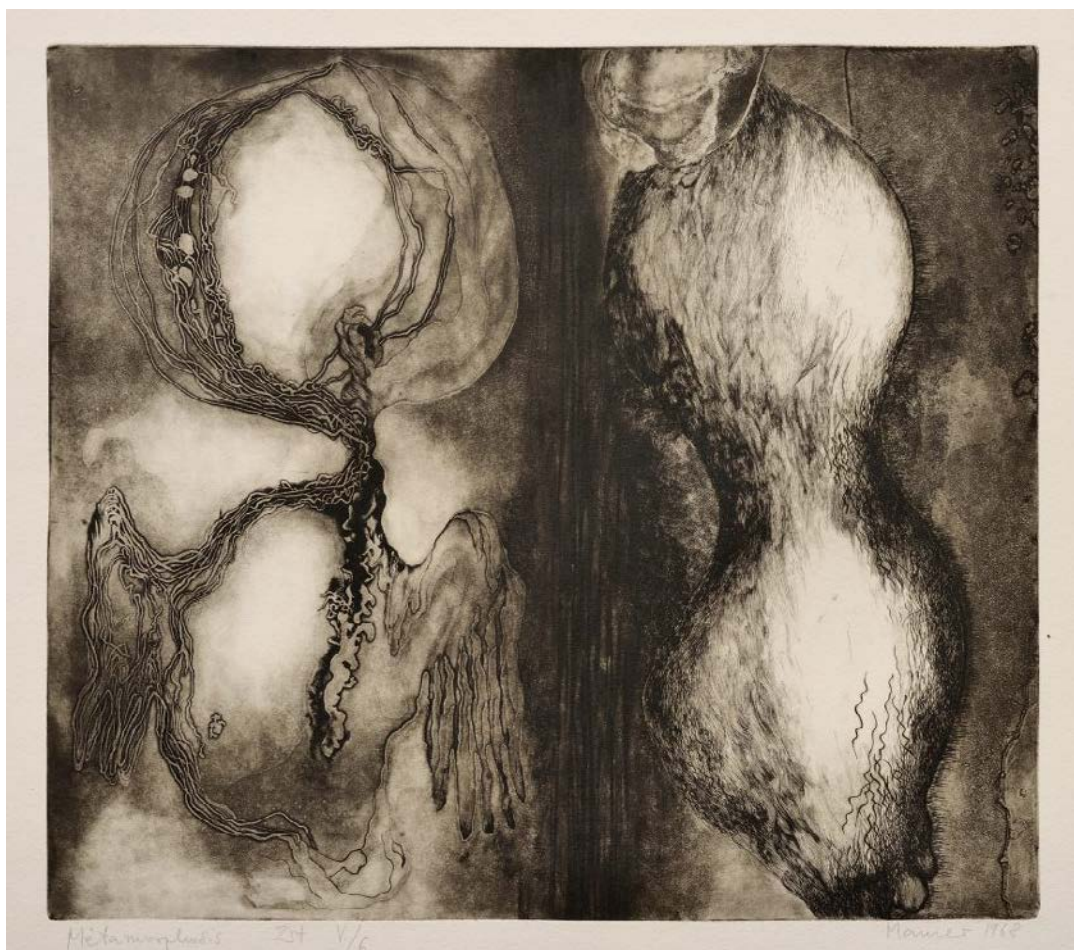
Galántai György fiatal képzőművész alapított. (Kezdetben Kápolna Tárlat elnevezéssel.) 1970 és 1973 között az interjúkban kérdezett fiatal avantgárd, underground művészek szinte mindegyike szerepelt a balatonboglári tárlatokon.

Az 1945 utáni kortárs magyar képzőművészeti életben a szocialista realizmus egyeduralmának megszűnése után a hatvanas években az 1900 után született generációk széles spektrumú, különböző szemléletű, stílusú műveket hoztak létre. A realizmus és a posztimpresszionizmus mellett megjelenik a pop-art, a concept-art, az informel, a hiperrealizmus, a szürnaturalizmus, a síkkonstruktivizmus, az avantgárd kifejezésmódok. A budapesti és vidéki művelődési házakban, klubokban rendezett kiállítások áttörtek az addigi intézményi kereteket. A képzőművészeti élet terének változása magával hozza a művészszeret rétegződését, a státuszhierarchia átrendeződését. Művészcsoportok jönnek létre, és fogalmazzák

meg elköteleződéseiket egy-egy képi nyelv, vizuális kifejezésmód mellett.

Terjedelmi korlátok miatt – így is hosszúra sikeredett a 120 interjúelemzés alapján a művészek helyzetének bemutatása – a következő, befejező tanulmányban összegezzük az ebből kimaradottakat. Reményeink szerint ezek az írások hozzájárulnak a művészetszociológia, ezen belül a képzőművészetszociológia újbóli tematizálásához. Akkor, amikor az empirikus háttérrel biztosító interjúk készültek – 1969 és 1975 között – fellendülőben volt a magyar művészetszociológia, a 20. század eleji magyar hagyományokhoz (Mannheim, Hauser, Antal) is kapcsolódva. Szakirodalom-fordítások, konferenciák segítették a növekvő számú empirikus kutatást, amelyről most, 50 év után készítettem el az összegzést.

Első megjelenés: https://epa.oszk.hu/02900/02936/00056/pdf/EPA02936_KEK_2022_04_123-128.pdf



Maurer Dóra: Metamorfózis, 1968. vegyes technika, papír, Fővárosi Képtár, Budapest