

NOVOTNY TIHAMÉR

Az igazmondás realizmusáról

A Gyulai Iskola 1969–2019

Gyulai Művésztelep Egyesület, 2021



NOVOTNY TIHAMÉR (1952) Budapest

Szólj igazat, betörök a fejed – tartja a régi magyar szólás, ám ezzel szemben ott áll egy másik, nem kevésbé helytálló közmondás is: *legtovább jut az ember igazmondással*. Kétségtelen, a Gyulai Iskola (másképp Gyulai Művésztelep) immár több mint ötvenéves történetére vonatkozóan mindkét megállapítás igaz. Tudniillik míg az első mondás állítása a szóban forgó – *igazat szoló* – képzőművészeti csoportosulásnak, szellemi körnek és nyelvnek a mindenkori ideológiai fősodor által történő el- és agyonhallgatására, ignorálására, netán lebunkózására vonatkozik, addig a második tartalma egyértelműen a hosszú távban gondolkodó, kitartó és következetes munka eredményére – vagyis az *igazmondás* beérő gyümölcsére – helyezi a hangsúlyt.

Tehát 2021-ben megjelent egy könyv. Nemcsak könyv, annál sokkal több! Egy 312 oldalas, majd 250 színes reprodukcióval ékeskedő, alapos filológiai munkával felszerszámozott (bibliográfiával, kiállításjegyzékkel, a Gyulai Művésztelepre meghívott előadók névsorával, a Gyulai Iskola alkotóinak szakmai életrajzával, valamint képjegyzékkel ellátott) hiánypótló képzőművészeti album, amelynek négy komoly textusa nemcsak az időközben egyesületté alakult társaság történetével foglalkozik, de legfőbb profiljának – tudniillik realista szemléletű stílusmagatartásának – körülírására, meghatározására és megmagyarázására, valamint a hazai, illetve az egyetemes művészettörténetbe történő elhelyezésére vállalkozik.

De hogy a realista Gyulai Iskola megítélése mennyire nem egyszerű és problémamentes feladat, jól tükrözi Sturcz János művészettörténész megnyitószövege is, amelyet a kötet megjelenésével összefüggésben rendezett kiállítás alkalmából mondott el 2021. szeptember 21-én a Széphárom Közösségi Térben. Ebből idézek: „A magyar közelmúlt képzőművészetét feldolgozó művészettörténeti kutatásoknak rengeteg feladata lesz abból a történelemhamisításból [eredően], ami a kulturális életen belül is elmaradt rendszerváltásból, a kultúrán belüli hatalmi viszonyok változatlan-ságából fakad. Az újraértékeléseknek és korrekcióknak csak egyik, szakmai és morális oldala, hogy a művészettörténet és az egész művészeti szcena végre méltó helyén értékelje, elemezze és legalább utólag rehabilitálja azokat a művészeti törekvéseket és alkotókat, amelyeket s akiket az elmúlt 50 évben a központilag irányított művészeti élet, valamint a kánon egyedüli kritériumaként a nyugati művészet mintáinak való megfelelést szem előtt tartó – művészettörténelemszövegekből, folyóirat-szerkesztőkből, múzeumi és galériavezetőkből, kritikusokból, egyetemi oktatókból, művészekből, megmondó emberekből összefonódó – hatalmi hálózat szinte teljes mértékben figyelmen kívül hagyott. Ennél még fájdalmasabb lesz azoknak a szellemi, művészeti, de politikai-társadalmi veszteségeknek a feltárása, ami ebből a belterjességből, kirekesztésből fakadt. Merthogy csak ezen az ignorált magyar képzőművészet egy fontos és színvonalas szegmensét bemutató kiállításon végignézve is világossá válhat, hogy a magyar képzőművészet nemcsak jóval gazdagabb, mint a nyugati művészet provincializmushoz vezető, szimpla, felületes, sokszor meg nem értett és dekoratív utánzása, de a perifériára került törekvések sokkal érvényesebb társadalomértelmezési alternatívákat is nyújthattak volna, mint az önmagát roppant mód társadalomkritikusnak beállító, valójában a késő Kádár-kor hivatalos művészetévé váló neoavantgárd mainstream.”

Nincs mese! Ez a nagyformátumú képzőművészeti feldolgozás – mind a stílusmeghatározás, mind az értékelés, elhelyezés tekintetében – erre az igazságtételre vágyakozik, vállalkozik. Hogy milyen eredménnyel? Talán az írás végére érve megkapjuk a választ.

A jelző nélküli, az igazmondó vagy egyszerűen csak hiteles realizmusok vizsgálatával kapcsolatban, ahol a valóság, az esztétikum és az élet összekapcsolódik – már ami az utóbbi hatvan év ilyen irányú hazai törekvéseit illeti –, született egy másik remek könyv is, amelynek tanulságait, megállapításait, példáit és összehasonlításait a gyulai jelenség értékelésének és elhelyezésének tekintetében igyekszem hasznosítani (BÁRDOSI József, *Évek és képek – Történelem és/vagy esztéti-*

kum 1960–2010, MMA, 2017). Tudniillik a váci Tragor Ignác Múzeum művészettörténésze csaknem harminc éve foglalkozik a jelzett időszak realista tendenciáinak és előzményeinek történetével, a mindenkori hatalom és a különféle realizmusok viszonyával, legfőképp a „képromboló”, a képtagadó avantgárd törekvésekkel szemben és/vagy mellett „feltámasztott mimézis” azon képviselőivel, akik kétségtelenül maradandót, a szerző értelmezésében úgynevezett „időképeket” és nem „időszerű képeket” készítettek, mint például a Gyulai Iskola alkotói. (A kik közül három művészt [Marosvári Györgyöt, Balogh Gyulát és Szakáll Ágneszt a példamutatás nyilvánvaló szándékával] be is válogatott tankönyvként is olvasható, használható, feltáró kötetébe.) Ugyanis Bárdosi teóriájában: „az *időképek* évtizedeken és politikai korszakokon átívelve megőrzik értéküket, míg az *időszerű képek* [lásd pl. a szocialista realizmus alkotásait] a politikai rezsim megszűntével esztétikai, művészi értéküket elveszítve történelmi dokumentummá egyszerűsödnek”.

Bárdosi művének egyik legfontosabb tanulsága – legalábbis általam így értelmezett felismerése, mondhatni, alapállása –, hogy az úgynevezett *nagybetűs realizmus* minden más izmus azon alapja, ha tetszik, főáramú normalitása, amelyhez a szélsőségeket (a képtagadásoktól az absztrakciókig) viszonyítani, illetve ellen- és/vagy mellérendelni lehet. Így kaphatnak méltó értékelést és méltányolható helyet a görög mimézisen és művészi utánzásán (a platóni idealizáláson és az arisztotelészi naturalizmuson) alapuló különféle realizmusok a kizárólagosságra törekvő, ignoráló, tagadó ideológiákon alapuló izmusokkal szemben, amelyekben a „kétféle ábrázolási mód külön-külön soha nem jelenik meg”, mert ezt a kettősséget „leginkább egymásnak alárendelve alkalmazzák a művészek”. A Gyulai Iskola esetében ezt úgy kell értenünk, hogy a szellemi közösségnek kezdetben nemcsak a szocialista realizmussal szemben, de a legújabb kori más „realista” (valójában művészetakarás nélküli) tendenciák ellenében is meg kellett határoznia önmagát (lásd a remix, remake [újrakevert, újravett, újraalkotott], recycling [visszaforgatott], appropriation [kiszajátítás], stolen form [lopott forma] művészeti fogalmakat), hiszen három fő cél vezette a kört: a valóság feltétlen tisztelése, az igazság kimondása, valamint a mesterség tökéletes ismerete.

Ha ránézünk egy gyulai művésztelepi tag képére vagy szobrára (netán fotójára) – persze figyelembe véve az időtényezőt is –, akkor azonnal kiütköznek azok a sajátosságok, amelyek megkülönböztetik ezeket a műveket az egykorvult és mai realistának mondható stílusirányzatoktól. Tehát minden félreértés elkerülése végett le kell szögeznünk, hogy a Gyulai Iskola tagjainak stílusa, valóság szemlélete még látszólag sem érintkezett a kommunista eszmék vízióiról „daloló”, a hamis, hazug valóságot naturalisztikusan ábrázoló, doktriner szocialista realizmus (1948–1956), a semleges, érdektelen és zavaros „kockafejű realizmus” (1957–kb. 1968), valamint az alternatív, ironikus, parodisztikus és humoros szoc-art (1970-es, '80-as évek) munkáinak stílusával és szellemiségével. 1956 előtt és után, jószereivel egészen a rendszerváltásig a tisztességes művészeket az motiválta, hogy miként léphetnének ki a kommunista ideológia spanyolcsizmájából, majd hogyan bújjanak ki annak hosszúra nyúló árnyéka alól. „Az egyik mű azt mutatta meg, hogy a szocializmus egy sötét aluljáró (Fehér László), a másik azt, hogy egy árnyékvilág (Fillenz István), a harmadik az üres kirakatról – a hiánygazdaságról – lebbentette fel a [fátylat] (Kocsis Imre), a negyedik pedig kimondta a harminchárom évig tiltott szavakat: forradalom, 1956 (Kéri Ádám). Más alkotások pedig azt mondták ki, hogy a múltat nem eltörölni, hanem épp ellenkezőleg, megőrizni kell (Marosvári György, Balogh Gyula, Szakáll Ágnes)” – összegzi véleményét Bárdosi József.

De térjünk vissza a *Gyulai Iskola 1969–2019* című könyv szerzőihez, ők hogyan látják e szellemi kör legfontosabb kérdéseit, vonásait, sajátosságait.

Albrecht Júlia szobrász-festőművész, alapító tag bevezetője remek, lényegre törő, tisztafejű írás, mintha a Gyulai Művésztelep és Iskola tézisekbe foglalt sajátosságait fogalmazná hasznos kiskátévá. Érződik a szövegen az ügy iránti személyes elköteleződése és aprólékos háttértudása, amelyet egyáltalán nem ereszt bő lére. Ez nem is csoda, hiszen szíves közlése szerint ő volt az egyesület elnöke, amikor készült a könyv, amelyben öt év szorgos, kitartó, mégsem sziszifuszi munkája fekszik. A Gyulai Iskolára vonatkozó megingathatatlan értékpreferenciáját egy telitalálatos Einstein-idézetrel támasztja alá, amellyel egyben (megtéveszthetetlen realitásérzékkel) utal az alkotócsoport eddig nem eléggé méltatott, mostoha sorsára: „nem mindent lehet megszámlálni, ami számít, és nem mindig számít az, amit meg lehet számlálni”. További „posztulátumai” közül csak néhányat emelnék ki. Például azt, hogy a Gyulai Iskola nem gyulai, hanem magyar: „Gyulán találtuk meg azt az egész országra jellemző kór- és kortünetegyüttest, amit tartalmilag megörökítendőnek tartot-

tunk. Tényszerűen, »magyarkodás« nélkül.” Ez a kijelentés arra a tényre is vonatkozik, hogy az alkotók közül csak egy kötődik szervesen a városhoz: Székelyhidi Attila festőművész. Szerinte még senkinek sem sikerült egyértelműen megfogalmaznia, hogy mi is az a művészeti stílus, amelyet a csoport képvisel. „Nincs rá skatulya – még. A realizmus mára szitokszóvá vált, jelzői: hiper-, mágikus, új-, dokumentarista, szociografikus, lírai, drámai, kritikai stb.” – ahogy ő érzi, gondolja. Ennek ellenére egyértelműen állítja, hogy manapság (is) igény van a valóság ábrázolására, a természetelvű látásmódra, az igényességre, a mesterségbeli tudásra, a közös nevezőre, az individualizmus és a torzítás mellőzésére, még akkor is, ha ez nem mindig inyére való a mainstream művészetnek. Érveit Szokos Iván és Novák András festőművészek nyilatkozataival igazolja: „Napjainkban, amikor az igénytelenség és a semmitmondás cunamija elönti a kiállítótermet, megszületett »a műalkotásnak látszó tárgya« fogalma, amit én más szóval »intellektuális giccsnek« szoktam nevezni.” – „Mára mindenki művész, minden művészet. A »mesterség« űzhetőségének demokratizmusa, megengedettsége – állampolgári jog – egy mechanikus szabadságot szült, ahol a vad individualizmus, a magamutogatás, a deviancia a »mérték«, és ez világjelenség. Ez az atmoszféra a maga zavaros »értékrendjével« von érdemtelenül fénybe vagy hagy árnyékban életműveket. A magyar kortárs művészet mutat még ebben a folyamatban némi késétséget, vagy merném hinni, hogy valami tartást, ellenállást.”

A GYULAI ISKOLÁRÓL – Pogány Gábor művészettörténész gondolatai az 50. Gyulai Nyári Művésztelep kapcsán című interjú is (amelyet Albrecht Júlia készített a szakemberrel) tartogat számunkra újabb kiemelendő információkat a témával kapcsolatban. A riportalany többek között felhívja a figyelmet arra a tényre, hogy a Gyulai Iskola „zászlóbontása”, mondhatni, egyidős a magyar neoavantgárd indulásával. Lásd például az Iparterv csoport megjelenését 1968–69-ben: „amiben még az avantgárd volt a botrány, 3-4 évvel később pedig már az ábrázoló művészet vált önmagában gyanússá és »nemszeretemmé«”. Pogány természetes párhuzamot von az Alföldi Iskola (szociológiai láttelep, a szegény emberek művészete, jellegzetes témák [kertvég, tornác, baromfiudvar stb.] keresése, ahol a tartalom messze túlmutat a festményen lévő objektív látványon), az amerikai hiperrealizmus (annak is főleg a farmokat festő nyugati ága), az olasz újrealizmus, a magyar szürnaturalisták (másképpen mágikus realisták), a 2003-ban induló, a figuratív festőmesterség klasszikus kiválóságainak rejtélyes közös nyelvét kereső-kutató Szenzária [Sensaria] csoport és a Gyulai Iskola törekvései között. Véleménye szerint a Gyulai Iskolát le lehetne védeni, mint Barbizont vagy Nagybányát, amelynek jellegzetességei közül kiemeli dokumentatív „szocio-jellegét”, összevonva: „doku-szocio-realizmusát”.

Garami Gréta művészettörténész *A Gyulai Nyári Művésztelep és a Gyulai Iskola* című tényfeltáró, alapos tanulmánya sok mindent megmagyaráz és helyre tesz a csoport eredetével kapcsolatban. Bár már az írása elején leszögezi, hogy ő csak az induló korszakkal és Tóth Tibor (1923–2004) festőművész hatásával foglalkozik, becsületes, okos dolgozata nemcsak alapvető információkat hordoz a szellemi közösség kialakulásával kapcsolatban, de a művészeti kör jellemzőit, szemléletének sajátosságait és stílusjegyeit is példaértékűen összegyűjti, összefoglalja.

Garami is egy reflektorfényű idézettel indítja tanulmányát, amelyet az egyesület remekül szerkesztett weblapjáról (gyulaimuvesztelep.hu) kölcsönöz: „A Gyulai Művésztelep [...] 1969-ben jött létre, és máig működik. Szemléletének bemutatásával a művészettörténet-írás régóta tartozik, hiszen a progresszió elsődleges kvalitását számon kérő művészettörténeti gondolkodásmód számára a Gyulai Iskola látásmódja nehezen értelmezhető és értékelhető. A Gyulai Iskola szellemisége jó pár évtizeden keresztül rejtélyesen anakronisztikusnak minősült a magyar avantgárd fősodrával szemben, ami jócskán hozzájárult feldolgozatlanságához.”

A szerzőtől megtudjuk, hogy az a Tóth Tibor volt ennek a „mozgalomnak” az elindítója és szellemi atyja, aki tanulmányait 1942 és 1949 között végezte a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, s aki szabadgondolkodó lévén 1962 és 1970 között (betiltásáig!) Rákoslígyeten egy olyan kerületi szabadiskolából kinövő komplex képzőművészeti szakkört és Művészetbarát Kört szervezett, amely nagy hangsúlyt fektetett a szakmai-technikai képzésre, a művészetelméleti ismeretek megszerzésére, a kortárs művészet megismerésére, a tiltott és türt kategóriába tartozó alkotók bemutatására, a közönség–művész találkozóakra, a tárlatvezetésekre, a vitakészség, a kritikai gondolkodás kifejlesztésére. Nem csoda hát, hogy magas mércét jelentő művészetmissziós mozgalma hamar fővárosi, majd megyei hírvé vált. Tóth ebben az időszakban külsős, megbízott munkatársként dolgozott a

Népművelési Intézetben, így módja nyílt olyan nyári művésztelepek szervezésére, ahol a megkezdett képzés folytatható volt. Először Hajdúböszörményben (1965), majd Mohácson (1966–68), s csak harmadszori nekirugaszkodásra sikerült Gyulán (1969) végleges, a mai napig működő nyári művésztelepet alapítania, amelynek 1982-ben átadta szervezési feladatait azoknak az időközben művészeti főiskolát végzett hajdani növendékeinek, akik az egykori rákosligeti szellemi körből indulva váltak professzionális alkotókká.

És most lássuk, hogy milyen kritériumok, jellemző tulajdonságok alapján beszél Garami Gréta a Gyulai Iskola szellemiségéről, művészeti stílusáról. Csak a legjellemzőbbeket hangsúlyozva, az itt dolgozó művészek: a realizmus lángjának hordozói; a festmény mint ablak metaforájának (fundamentumának) képviselői; a késleltetett, lazúros, nagyméretű akvarellfestés és a tiszta technikák fontosságának hangsúlyozói; a szakmai igényesség, a virtuozitás, a fény- és anyaghatások érzékeltetésének, a speciális beállítások, perspektivikus csavarok, a különleges tükröződések, tér- és reflexhatások megtestesítői. A Gyulai Iskola alapítói az úgynevezett nomád nemzedék szülöttei (lásd például Csoóri Sándor, Kósa Ferenc, a táncházmozgalom, Samu Géza és a Fás Kör, Bukta Imre stb. tevékenységét). Ők azok, akik az eredetet és tisztaságot keresve újra a falusi, a tanyasi világ, a paraszti környezet felé fordultak, s a pusztulásra ítélt tárgyak, környezet, életforma és kultúra világában felfedezték az elmúlás esztétikáját. Innen eredeztethető szociografikus (a szocializmus, valamint a poszt-szocializmus, illetve a kapitalizmus szegény embereket kifosztó, tönkretévő, panelekbe költöztető magatartásának következményeit, hatásait vizsgáló), tény- és valószerű, igazságtevő és igazmondó szemléletük, kritikai magatartásuk. És innen fakad a megalázottakkal és megnyomítottakkal szeretetközösséget vállaló, az esendőségek iránt érdeklődő empátiájuk. Tóth Tibor valamikor azt tanácsolta a köréje gyűlő művésztelepieknek, hogy mindenki azt fesse, amit lát. Így alakultak ki azok a túléles objektivitásra támaszkodó egyedi realizmusok, amelyeknek egyértelmű közös vonása a szeretetgerjesztő szemlélődés.

Ám Tóth Tibor adott még más tanácsokat is hajdani növendékeinek és későbbi eszmetársainak. Például azt, hogy kerüljék a „felvett modernizmust”, a sikerorientált magatartást, mert az leértékelődéshez vezet. Vagy azt, hogy ellent kell állni az izmusok csábításának, ki kell állni az örök értékek mellett, ki kell kapcsolni az individualista szándékokat, mert csak a közös célok vezetnek el a hiteles művészet képviseléséhez. Sőt, azt is vallotta, hogy a hagyományos képfornaknak (portréknak, életképeknek, tájképeknek, enteriőröknek, csendéleteknek) identitáshordozó funkciójuk van.

„Ha a tárgy, a mondanivaló ugyanaz, akkor ne a személyek különbsége alkossa a kép minőségét, hanem az objektív tényezők határozzák meg a festmény minőségét. Úgy gondoltuk akkor, hogy nincs kánon, összevisszaság van, nincs egyértelmű eszme a kortárs művészetben. Ezért kiszűrve az egyénieskedő lehetőséget, az objektivitás vált céllá. [...] Ez az egész egy provokatív kísérlet. Nemcsak a szocreállal szemben, hanem az izmusok kavalkádjával is szemben állt a csoport. Ezzel ellentétben, a valóságban, a természetben láttuk a biztos igazságot” – összegzi és adja tovább a Tóth Tibor-i tanítás lényegét az a tanulmányban idézett Balogh Gyula, aki egyben meg is magyarázza a kötet három részből összeillesztett nyitóképeinek, a *Pis-ta-bá-nak* (1982) eredetét, amelynek egész alakos portréját három művész (Szakáll Ágnes, Balogh Gyula, Székelyhidi Attila) festette meg.

Tóth Csaba festőművész *A Gyulai Művésztelep küldetésstudata* című esszéjében a hivatalos huzugság ellenében az identitásra és az őszinteségre helyezi a hangsúlyt, s egyet kell értenünk azzal a véleményével is, hogy a valódi avantgárdnak is ilyennek kell lennie. Pozitív példaként a Zuglói Körre (1958–1968) hivatkozik. Számára egyetlen központi kérdés létezik, az érvényes, a hiteles mű létrehozása, amely az avantgárd/transzavantgárd által felszámolt hagyományos képfornák és műfajok felkarolása és képviselése által valósulhat meg. Ő a mainstream művészettörténet által ignorált Gyulai Művésztelepet két történelmi konstellációban szemléli: a rendszerváltás előtti és utáni összefüggésrendszerben. Figyelemre méltó, hogy a szerző formai és tartalmi párhuzamot talál egyrészt az elhunyt Zoltánfy István (1944–1988) festőművész és a „gyulaiak” művészeti mesterséghez, valamint a nemzeti közösséghez fűződő ethoszában, másrészt a Sensaria csoport küldetésstudatában. Ez utóbbi esetben azonban látja a különbséget is, amely a fotóhasználat terén érhető tetten: „A Gyulai Iskola alkotói gyakorlatilag látványalapú festők, a látvány inspirációja alapján több »ülésben«, rajzos, dokumentarista szemlélettel festik meg témájukat, lélegzetelállító alaposággal, hajszálcsetet is előszeretettel használva. Ha kell, több napon keresztül a helyszínen fejlesztik képüket ugyanabban a napszakban, fény- és színviszonylatokban. (Ez gyakorlatilag klasszikus plein air

festészet.)” Tóth Csaba azt is helyesen látja, hogy Tóth Tibor, mint „elhalt mag”, saját művészetét feláldozva, tanítványaiban sokszorozta meg önmagát.

Végezetül (mintegy tanulságképp) visszatérnék az írásom elején látóköriünkbe vont Bárdosi József-féle könyv bevezetőjének néhány tanulságos sorára: „1989-ig az ideológia és az elhallgatás ollójában éltünk. 1990 után pedig annyit változott a helyzet, hogy gazdagodtak a manipulálás módszerei. Az ideológiai agressziót és az elhallgatást később megerősítették az irányított értelmezéssel. Az alkotáson túlburjánzó értelmezés célja, hogy elfedje, időnként már feleslegessé tegye a műalkotást. [...] Elegendő, ha elhangzik a megfelelő ideológiai vezényszó, és máris emelkedik a kasza, a minden eddiginél hatékonyabb szellemi guillotine.” – A Gyulai Iskola azonban valószínűleg akkor is és mindenkor igazmondó marad.



MAROSVÁRI GYÖRGY, Emlékkonzerv, 1979, olaj, vászon, 120x100 cm

TÖMPE EMŐKE, Ideál 400, 1979, anyagában színezett kőgyagy, 47x19x30 cm





SZÉKELYHIDI ATTILA, Pista bácsi, a téli vendég, 1979, akvarell, papír, 40,5x72,5 cm



BALOGH GYULA, Még két vendégem volt – Kiss István férfifodrász portréja, 1979,
akvarell, papír, 48x69,5 cm



SZAKÁLL ÁGNES, Bauer János szabómester és műhelye, 1983,
olaj, tojástempera, vászon, 100x150 cm



ALBRECHT JÚLIA, *Kriszta átváltozásai I.*, 1983, anyagában színezett porcelán, 40x20x28 cm

SZŐKE SÁNDOR, Király néni, 1988, terrakotta, 32x32x32 cm;
TÓMPE EMŐKE, Mérleg, 1980, mázas kőgyagy, 15x50x17 cm





BALOGH GYULA, Konyhaasztal, 1980, akvarell, papír, 69x96,5 cm; SZAKÁLL ÁGNES, Ezt a lakást már leltárba vették az illetékes szervek, 1980, olaj, tojástempera, vászon, 146x187 cm





LAKATOS JÓZSEF PÉTER, A sufni,
1989, olaj, vászon, 90x70 cm

ALBRECHT JÚLIA, Mintegy ajtó II., 1980, kőagyag, 45x45x30 cm;
MAROSVÁRI GYÖRGY, Parókia volt Gyulán, 1981, akvarell, papír, 43x62 cm





BODOR ZOLTÁN, Iskola, 1982, olaj, vászon, 50x30 cm



LAKATOS JÓZSEF PÉTER, Kalap, táska, ernő, kabát és fogas, 1982, nyárfa, 43,5x14x14 cm;

TÖMPE EMŐKE, Fűrészelt fa, 1989, samottos kőagyag, vas, 51x25x18 cm;

LUKÁCS ISTVÁN, Nyugodt erő, 1995, körtefa, magassága 21 cm





SZAKÁLL ÁGNES, Egy magára hagyott éjjeliszekrény, 1980, színezett ecsetrajz, 45x32 cm

◀ **MAROSVÁRI GYÖRGY, Hombár volt Gyulán, 1981, akvarell papír, 43x62 cm**



BALOGH GYULA, Mosókonyha, 1993, akvarell, papír, 67x95 cm

SZAKÁLL ÁGNES, A Munkaéremrend Arany fokozata [...], Nádházi András arcképe, Gyula, 1980, olaj, tojástempera, vászon, 100x120 cm (részlet); Üres ház, elvadult kert, 1994, olaj, vászon, 100x100 cm





**SZABÓ ÉVA MÁRIA, Hideg lesz, 2004, akvarell, papír, 55x76 cm;
Hátsó kerítés, 2000, akvarell, papír, 60x80 cm**



LUKÁCS ISTVÁN, Felhőjáró, 2012, színezett akril, 24x24x14 cm; Vánkos, 2013, márvány, 10x46x32 cm; Trabant ponyvagarázsban, 2016, gipsz, 36x60x38 cm





BODOR ZOLTÁN, Szent István tér 15. előtt, 2012, olaj, vászon, 68x 144 cm (részlet)



**HUSZÁK ZSUZSANNA, Csángó utca 6., 2014, olaj, vászon, 70x130 cm;
SAFAR PÁL, Máriásház Gyulán, 2010, olaj, vászon, 50x70 cm**





VANCSURA RITA, Hatodik emelet 1., 2014, akvarell, papír, 31x47 cm

