



XI. ORSZÁGOS KERÁMIA BIENNÁLÉ

A JANUS PANNONIUS MÚZEUM MŰVÉSZETI KIADVÁNYAI 67.

XI. ORSZÁGOS KERÁMIA BIENNÁLÉ

PÉCS
1990.

PÉCSI GALÉRIA

Széchenyi tér 11.

1990. július 8–1990. szeptember 2.

RENDEZŐ SZERVEK:

Művelődési Minisztérium
Magyar Képző- és Iparművészek Szövetsége
Baranya Megye Tanácsa
Pécs Megyei Város Tanácsa
Janus Pannonius Múzeum
Műcsarnok

AZ ÁLLAMI LEKTORÁTUS VÁLOGATÓ ZSÚRIJÉNEK TAGJAI:

Dárday Nikolett, Képző- és Iparművészeti Lektorátus
Geszler Mária keramikus
Jancsó Ildikó, Művészeti Alap
Kecskeméti Sándor keramikus
Kovács Anikó, Művelődési Minisztérium
Molnár G. Judit, Művészetek Háza, Pécs
Németh János keramikus
Polgár Ildikó keramikus
dr. Romváry Ferenc művészettörténész
Sárkány József művészettörténész
Szekeres Károly keramikus
Várkonyi György művészettörténész

A KIÁLLÍTÁST RENDEZTE, A KATALÓGUST SZERKESZTETTE:

Sárkány József

A MŰVÉSZETI SOROZAT SZERKESZTŐJE:

Dr. Romváry Ferenc

A KATALÓGUS GRAFIKAI KONCEPCIÓJA:

Pinczehelyi Sándor

BORÍTÓTERV:

Gellér B. István

FOTÓ:

Füzi István

FORDÍTÁS:

Dr. Molnárné Luca Zsuzsa (német), dr. Surányi Ágnes (angol)

Ember és anyag

Két évtizeddel ezelőtt a New York-i Metropolitan Museum egy új vásárlásával hívta fel magára világszerte a figyelmet: másfél millió dollárért szerzett meg egy kétezeröttszáz éves athéni agyagvázát. Az ár nemcsak a legmagasabb volt, amit a számon tartott műkereskedelemben valaha is agyagedényért adtak, hanem a világ egyik leggazdagabb múzeumának anyagi lehetőségeit is túllépte: antik érmegyűjteményük egy részét árverésre kellett bocsátani, hogy kifizethessék. A múzeum igazgatója azonban biztos volt abban, amit a különböző természetű aggályok viharát felkavaró sajtónak tett nyilatkozatában kijelentett, hogy az intézmény több mint egy évszázados történetének egyik legnagyobb szerzeményéhez sikerült hozzájutnia. A váza kiállítása és reprodukcióinak ismertté válása óta ebben senki nem kételkedik. Egy valaki azonban biztosan értetlenül fogadta volna a hírt: a nagyméretű keverő-edényt díszítő görög mitológiai jelenetek festője, aki nevével szignálta művét, Euphronios. Nem ilyen megbecsüléshez volt szokva. Bár távol attól, hogy gondot jelentsen neki a mesterségéből szerzett tisztességes megélhetés, semmiképpen nem jutott volna eszébe, hogy a kortárs bronz- és márványszobrászat vagy a nagyfestészet mestereihez mérje magát. Nem túlzó szerénységből, hanem foglalkozása által a közösségben megjelölt helyzete tudatában, amelyet egy nem sokkal későbbben élt görög szónok határozott meg pontosan, mikor a képtelenségek közé sorolta, hogy valaki Pheidias tevékenységét ugyanazzal a névvel merészelje jelölni, mint egy agyagszobrászét. Nem kevésbé értetlenül fogadta volna azonban bármelyik görög agyagedény vagy agyagszobor készítője, ha ezt a negatív megkülönböztetést művére is átvitték volna. Az ókori klasszikus kultúrák évszázadain végigvonuló véleménye ugyanis a mű értékelését függetlenítette a készítőjétől.

Számunkra ezúttal nem a görögöknek, a demokráciában valamennyi azóta élt emberi közösség hagyományteremtő mestereinek ez a jellegzetes felfogása a fontos, amely annyira messze esik az európai kultúrában a múlt században kialakult nézőponttól: egyéniség és művészi teljesítmény szétválaszthatatlanságától. Sokkal inkább a benne csírájában meglevő és máig élő kettősség az agyagból készült tárgyak megítélésében. Ez jórészt épp abból a távolságból adódik, amely későbbi korok európai kultúráinak együttélési formáit és gondolkodását a görögöktől elválasztotta. Mert Euphroniosnak és társainak az értetlen csodálkozása nem korlátozódott volna műveik anyagi értékelésére. Még képtelenebbnek tartották volna az olyan vitákat,

amelyek egyéniség-bálványozó korokban újra meg újra felforrnak akörül, hogy milyen eszmei (vagy akár anyagi) érték-különbség van a sorozatban készült és az egyedi darabok között, vagy hogy együvé sorolhatók, egymás mellé kívánkoznak-e az agyagból készült plasztikák a használati tárgyakkal. Műhelygyakorlatuk lázadt volna fel az ilyen megkülönböztetések ellen. A jó agyagműves mesterművet készített, ha arra volt megrendelése vagy alkalma, de ugyanő ugyanolyan gonddal formálta egyszínűre festett asztali vagy kultikus rendeltetésű edényeit is; ha valamely hagyomány úgy írta elő, vagy vásárlóinak úgy járhatott kedvében, ember-, állat- vagy bármely más alakra mintázta edényeit, és szelvében kimutatható, hogy az agyagszobrok és agyagedények ugyanabban a műhelyben készültek.

Nem lehet azonban eltagadni, hogy a kettősség a mai gyűjtőneven kerámiának nevezett mesterség termékeinek értékelésében nemcsak látszólagosan létezett, mint az athéni demokrácia fénykorában, hanem az azóta eltelt két és fél évezred során a valóságban is. Reális és eszmei okokból egyaránt. A reálisak közül a leginkább meghatározó szerepe annak az egyszerű ténynek volt, hogy a különböző anyagok nem mindenhol és nem mindig voltak egyformán hozzáférhetők. Itáliában az időszámítás fordulójáig nem ismertek márványbányát: a római császárkort megelőző nagy kultúrák legigényesebb mesterművei is jórészt agyagból készültek, így az etruszk szobrászat fő darabjai, mint az egykor templom tetejét díszítő veii Apollo és a Cerveteriben készült szarkofág, amelynek fedelén a benne eltemetett házaspárt jelképező fekvő férfi- és nőalak jelenik meg, vagy a szicíliai, dél-itáliai görög városok ezernyi kisplasztikai remekműve. A Kykládok jónéhány szigetén azonban, mint Paroson vagy Naxoson már a bronzkor előtt gazdag márványbányákat fedeztek fel, itt a mindennapi használat edényeit is gyakran márványból faragták, az agyagot kevésre becsülték. De a kerámia változó értékelésének más gyakorlati okai is lehettek. Ilyen volt a forró italok kedvelésének rohamosan terjedő szokása Angliában, ahol egy gondos statisztika szerint 1722 és 1833 között a teafogyasztás fejeként évi 3 dekáról egy kilóra emelkedett. A forró tea és kávé ivásának szenvedélye széles körben kiszorította a száját égető fémedényeket. És már a tizenhetedik század olasz inyencei rájöttek, hogy főtt ételek egész sora jobb ízű agyag-, mint fémedényből fogyasztva.

Az agyagedényeknek – amelyek közül mi, régebbi vagy ősiabb jellegű kultúrákban nem létező megkülönböztetéssel, a

„váza” névvel tüntetjük ki a formájuk vagy rendeltetésük szerint többre értékelteteket – két nagy versenytársuk volt: az olcsóbb és drágább anyagból készültek. Az előbbiek közt a természetből készzen adottak (mint a tökhéj) mellett a fából faragottaknak volt nagy szerepe, egészen az üvegfűvás felfedezéséig, ami valószínűleg föníciai mesterek találmánya volt az i. e. első században. A finomkerámia hosszú időre eltűnt Európában, annyira, hogy az arezzói Ristoro a világ szerkezetéről írott könyvében, amely 1282-ben hosszú idő után először szentelt egy részt a kerámiának, a szülővárosa egykor híres műhelyeiben készült és a földből minduntalan előkerült római *terra sigillata* edények töredékeit az égből lehullottaknak tartotta, mert elképzelhetetlen volt számára, hogy emberi kéz akár mélyvörös színüket, akár formáikat, akár készítésük technikáját képes lett volna utánozni.

Nem szabad ebben egyszerűen naiv tudatlanságot látni. Ristoro d'Arezzo csak rátalált egy gondolatra, amely régóta megszületett, és azóta is továbbél. Az eszmei értékelés kérdéséhez jutottunk, s ugyanakkor az agyag másik nagy ellenségéhez, a fém-, főleg nemesfém edényekhez. Voltak kultúrák, mint Európában a szkítáké, amelyekben az arany-gazdagság tette népszerűvé, ha nem is túlnyomóvá használatukat. A Földközi-tenger partjainak magaskultúráiban azonban elsősorban ritkaságuk adta meg értéküket, és a fém edények a társadalmi rangjelzői voltak. Így sorvasztotta el a görög városállamok hanyatlása és önállóságának elvesztése idején a jobb módúak közt lábra kapott luxus a festett agyagvázák művészetét: a negyedik századnak már nem volt Euphroniosa. S ettől fogva terjedt el, először Rómában, az a gondolat, hogy az agyag és a fém, elsősorban az arany és az ezüst megkülönböztetése nem pusztán gyakorlati, hanem eszmei jellegű is. Az agyagedények választása az egyszerű életet felmagasztaló puritánság tiltakozása volt az értelmetlen, nagyzóló fényűzés ellen. Az erkölcsi megkülönböztetésnek ez a gondolata végigkísérte Európában a kézművészek történetét. Thomas Morus Utópiájának lakói szépen formált agyag (és üveg) edényekből ettek, aranyból és ezüsből az éjjeli edényeket és szeméttartókat készítették. Ez a puritán indíttatású felfogás realizálódott a múlt század hatvanas éveiben a William Morris vezette mozgalomban, amely a kézműves mesterségek elsorvasztásának veszélyét látta a rohamosan terjedő gépi sorozatgyártásban – reménytelenül és oktalanul, mondjuk ma visszatekintve, és mondta volna előretekintve Euphronios. Tévedéseknek is lehet azonban termékenyítő hatása, és kétségtelen, hogy az érdeklődés Morris mozgalmával

egyidőben ugrásszerűen emelkedett az agyagművesség készítményei és története iránt egyaránt, mert az eszme az idők teljességében merült fel újra. Nem kevésbé jelentős, hogy, megintcsak Angliában, az elmúlt évtized tudományos irodalmában rendkívül éleshangú tanulmányok vitatják azt, hogy a kerámiának valaha is komolyabb megbecsülése volt a fémművességgel szemben. Hogy az arany és ezüstnek ez a művészi értékükre is kiterjedő túlbecsülése az agyaggal szemben ugyancsak korától meghatározott jelenség, azt legértelmesebb szöszölői maguk is tudják. Harcuk azonban sokkal reménytelenebb és terméketlenebb, mint Morriséké volt.

Ezen a ponton megint érdemes visszafordulni a görögökhöz, hogy világosabban nézhessünk a jövőbe. Az athéniak nem sokra becsülték keramikusaikat, de Kritias, Sokrates tanítványa, mikor egy versében arról írt, melyik tája a világnak miben emelkedik a többiek fölé, Marathonnál győztes városát mint „a házak mindenesei”, az agyagedények művészetének felfedezőjét magasztalta. Ezt nem történelmi, hanem eszmei értelemben kell venni: az athéni kerámia-műhelyek a legtöbbet mutatták meg abból, mire képes az agyag, és a görögöknél tudatosodott talán először idea-szerű, eszményi értéke. Ők mondták ki először, hogy olyan anyag, amelyben a legtökéletesebben lehet az ember-elképzelte formákat megvalósítani. Egy görög művész ezért nevezte a kerámiát „az ötvösség, a bronz- és márványszobrászat anyja”-nak. De ennél még többet is tudott róla az embernek a világban elfoglalt helyét szent történetekben megfogalmazó mitológia. Úgy tudta, hogy az ős-teremtmények egyike, Prométheus agyagból formálta meg magát az embert is, a többi élőlényrel együtt. az élővilág létező formáit az agyagban lehetett megtalálni. De ezek még csak a formák voltak. Úgy beszélt tovább a mítosz, hogy a tulajdonságokat Prométheus testvére, Epimétheus osztotta szét a formát öltött élőlények között, csak hogy olyan könnyelműen, hogy mire utolsóként az emberre került a sor, már valamennyi elfogyott. Ekkor Prométheus kárpótlásul az embernek a művészet képességét adta ajándékkul agyagból gyúrt formájához. Agyag-forma és művészet találkozása így lett az emberré válás mítoszává.

Három évtizeddel ezelőtt Bécs közelében három kontinens tudósai gyűltek össze egy konferenciára, amelynek tárgya időben az emberi tevékenység első nyomaitól máig, térben valamennyi világrészre kiterjedt. Az elhangzott előadásokat 1965-ben egy könyvben tették közzé, a címe „Kerámia és ember”. Tekinthejtük ezt a mítoszt cselekményben megjelenítő kultusz egyszeri megnyilvánulásának. Az ősidőktől hagyományozott,

mítoszba foglalt emberi felismerés felidézésének igazi kultikus pillanata azonban a múltat jelenné tevő ünnep, amely rendszeres visszatéréseivel emelkedik fölül, egy egykor Pécssett tanító nagy magyar mitológus szavai szerint, a szokványos idő múlándóságán. Ilyen ünnepe lett agyag és művészet találkozásának a pécsi kerámia biennálé. Nem ezé vagy azé a stílusirányzaté, a megformálás vagy felhasználás ilyen vagy olyan módjáé, hanem az ős-matériáé, amely a művész kezén megszámlálhatatlanul sok alakban életre ébreszthető.

Szilágyi János György

Mensch und Ton

Vor zwei Jahrzehnten hat das New Yorker Metropolitan Museum mit einem neuen Ankauf die Aufmerksamkeit der Welt erregt: es erwarb eine 2500 Jahre alte Athener Tonvase für anderthalb Millionen Dollar. Der Preis war nicht nur der höchste, der überhaupt im notierten Kunsthandel für ein Tongefäß gegeben wurde, er überschritt sogar auch die materiellen Möglichkeiten des reichsten Museums der Welt: es mußte ein Teil seiner antiken Medaillensammlung versteigert werden, um die Vase bezahlen zu können. Der Direktor des Museums war jedoch dessen sicher, daß es ihm gelungen war, die größte Anschaffung in der mehr als ein Jahrhundert alten Geschichte des Museums errungen zu haben. Seitdem die Vase ausgestellt und ihre Reproduktionen veröffentlicht wurden, zweifelt auch niemand mehr daran. Es gab aber jemanden, der diese Nachricht für unglaublich gehalten hätte: Euphronios, den Maler der das große Mischgefäß verzierenden mythologischen Szenen gemalt und sein Werk signiert hatte. Er war nicht an eine solche Ehrung gewöhnt. Zwar hatte er wohl keine materiellen Probleme mit einer normalen Lebensführung, jedoch hätte er wohl nie daran gedacht, sich mit den großen Meistern der zeitgenössischen Bronze- und Marmorbildhauerei oder der Malerei zu vergleichen. Das war keine übertriebene Bescheidenheit, sondern ein Wissen über die für ihn durch sein Handwerk bestimmte Position in der Gesellschaft, die von einem nicht viel später gelebten griechischen Rhetor genau bestimmt wurde, als er es zu den Unmöglichkeiten zählte, Pheidias' Tätigkeit mit dem gleichen Wort wie die eines Tonbildhauers zu bezeichnen. Nicht weniger verblüfft wären aber die Gestalter der Tongefäße und der Tonplastiken gewesen, wenn sich dieser nega-

tive Vergleich auch auf die Werke bezogen hätte. In der jahrhundertelangen Epoche der alttümlichen klassischen Kulturen war nämlich diejenige Haltung ständig aufzufinden, daß die Wertung des Werkes unabhängig von seinem Hersteller erfolgte.

Für uns ist jedoch diesmal nicht so sehr diejenige Auffassung der Griechen und der seitdem in Demokratie gelebten traditionsschaffenden Meister wichtig, die so fern von der europäischen Auffassung – der Untrennbarkeit von Persönlichkeit und künstlerischer Leistung – liegt, sondern vielmehr die keimartig inbegriffene Zweiseitigkeit bei der Beurteilung der Tongegenstände, die bis heute noch existiert. Das ergibt sich zum guten Teil aus der Entfernung, die die Formen des Zusammenlebens und die Denkweise späterer europäischen Kulturen von denen der Griechen trennte. Denn die verständnislose Wunderrung von Euphronios und seinen Kollegen hätte sich nicht auf die materielle Bewertung ihrer Werke beschränkt. Sie hätten solche Diskussionen für noch unmöglicher gehalten, die in persönlichkeitskultischen Etappen immer wieder entflammten, ob und welche Wertunterschiede es gibt zwischen den seriell hergestellten und den einzeln geschaffenen Werken, oder ob die aus Ton hergestellten Plastiken zu den Gebrauchgefäßen gestellt und gemeinsam erwähnt werden können. Ihre Werkstattpraxis stand nämlich wider solche Unterscheidungen. Der gute Töpfer schuf Werke, wenn er dazu Bestellung und Gelegenheit hatte, formte aber mit der gleichen Mühe auch seine für den Tisch oder für kultische Zwecke bedachten einfarbigen Gefäße; und wenn es von einer Tradition oder von den Ansprüchen seines Bestellers her erfordert war, formte er seine Gefäße tierförmig, und es läßt sich breit und quer nachweisen, daß Gefäße und Tonplastiken in der gleichen Werkstatt hergestellt worden waren.

Jedenfalls kann man es nicht leugnen, daß der Zwiespalt bei der Bewertung der heute Keramik genannten Gattung nicht nur scheinbar existierte, wie in der Zeit der Athener Demokratie, sondern auch real in den seitdem vergangenen anderthalb Jahrtausenden da war, u.zw. gleichsam aus praktischen und theoretischen Gründen. Von den praktischen Gründen hatte vor allem jene Tatsache eine bestimmende Rolle, daß nicht alle Materialien gleichzeitig und gleichsam zugänglich waren. In Italien waren bis zur Wende der Zeitrechnung keine Marmorsteinbrüche bekannt: sogar die wertvollsten Werke der Zeiten vor der römischen Kaiserzeit wurden zum größten Teil

aus Ton geschaffen, so auch die bedeutendsten Stücke der Etruskbildhauerei, wie der an der Fassade eines Tempels gestandene Apollo Veii und das Sarkophag aus Cerveteri, auf dessen Deckel die das begrabene Ehepaar symbolisierende Frauen- und Männerfigur zu sehen ist, oder die Tausende von kleinplastischen Meisterstücken in den sizilianischen und süditalienischen griechischen Kleinstädten. An manchen Inseln der Kyklade, wie in Paros oder in Naxos waren aber bereits vor der Bronzezeit reiche Marmorgruben entdeckt worden, hier wurden manchmal sogar die Gebrauchsgefäße des Alltags aus Marmor geschnitzt, und der Ton wurde weniger kultiviert.

Die unterschiedliche Wertung der Keramik konnte jedoch auch durch andere praktische Gründe hervorgerufen werden. Denke man nur an die schnelle Verbreitung der Genießung heißer Getränke in England, wo laut der Angaben eines eifrigen Statistikers zwischen 1722 und 1833 der Teeverbrauch von 30 Gramm auf ein Kilogramm pro Kopf stieg. Durch die Passion des Tee- und Kaffeetrinkens verdrängte die Keramik die lippenverbrennenden Metallgefäße in breitem Kreise. Und auch die italienischen Feinschmecker des 17. Jahrhunderts merkten es, daß eine Reihe gekochter Speisen besser schmeckt, wenn man sie auf Keramikgeschirr serviert.

Die Tongefäße – von denen wir, mit einer in uralten Kulturen nicht existierenden Absonderung, die durch ihre Form oder durch ihren Wert für wertvoller gehaltenen mit dem Begriff "Vase" ehren – hatten in der Vergangenheit zwei große Konkurrenten: die aus billigerem und die aus teurerem Material geschaffenen Gefäße. Unter den ersteren hatten neben den von Natur her gegebenen (wie z.B. Kürbisschale) die aus Holz geschnitzten eine besonders große Rolle, die sie ganz bis zur Entdeckung der Glasblaserei behielten, die wahrscheinlich ein Verdienst phönizischer Meister im 1. Jahrhundert v.u.Z. war. Die Feinkeramik verschwand in Europa für lange Zeit so sehr, daß Ristoro d'Arezzo 1282 in seinem Buch über die Struktur der Welt, in dem nach lange Zeit wieder über die Keramik gesprochen wurde behauptete, die Bruchteile der römischen Terra-Sigillata-Gefäße – die ehemals in den berühmten Werkstätten seiner Geburtsstadt geschaffen waren und deren Bruchteile in seiner Zeit ständig aus der Erde gegraben wurden – seien vom Himmel heruntergefallen, denn es war für ihn unvorstellbar, daß menschliche Hände ihre tiefrote Farbe, ihre Formen oder gar ihre Herstellungstechnik nachzuahmen vermochten.

Man darf darin keine ledigliche naive Unegebildetheit sehen. Ristoro d'Arezzo begegnete nur einem Gedanken, der längst geboren war und auch seitdem weiterlebt: wir sind zur Frage der geistigen Wertbeurteilung angelangt, und zugleich stehen wir dem anderen Feind der Keramik, der Goldschmiederei gegenüber. Es gab Kulturen, wie z.B. die der Szythen in Europa, in denen der Gebrauch den Metall- und vor allem der Edelmetallgefäße durch den Reichtum an Gold verbreitet, wenn auch nicht allgemein werden ließ. Der Wert dieser Gegenstände wurde aber in den Hochkulturen des Mittelmeerraumes vor allem durch ihre Seltenheit bestimmt, so daß die Metallgefäße ein Zeichen gesellschaftlichen Ranges waren. So schwand die Kunst der bemalten Tonvasen durch den Verfall der griechischen Stadtstaaten und den Verlußt ihrer Unabhängigkeit, durch den im Wohlstand entstandenen Luxus: das vierte Jahrhundert hatte keinen Euphronios mehr. Und von da an verbreitete sich – zuerst in Rom – der Gedanke, daß die Unterscheidung zwischen Ton und Metall (vor allem Gold und Silber) nicht nur praktische, sondern in erster Linie geistige Gründe hat. Der Gebrauch von Tongeschirr wurde zum Ausdruck des Protestes des das einfache Leben preisenden Puritanismus gegen die sinnlose, angeberische Prachtsucht. Dieser Gedanke der sittlichen Unterscheidung zwischen den genannten Materialien prägte die Entwicklung des Handwerks im Laufe der Geschichte Europas. Die Bewohner von Thomas Morus' "Utopie" aßen aus schön geformtem Ton- und Glasgeschirr, aus Gold und Silber wurden die Nachttöpfe und die Mülleimer gemacht. Diese puritanische Auffassung realisierte sich in der von William Morris geleiteten Bewegung in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, die in der sich rasend verbreitenden industriellen Serienproduktion die Gefahr der Verödung befürchtete – hoffnungslos und einfältig, sagen wir heute zurückblickend, und die Meinung hätte vorausblickend auch Euphronios gehabt. Auch Irrtümer können jedoch befruchtend wirken, und es ist nicht zu leugnen, daß das Interesse für die Produkte und gleichsam für die Geschichte der Töpferei mit der Bewegung von Morris gleichzeitig sprunghaft anstieg, da die Idee in ihrer zeitlichen Vollständigkeit wieder auftauchte. Es ist auch nicht weniger bedeutungsvoll, daß es ziemlich scharfe Kritiken im vergangenen Jahrzehnt – wiederum in England – erschienen sind, die bestritten, daß die Keramik der Goldschmiederei gegenüber je eine größere Kultivierung gehabt hätte. Daß diese Überbewertung von Gold und Silber samt ihrer künstlerischen Bearbeitung durch das Zeitalter bestimmt ist, wissen die besten Vertreter

selbst jener Gattung. Ihr Kampf ist aber viel hoffungsloser und fruchtloser als der von Morris.

An diesem Punkt lohnt es sich wieder, sich an die Griechen zu wenden, um klarer in die Zukunft blicken zu können. Die Athener priesen ihre Keramiker nie zu hoch, aber Kritias, ein Schüler von Sokrates, pries – als er in einem seiner Gedichte darüber schrieb, worin die einzelnen Gegenden der Welt den anderen überlegen sind – seine bei Marathon siegreiche Stadt als 'Tausendkünstler des Hauses' und Entdecker der Kunst der Tontöpfe. Das muß man nicht im geschichtlichen sondern im ideellen Sinne auffassen: die Athener Keramikwerkstätte wies ja wirklich das meiste davon auf, was dieses Material bieten kann, und vielleicht wurde auch sein ideeller Wert bei den Griechen zu allererst bewußt. Sie haben es als Erste behauptet, daß der Ton ein Material ist, in dem die vom Menschen vorgestellten Ideen am vollkommensten zu verwirklichen sind, daher nannte ein griechischer Künstler die Keramik "die Mutter der Goldschmiederei, der Bronze- und Marmorbildhauerei". Aber noch mehr wußte darüber die Mythologie, die die Stelle des Menschen in der Welt in göttlichen Geschichten bestimmte. Die Mythologie erzählt, daß der Urgeschöpf Prometheus mit den anderen Lebewesen zusammen selbst den Menschen aus Ton formte: die Existierenden Wesen der Welt fanden also in ton ihre Form. Das waren aber nur noch Formen. Die Eigenschaften habe Prometheus' Bruder, Epimetheus unter den bereits geformten Lebewesen verteilt, das tat er aber so verschwenderisch, daß er alle Eigenschaften verteilt hatte, als er zuletzt zum Menschen gelangt war. Da schenkte Prometheus als Ersatz dem Menschen die Fähigkeit der Kunst zu seiner aus Ton gekneteten Form.

Vor drei Jahrzehnten versammelten sich die Wissenschaftler dreier Kontinente in Wien zu einer Konferenz, deren Thematik die menschliche Tätigkeit zeitlich von den ersten Spuren bis heute, räumlich auf allen Kontinenten aufgriff. Die Vorlesungen dieser Konferenz wurden 1965 in einem Buch unter dem Titel "Keramik und Mensch" veröffentlicht. Das kann auch als eine einzige Offenbarung des Kultes zur Darstellung des Mythos in einer Handlung betrachtet werden. Die wirklich kultischen Momente der Heranbeschwörung des seit Urzeiten überlieferten, in mythischer Form verfaßten menschlichen Etrkenntnisses sind aber Feste, die die Vergangenheit zur Gegenwart machen, und zwar so, daß sie sich durch ihre regelmäßige Erscheinung (um die Worte eines ehemals in Pécs gelehrten

großen ungarischen Mythologen zu gebrauchen) die Vergänglichkeit der gewöhnlichen Zeit überwinden. Zu solch ein Fest des Treffens von Ton und Kunst sind die Pécser Keramikbiennalen geworden. Sie gehören nicht dieser oder jener Stilrichtung, oder dieser oder jener Art der Bearbeitung des Materials an, sondern der Urmaterie, die durch die Hand der Künstler in tausend Formen lebendig gemacht werden kann.

János György Szilágyi

Man and Clay

Two decades ago the Metropolitan Museum of New York captured attention with its new purchase, when it bought a two-thousand-five-hundred – year – old Athenian earthenware vase for one and a half million dollars. The price was not only the highest sum ever paid in the history of registered art trade for an earthenware vessel but it was also beyond the financial means of one of the richest museums of the world, a part of whose collection of antique coins had to be auctioned to make payment possible. The director of the museum, however, was convinced of the truth of his statement which aroused the storm of different sentiments as a result of the response of the press that during its history of more than one hundred years the institution managed to obtain its greatest acquisition. Since the vase was put on public display and the general public became acquainted with its reproductions, there has not been the slightest doubt about the relevance of this statement. On the other hand, there is someone who would have been shocked and puzzled to hear the news, the painter who had decorated the large-sized mixing bowl with Greek mythological scenes and put his name, Euphronius, on it. This kind of esteem was unknown to him. Although he was far from being unable to make a decent living by means of his craft, it would never have occurred to him to compare himself with the great masters of grand painting, bronze and marble sculpture. Not out of exaggerated modesty but due to fully understanding the position marked out in the community for him by his trade, which was put into precise words by a Greek orator living not much later that it was nonsense to call the activity of Phidias by the same name as that of a potter. At the same time any of the Greek makers of earthenware vessels and clay sculptures would have been at a loss if this negative

discrimination had been transferred to their works. Namely, the opinion running through the centuries of the ancient classical cultures separated the evaluation of the work of art from its creator.

This time what matters for us is not the characteristic way of thought of the Greeks and the tradition-making masters of the communities having lived in democracy since then which is so far apart from the point of view that came into being in the European culture in the last decade: the inseparability of the individual and the artistic achievement. What is much more important is the duality existing and having survived in an embryonic form up to now in the judgement of objects made of clay. This mainly arises from the distance which separated the co-existence of the forms and way of thought of the late European cultures from that of the Greeks. The puzzlement of Euphronius and his contemporaries would not have been restricted to the financial assessment of their works of art. They would have found the debates which blaze up time and again absurd in the individual-idolizing periods on what ideal (or even material) difference in value there is between the serially produced and individual pieces, whether they can be included under the same category, whether a clay sculpture should be exhibited side by side with the articles for everyday use. Their workshop-practice would have rebelled against distinctions of this sort. A good potter made masterpieces if he had a commission or a chance but he was at equally great trouble to make plain tableware or objects of cultic function; if it was prescribed by tradition or he could please his customers he moulded his vessels in the form of human, animal or any other figures and it can be pointed out far and wide that the clay sculptures and the clay vessels were made in the same workshop.

It cannot be denied, however, that the duality entailed in the evaluation of the products of the craft being called by the collective name ceramics today exists not only seemingly as in the golden age of the Athenian democracy but it has existed also in reality during the past two and a half millennia. The reasons are both real and ideal. From among the real ones the simple fact having a determining role was that the different materials did not occur everywhere and were not always equally available. In Italy marble-mines were not known until the turn of our era; the most demanding masterpieces of the great cultures preceding the period of the Roman Empire were made mostly of clay, thus the main works of the Etruscan sculpture, such as the

Apollo of Veii that used to decorate the roof of a church and the sarcophagus of Cerveteri with the figures of a recumbent man and woman symbolizing the married couple buried in it or the thousands of superb small sculptures of the Sicilian, Southern Italian and Greek cities. In quite a few islands of the Cyclades, however, like in Paros and Naxos rich marble-mines had been explored before the Bronze Age and the people living there often carved their vessels for everyday use in marble, since they set a low value on clay. But the varying evaluation of ceramics may have had other practical reasons, too. One of them was the rapidly spreading custom of loving hot drinks in England where according to carefully made statistics the per capita consumption of tea rose from an annual 30 grams to 1 kilogram between 1722 and 1833. The obsession with drinking hot tea and coffee widely ousted the metalware vessels that would burn the lips, and already the 17th century Italian gourmets soon realized that a great many meals taste more delicious when eaten from earthenware rather than metalware vessels.

The earthenware vessels – from among which, with a distinction that did not exist in the earlier or ancient cultures, we honour by the name “vase” the ones held in higher esteem according to form or function – had two great rivals: the vessels that were made of cheaper or more expensive materials. From among the former in addition to the vessels made ready by Nature (like gourd shell) the ones carved in wood played a great role until the invention of glass-blowing which can probably be attributed to the Phoenician craftsmen in the 1st century B. C. Fine ceramics disappeared in Europe for a long time, to such an extent that in his book written on the structure of the universe with a chapter devoted to ceramics after a long interval in 1282 Ristoro from Arezzo regarded the fragments of the Roman terra sigillata vessels that had been made in the once famous workshops of his native town and constantly were found in the earth as objects having fallen from the sky because it was unthinkable for him that either their deep-red colour or their form or even their technique could have been imitated by the work of man.

We must not regard this as an example of naive ignorance. Ristoro d’Arezzo only discovered an idea which had been conceived a long time before and has survived ever since. We have reached the issue of the ideal evaluation and also the other great enemy of clay, metal but mainly precious metal vessels. There were cultures like that of the Scythians in Europe where the

abundance of gold made their use popular, even if not overwhelming. In the haute cultures of the coasts of the Mediterranean their value was given mainly by their scarcity and so the metalware vessels were symbols of social standing. In this way the art of painted clay vases was withered by the luxury having gained ground amidst the wealthy at the time of the decline and the losing of independence of the Greek city-states: the 4th century did not have an Euphronius. From that time on spread the idea, first in Rome, that the distinction of clay and metal, mainly of gold and silver was not merely of practical but ideal character as well. In choosing the clay vessels the Puritans advocating simple life protested against meaningless and pompous luxury. The inhabitants of Sir Thomas More's Utopia had their meals from finely shaped clay (and glass) vessels, while the chamberpots and dustbins were made of gold and silver. This idea of Puritan inspiration was realized in the movement led by William Morris in the sixties of the last century, who regarded the rapidly spreading mechanized series production as a source of danger that would result in the atrophy of the handicrafts – past hope and groundlessly, we say today looking back and would have said Euphronius looking ahead. Mistakes, however, often have a fruitful impact and it is true that in the period of Morris's movement interest in the products and history of pottery alike increased abruptly because the idea emerged again in the fullness of time. It is none the less important that in the technical literature of the last decade, once again in England, it is fiercely debated in several essays that ceramics has ever been held in high esteem as compared to metalwork. The fact that the overvaluation of gold and silver as opposed to clay concerning artistic value, too, is a phenomenon also determined by the epoch is fully acknowledged by its most judicious advocates. Their struggle, however, was even more fruitless than that of the movement of Morris.

At this point it is worth going back to the Greeks so that we can get a clearer picture of the future. Although the Athenians did not hold ceramics in high esteem, in his poem about the excellence of the different parts of the world, Chritias, a disciple of Socrates, called his native city which had conquered at Marathon laudatorily the discoverer of the art of clay vessels, "those maids-of-all-work of the households". This should not be interpreted in a historical but in an ideal sense: the Athenian potteries showed best what clay is capable of and perhaps the Greeks were the first who increasingly realized its idea-like, ideal value. They were the first to declare that clay was a mate-

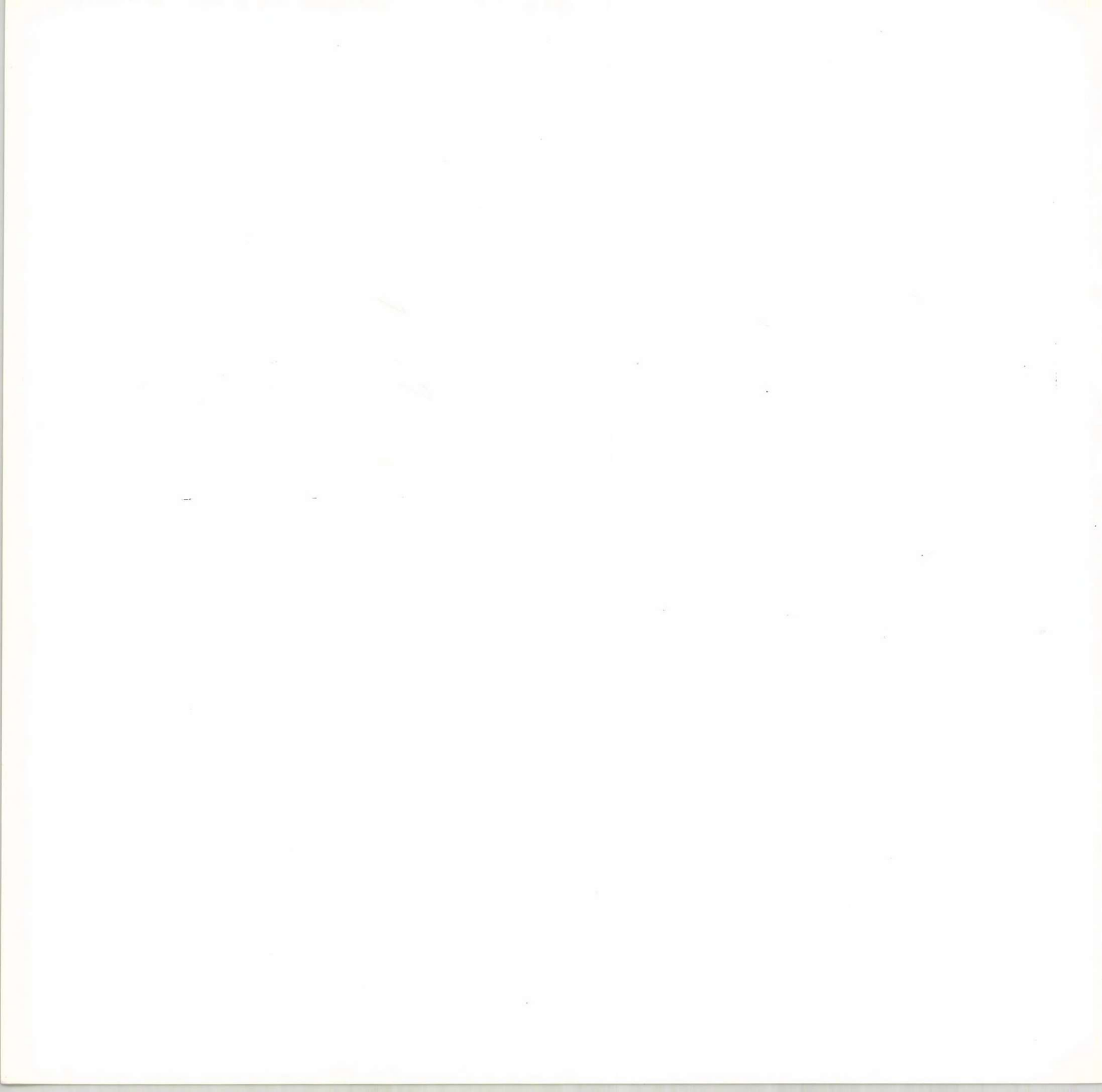
rial in which man-designed forms could be most perfectly realized. This is why a Greek artist called ceramics "the mother of metalware, bronze and marble sculpture". But mythology which determines the place of man in the world in saintly stories had even more to say about clay. According to it Prometheus, one of the early beings, moulded man himself also from clay together with the other living beings: the existing forms of the living world were to be found in clay. But these were still only forms. It is related in the myth that among the living beings having taken shape the traits were distributed by Epimetheus, Prometheus' brother, yet with such carelessness that by the time it was man's turn at last, all the traits had run out. Then by way of compensation Prometheus added artistic ability to man as a present to his form pugged in clay. The concurrence of clay-form and art became in this way the myth of the evolution into Man.

Three decades ago the scientists of three continents met in Vienna at a conference, the topic of which embraced the first traces of human activity up to the present spatially including all the continents. The contributions of the conference were published in book-form in 1965 entitled "Ceramics and Man". We may regard this myth as the non-recurrent manifestation of cult evoked in stories. But the real cultic moment of the evocation of human perception included in myths and bequeathed from time immemorial is the feast that turns the present into past and, according to the words of a great Hungarian mythologist, once teaching in Pécs, rises above the transience of the ordinary time. The concurrence of clay and art at the Biennial of Ceramics held in Pécs is such a feast. It does not represent schools of style, this or that way of modelling but rather the primary matter which can be endowed with life in an infinity of forms in the hands of the artists.

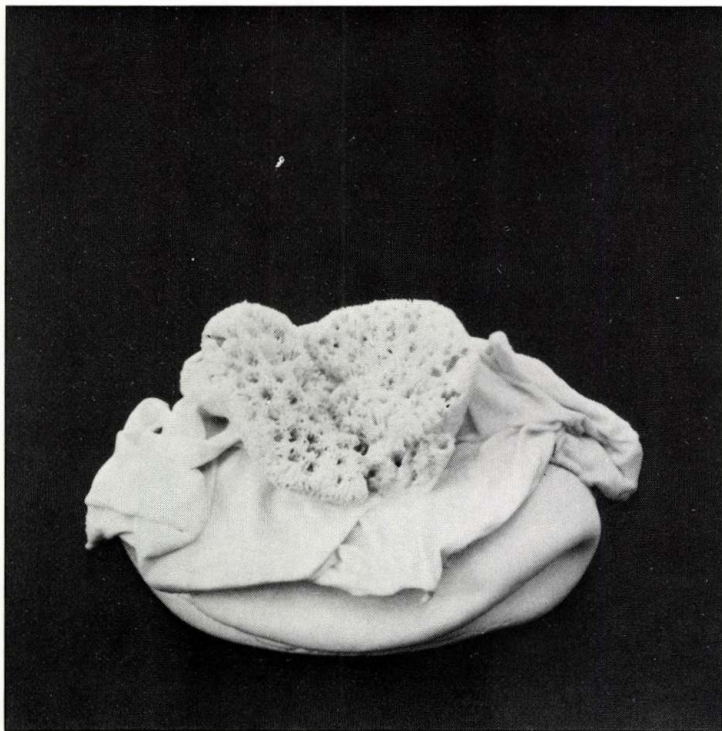
János György Szilágyi

KIÁLLÍTÓK:

Bakó Hetey Rozália	Kungl György
Benedek Olga	Lammel Ilona
Benkő Ilona	Lőrincz Győző ✓
✓ Borza Teréz	Majoros János
Bozsogi Ágnes	M. Tihanyi Zsuzsanna ✓
Csekovszky Árpád	Molnár Sándor ✓
Dobány Sándor	Nagy Márta
Faragó Annamária	Nagy Szilvia
Fekete László	Németh János ✓
Fürtös György	Pattantyus József
R. Füzesi Zsuzsa	Pázmándi Antal
Gazder Antal	Pusztai Ágoston
Gerle Margit	Schrammel Imre
Geszler Mária	Szinvai Pál
Hajdu Zsófia	Tuza László
Dr. Halmos Ferenc	Várnagy Ildikó
G. Heller Zsuzsa	Vásárhelyi Emese
Kemény Péter	Vida Judit
Keményffy Gábor ✓	Zavadzky Éva
Kun Éva	



BAKÓ-HETEY ROZÁLIA



1942-ben született Széken. A kolozsvári Iparművészeti Főiskolán végzett, jelenleg a Hollóházi Porcelángyár tervezője. 1982-, 1984- és 1986-ban részt vett az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1977., 1978., 1980. Kolozsvár, 1983. Tokaj, 1984. Budapest, Encs, 1985. Sajóbáony, Leninváros.

Címe: 3999 Hollóháza, Dózsa György utca 31.

- *Plasztika I. 1990. mázatlan porcelán, 11 cm
- Plasztika II. 1990. mázatlan porcelán, 18,5 cm
- Plasztika III. 1990. mázatlan porcelán, 9 cm

BENEDEK OLGA



1960-ban született Budapesten. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. 1986-ban részt vett az Országos Kerámia Biennálén.

Címe: 1026 Budapest, Sövény utca 8.

- *Váza-sorozat I–VIII. 1989. öntött porcelán, 20–22 cm

BENKŐ ILONA



Munkácsy-díjas (1976)

1937-ben Székelykeresztúron született. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1968-, 1970-, 1975-, 1978-, 1980-, 1982- és 1986-ban az Országos Kerámia Biennálén.

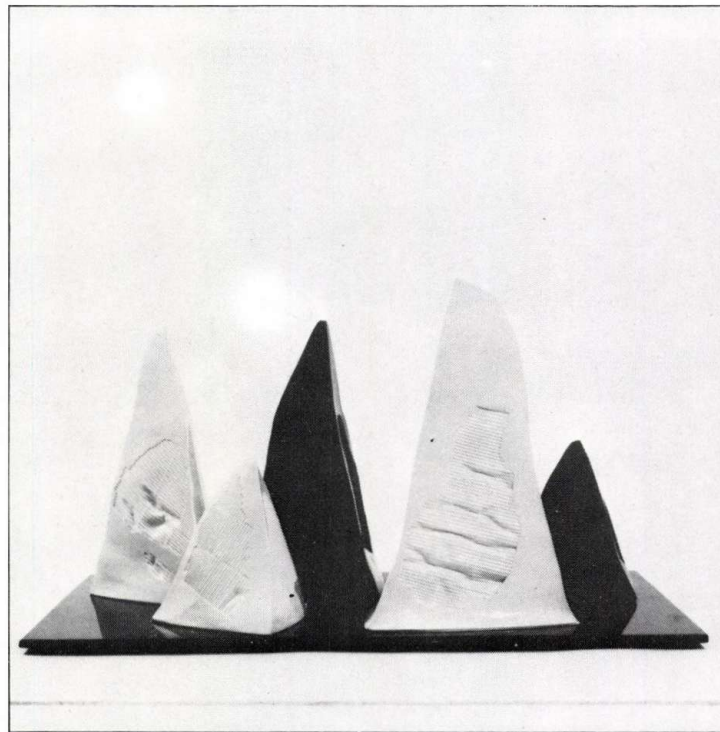
Egyéni kiállításai: 1964. Veszprém, 1977. Aschaffenburg (NSZK), 1983. Budapest, Gmunden (NSZK), 1979. Brüsszel, 1981. Varsó, 1982. Budapest, Sommerhausen (NSZK), 1983. Budapest, Gmunden (NSZK).

1968. Pécs, Országos Kerámia Biennálé II. díj, 1970. Sopot, érem, 1973. Calgary (Kanada), érem, Faenza, aranyérem, 1974. Siklós, nívódíj, 1976. Vallauris, aranyérem, Sopot, ezüstérem, 1978. Pécs, Országos Kerámia Biennálé I. díj, 1979. Gualdo Tadino (Olaszo.), aranyérem, 1980. Pécs, Országos Kerámia Biennálé I. díj, Faenza, díj, 1983. Műv. Min. nívódíj, Műv. Alap. nívódíj.

Címe: 1026 Budapest, Tüske utca 10.

*Plasztika, 1989. redukció, samottos agyag, textil, 50 cm

BORZA TERÉZ



1953-ban született Budapesten. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1980-, 1982- és 1986-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1983. Balatonfüred, Budapest, 1985. Balatonkenese, 1986. Budapest, 1987. Szeged.

1984. Zágráb, díj, 1986. Japán, díj.

Címe: 1121 Budapest, Hunyad lejtő 10.

*Hegyi éjszakák, 1990. öntött porcelán, 34x60x35 cm

BOZSOGI ÁGNES



1960-ban született Budapesten. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1986-ban és 1988-ban az Országos Kerámia Biennálén.

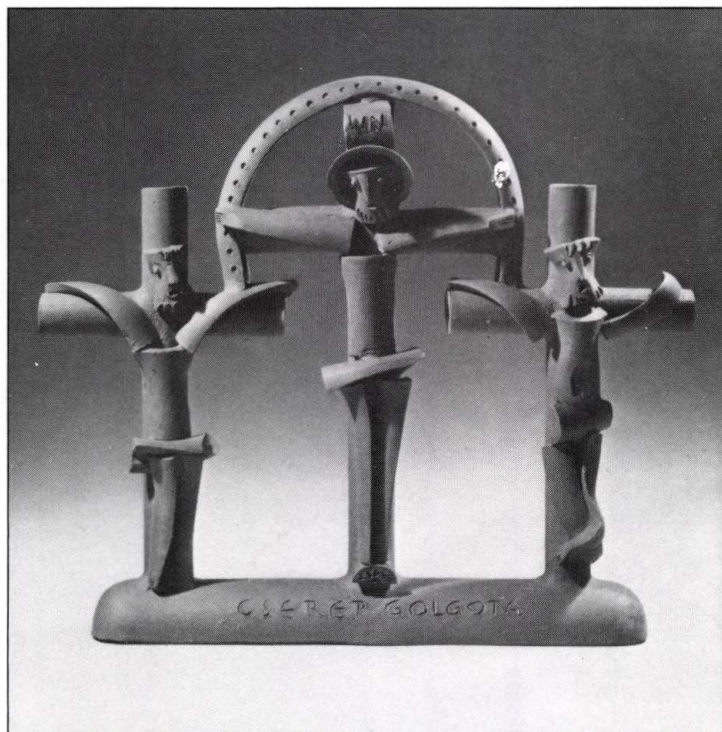
Egyéni kiállításai: 1985. Salgótarján, 1989. Groningen (Hollandia).

Címe: 1131 Budapest, Babér utca 35.

Amint a fa almám árnyékába hajlott, 1989. samott, raku, 35 cm

*Torzó 1985-re emlékezve, 1989. samott, raku, 23 cm

CSEKOVSZKY ÁRPÁD



Munkácsy-díjas (1963), érdemes művész (1977).

1931-ben született Csikóstöttösön. Az Iparművészeti Főiskolán végzett, jelenleg a főiskola tanára. A 7. kivételével valamennyi eddigi biennálén részt vett.

Egyéni kiállításai: 1962., 1972., 1978. Budapest.

1962. Prága, ezüstérem, 1970. Vallauris, díj, 1974. Vallauris, diploma, 1975. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, I. díj.

Címe: 1172 Budapest, XVI. utca 1.

Feszület, 1990. városlódi agyag, 36 cm

Szentek, 1990. városlódi agyag, 35 cm

*Cserép-Golgota, 1990. városlódi agyag, 36 cm

DOBÁNY SÁNDOR



1954-ben született Pécsen. Autodidakta. 1986-ban és 1988-ban részt vett az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1986. Pécs, 1987. Érd, Komló, 1988. Szeged, Kecskemét, 1989. Százhalombatta, Budapest.

1986. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj, 1988. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, III. díj.

Címe: 7633 Pécs, Münnich Ferenc utca 14/c

*Edény 9001. 1990. mázas samott, 54 cm

FARAGÓ ANNAMÁRIA



1962-ben született Szolnokon. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Először vesz részt az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1989. Budapest, 1990. München.

Címe: 1052 Budapest, Városház u. 3-5.

*Tál I. 1989. porcelán, 28x25,5 cm
Tál II. 1989. porcelán, 35x19 cm
Tál III. 1989. porcelán, 27,5x23 cm
Tál IV. 1989. porcelán, 36x28,5 cm
Tál V. 1989. porcelán, 33x27 cm

FEKETE LÁSZLÓ



1949-ben született Budapesten. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. 1975-, 1978-, 1980-, 1982- és 1984-ben szerepelt az Országos Kerámia Biennálén. 1979-ben a Kecskeméti Kerámia Stúdió munkájában vett részt.

Egyéni kiállításai: 1975., 1977. Budapest, 1981. Bécs, 1983. Budapest.

1982-ben Vallauris, ezüstérem, 1982. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj, 1984. Vallauris, Francia Kulturális Minisztérium díja, Seattle (USA), Nemzetközi Kerámia Akadémia díja.

Címe: Budapest, Vöröskő u. 9.

*Ólommadonna kised nélkül, 1986. grafitmázás fajansz, 42 cm
Tömbbe öntött hangulati mélypont, 1986. grafitmázás fajansz, 62 cm
Barbár oszlop, 1987–88. fajansz, 63 cm
Álomoszlop, 1989–90. grafitmázás fajansz, 91 cm
Győzelmi oszlopocska, 1989–90. fajansz, 84,5 cm
Oszlophegy, 1988–90. lüsztermázás fajansz, 86 cm

FÜRTÖS GYÖRGY



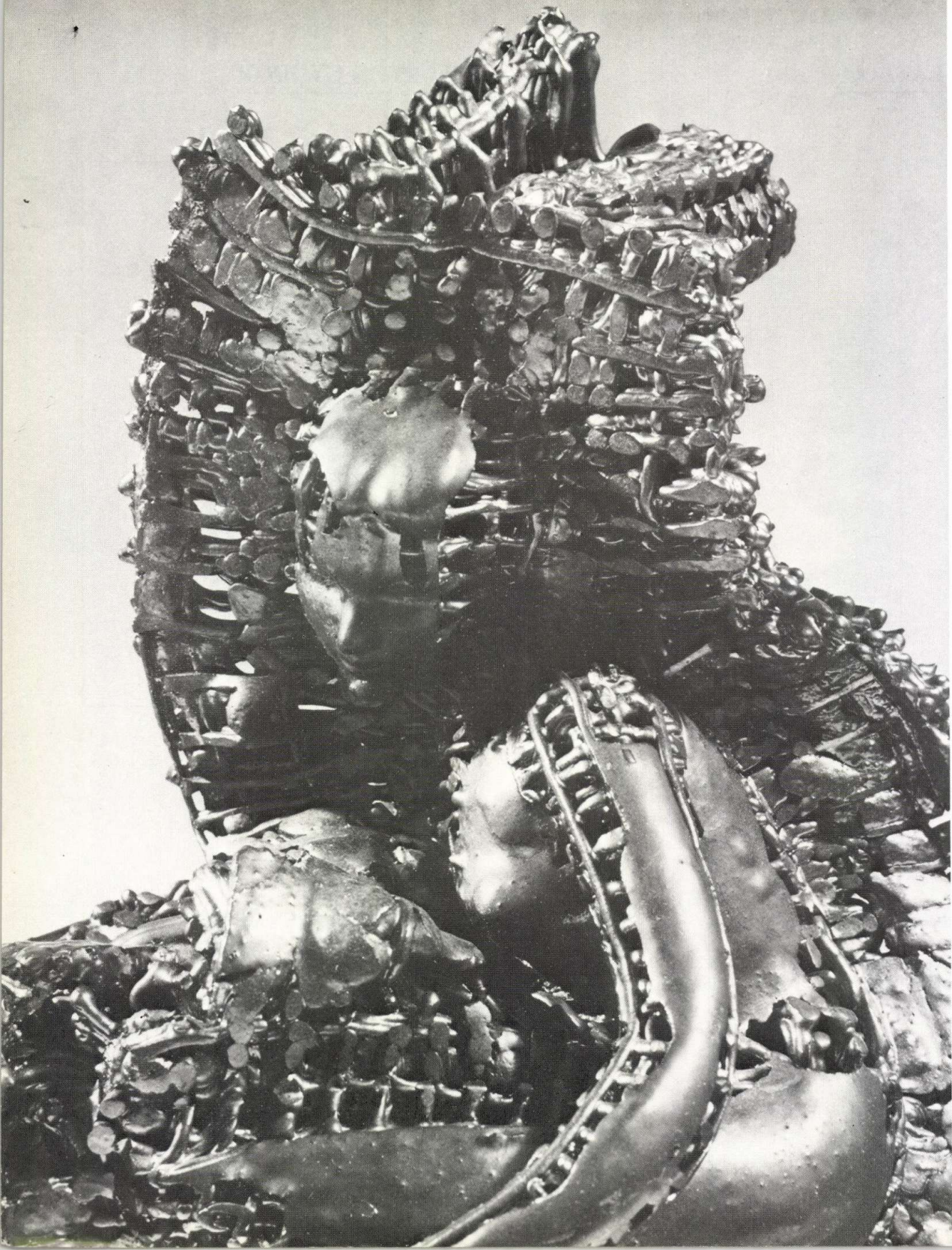
1939-ben Pécsen született. Az Iparművészeti Főiskolán végzett, a pécsi Zsolnay Porcelángyár tervezője. Valamennyi eddigi Országos Kerámia Biennálén részt vett.

Egyéni kiállításai: 1964., 1965., 1969., 1971. Pécs, 1973. Budapest, 1975., 1979. Pécs, 1980. Nagyatád, Marcali, 1983. Pécs, Celldömölk, 1984. Mohács, 1985. Boglárlelle, 1990. Pécs.

1972. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, III. díj.

Címe: 7621 Pécs, Anna utca 31.

Tányér-plasztika I–III. 1989. mázas pirogránit, átm.: 24 cm
*Telefon-plasztika, 1990. mázas pirogránit, 24 cm



R. FÜZESI ZSUZSA



1953-ban született Nagymányokon, az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1980-, 1982-, 1984-, 1986-, 1988-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1980. Siklós, Szigetvár, 1985. Budapest, 1987. Pécs, 1989. Budapest, Sihgen, München, Koblenz (NSZK), Auxerre (Franciaország).

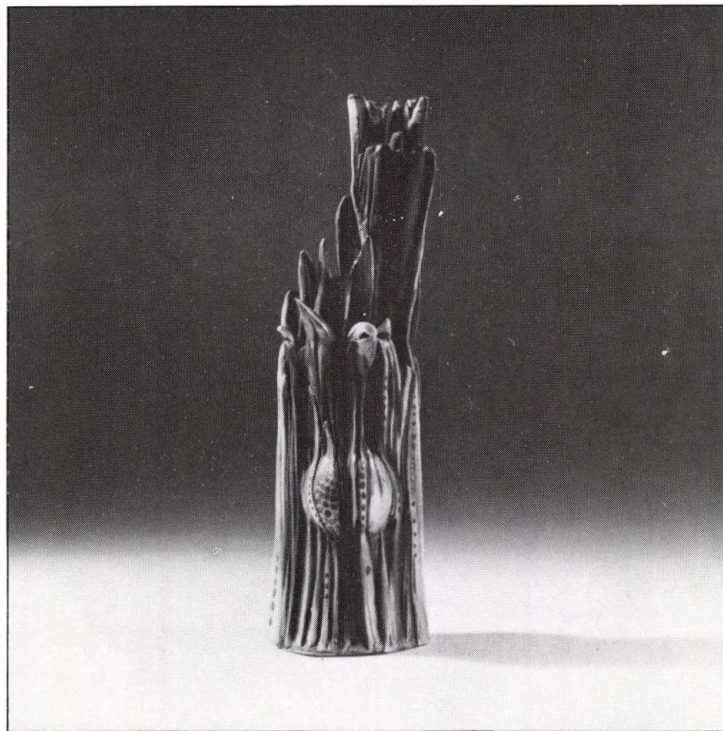
Címe: Pécs, Nagyszkókó 24.

Terafim (Rebekka), 1990. samottos agyag, raku, 87,5 cm

*Terafim (Lea), 1990. samottos agyag, raku, 84,5 cm

*Terafim (Benoth), 1990. samottos agyag, raku, 71 cm

GAZDER ANTAL



1930-ban Bakonycseryén született. Az Iparművészeti Főiskolán végzett, a pécsi Zsolnay Porcelángyár tervezője.

Részt vett 1968-, 1970-, 1975-, 1978-, 1980-, 1984-, 1986-, 1988-ban az Országos Kerámia Biennálén.

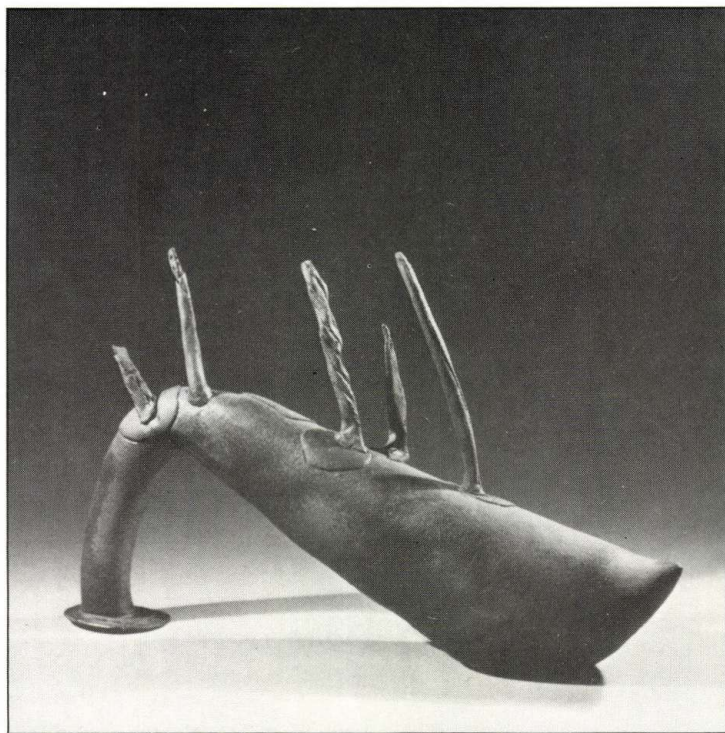
1968. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj, 1982. Formatervezési Nívódíj, 1987. Zágráb, díj.

Címe: 7621 Pécs, Felsőmalom utca 16/1.

„AA” 1989. porcelán, pirogránit, 35 cm

*„SK” 1989. porcelán, 24 cm

GERLE MARGIT



1949-ben, Mezőberényben született. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1978-, 1980-, 1982-, 1986-, 1988-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1973. Gyula, 1977. Budapest, 1978. Mezőberény, 1979. Szeged, Szabadka, 1980. Berlin, Boglárlelle, 1982. Szeged, Mezőberény, 1986. Szentes, 1987. Budapest.

1988. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, II. díj.

Címe: 6722 Kecskemét, Budai hegy 165.

*Kauana, 1990. mázas samott, 38x60 cm

GESZLER MÁRIA



Munkácsy-díjas (1979)

1941-ben Budapesten született. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. A 2. kivételével valamennyi Országos Kerámia Biennálén részt vett.

Egyéni kiállításai: 1968. Hódmezővásárhely, 1969., 1971. Szombathely, 1973. Budapest, 1975. Szeged, 1976. Budapest, 1977. Pécs, Kőszeg, 1978. Graz, 1979. Sárvár, 1980. Budapest, Szófia, 1982. Hamburg, 1983. Budapest, 1985. Bécs, 1986. Veszprém, Caen (Franciaország), 1987. Hohenems (Ausztria), Laaperanta (Finnország), Kaposvár.

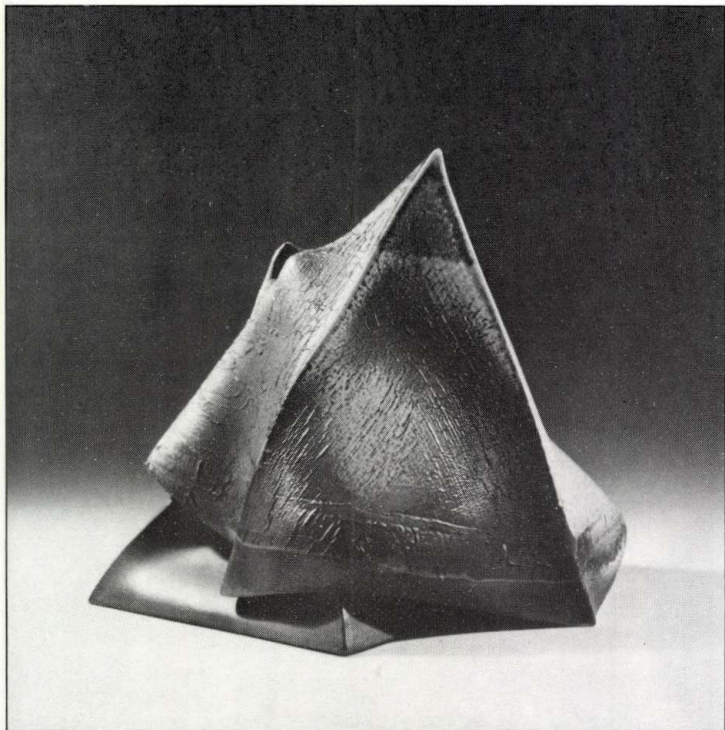
1974. Erfurt, II. díj, 1975. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, III. díj, 1978. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, III. díj, 1982. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, II. díj, 1983. Vallauris, ezüstérem, 1984. Vallauris, díj, Zágráb, oklevél, 1985. München, Bajor Állami Díj.

Címe: 9700 Szombathely, Gagarin utca 35.

Dr. Timkó tragikus élete és halála, 1989. mázas porcelán,
13,5x86x27 cm

*Portré M. A. tiszteletére, 1989. samott, 75 cm

HAJDU ZSÓFIA



1959-ben Budapesten született. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1986-ban és 1988-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1986. Kaposvár, 1988. Ulm, 1989. St. Wendel.

Címe: Budapest, Kiss János altábornagy utca 57.

- *Hegyes I. 1990. sómázás kerámia, 20 cm
- Hegyes II. 1990. sómázás kerámia, 17 cm
- Hegyes III. 1990. sómázás kerámia, 30 cm

HALMOS FERENC



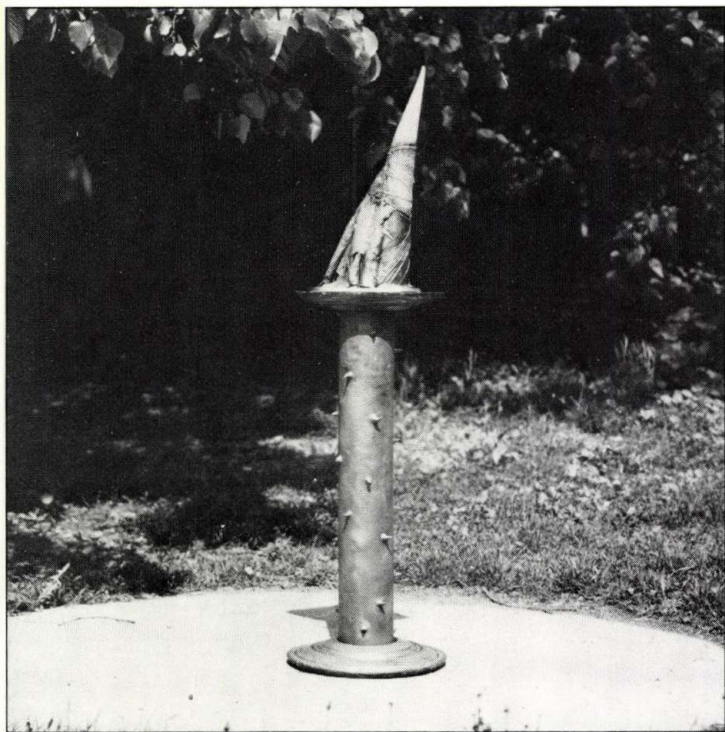
1956-ban született Pécsen. Vegyészmérnök. Először vesz részt az Országos Kerámia Biennálén.

Címe: 8443 Bánd, Kossuth Lajos utca 22.

- Kristálymázás váza I. 1989. félporelán, 19 cm
- *Kristálymázás váza II. 1989. félporelán, 24 cm
- Kristálymázás váza III. 1989. félporelán, 17 cm
- Kristálymázás váza IV. 1989. félporelán, 22 cm
- Kristálymázás váza V. 1989. félporelán, 20 cm



G. HELLER ZSUZSA



1953-ban született Budapesten. Autodidakta.
1986-ban és 1988-ban vett részt az Országos Kerámia Biennálén.

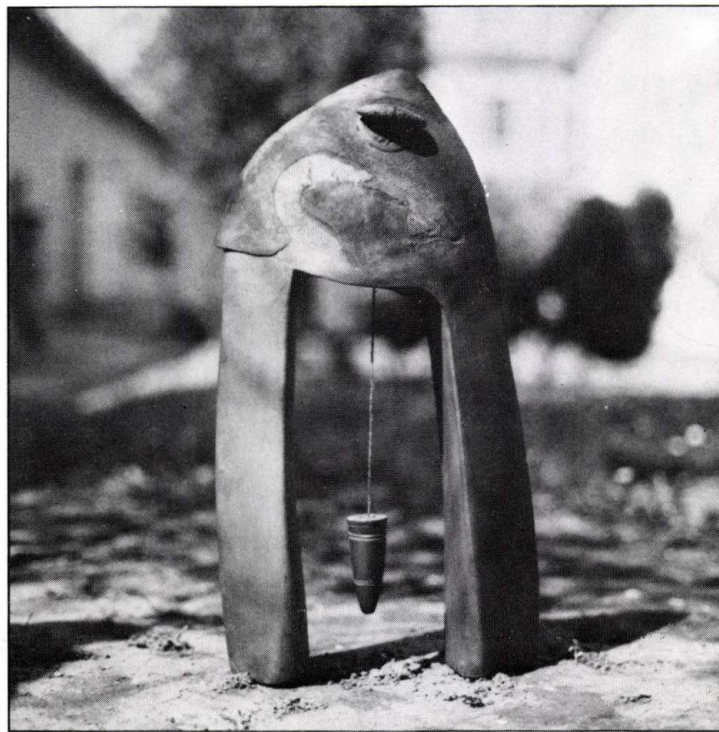
Egyéni kiállításai: 1983. Helsinki–Porvoo, 1984., 1985. Budapest, 1986. Faenza, 1986. Budapest, 1987. Stuttgart.

1986. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj.

Címe: Budapest, Vörös Hadsereg útja 49.

*Variációk a Bábel témára I–III. 1989–90. sómázás porcelán, 160 cm

KEMÉNY PÉTER



1956-ban született Budapesten. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Először vesz részt az Országos Kerámia Biennálén.

Címe: 1138 Budapest, Népfürdő u. 17. d

*Urna I. 1990. samottos agyag, raku, 78,5 cm
Urna II. 1990. samottos agyag, raku, 72,5 cm

KEMÉNYFFY GÁBOR



1958-ban született Komádiban. Az Iparművészeti Főiskolán végzett, a pécsi Zsolnay Porcelángyár tervezője. 1984-, 1986- és 1988-ban vett részt az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1986. Pécs, Kecskemét, Hajdúböszörmény, 1987. Szeged, 1988. Komló, 1989. Pécs.

Címe: 7632 Pécs, Viktória utca 7.

Arcvonások I. 1989. porcelán, 32,5 cm

*Arcvonások II. 1989. porcelán, 33 cm

Arcvonások III. 1989. porcelán, 34 cm

Arcvonások IV. 1989. porcelán, 35 cm

KUN ÉVA



1948-ban Mezőtúron született. Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1980-, 1982-, 1984-, 1986- és 1988-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1978. Debrecen, 1983. Kecskemét, 1984. Komárom, Heilbronn (NSZK), 1985. Starnberg (NSZK), Mezőtúr, Hohenems (Ausztria), 1986. és 1987. Budapest.

1980. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj, 1984. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj, Zágráb, különdíj, 1987. Zágráb, különdíj, 1988. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj.

Címe: 2092 Budakeszi, Vörös Hadsereg útja 238.

Raku váza I. 1989. samottos agyag, raku, 32 cm

Raku váza II. 1989. samottos agyag, raku, 31 cm

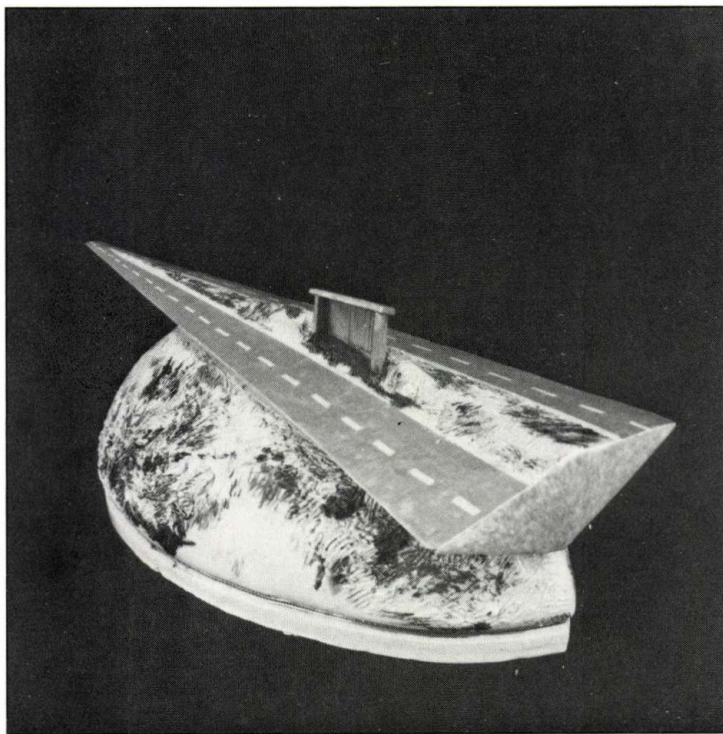
Raku váza III. 1989. samottos agyag, raku, 30 cm

*Szögletes tál I. 1989. samottos agyag, raku, 36x17 cm

Szögletes tál II. 1989. samottos agyag, 35x15 cm



KUNGL GYÖRGY



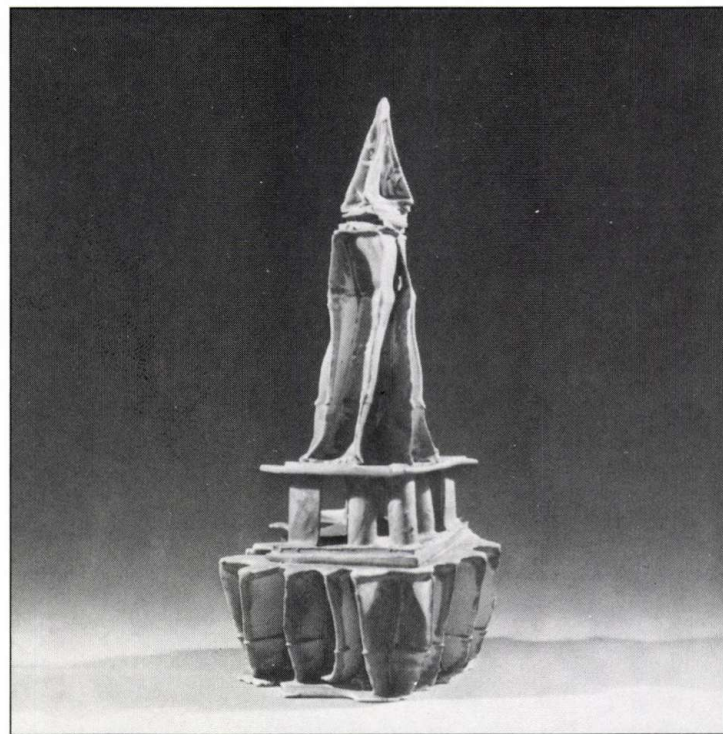
1955-ben született Tatán. Az Iparművészeti Főiskolán végzett.
Résztt vett a X. Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1986. Szentendre, 1987. Budaörs, 1988. Zsámbék, 1989.
Budapest, 1990. Róma.

Címe: 2072 Zsámbék, Honvéd utca 2/d

Csővezeték, 1989. mázas samott, 16x33,5x16 cm
Magasles, 1989. mázas samott, 18,5x26x16 cm
*Hová menjek?, 1989. félporcélán, 22x48x24 cm

LAMMEL ILONA



1950-ben Budapesten született. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt
vett 1984-, 1986- és 1988-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1984. Budapest, 1985. Debrecen, 1986. Budapest.

1984. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, különdíj, 1985. Faenza, Premio
Ravenna.

Címe: 1026 I. Budapest, Hágó utca 3.

*Torony I. 1990. félporcélán, 41 cm
Torony II. 1990. félporcélán, 43 cm
Torony III. 1989. porcelán, 33 cm

LÓRINCZ GYŐZŐ



1940-ben született Budapesten. Az Iparművészeti Főiskolán végzett, jelenleg a főiskolán tanít. Részt vett 1968-, 1970-, 1978-, 1980-, 1984-, 1986-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1977. Oroszlány, 1979. Budapest, 1980. Kőszeg, 1983. Verőcsemaros, 1984. Berlin, Budapest, Szófia, Ny-Berlin, 1985. Budapest, 1986. Tata, Bologna, 1987. Bologna, 1988. Pécs.

1973. VIT-pályázat, III. díj, 1978. Siklós, Interszimpozion Nívódíj, 1986. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, I. díj.

Címe: 1133 Budapest, Kárpát utca 20.

*Viszonylatok IX. 1989. sómázás, színezett porcelán, 43x70x49,5 cm
Viszonylatok X. 1989. sómázás, színezett porcelán, 43x70x49,5 cm
Viszonylatok XI. 1990. sómázás, színezett porcelán, 43x50x50 cm

MAJOROS JÁNOS



Munkácsy-díjas (1957 és 1966), érdemes művész (1976)

1928-ban született Dombóváron. Az Iparművészeti Főiskolán végzett. Részt vett 1968-, 1970-, 1972-, 1975-, 1980-ban az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1979. Kairó.

1972. Pécs, Országos Kerámia Biennálé, I. díj, Vallauris, díj.

Címe: 1021 Budapest, Budakeszi út 83.

*Kettős figura, 1990. mázas, samottos agyag, 67 cm

M. TIHANYI ZSUZSANNA



1953-ban született Budapesten. A bécsi Iparművészeti Főiskolán végzett. Először szerepel az Országos Kerámia Biennálén.

Egyéni kiállításai: 1988., 1989. Bécs.

1986. Gualdo Tadino, aranyérem.

Címe: 1025 Budapest, Tömörkény u. 7/a

*Teás- és süteményeskészlet (11 db-os), 1988. Lilienfeld-porcelán
Reggelizőkészlet (8 db-os), 1989. porcelán
Reggelizőkészlet (9 db-os), 1989. porcelán