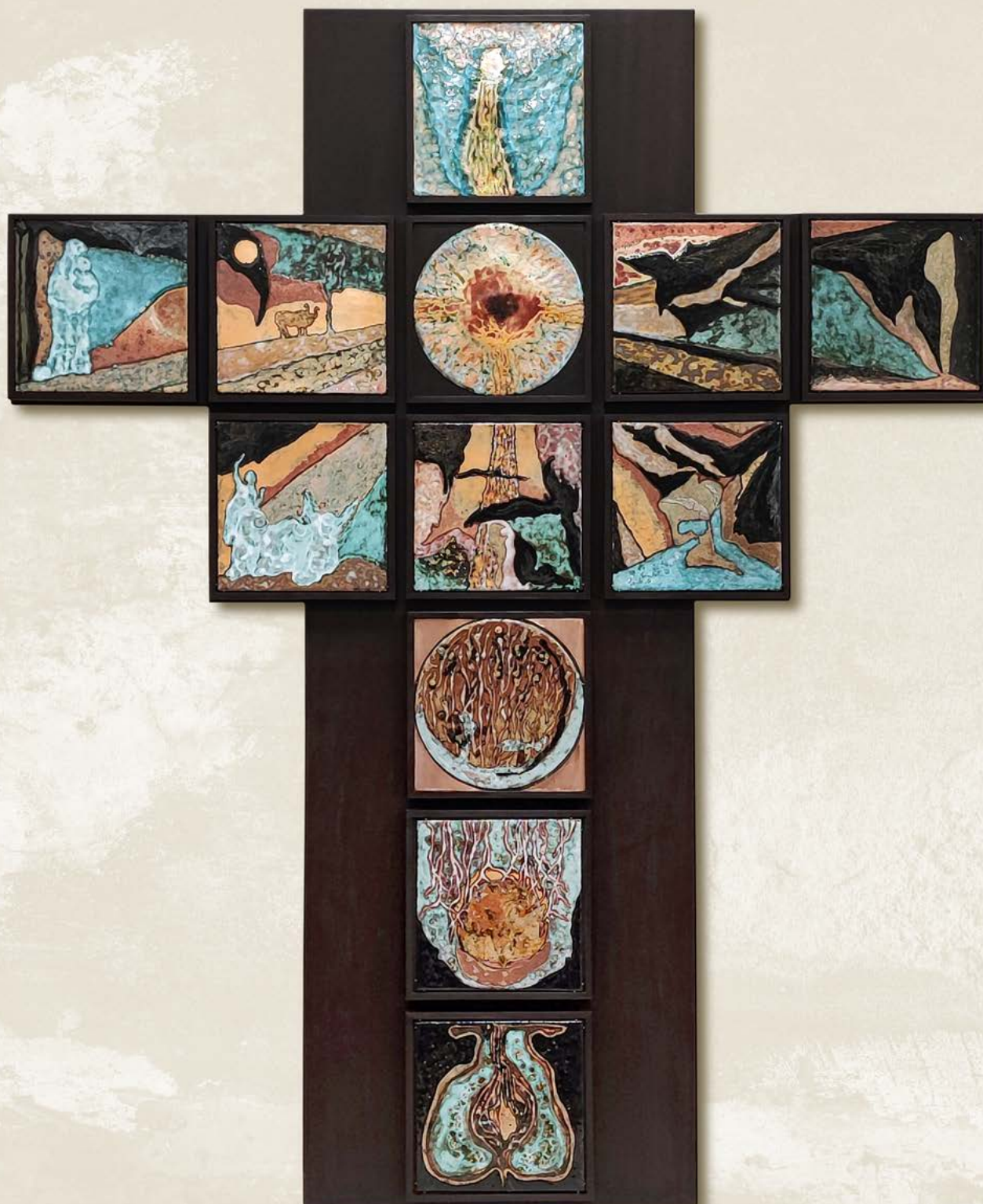


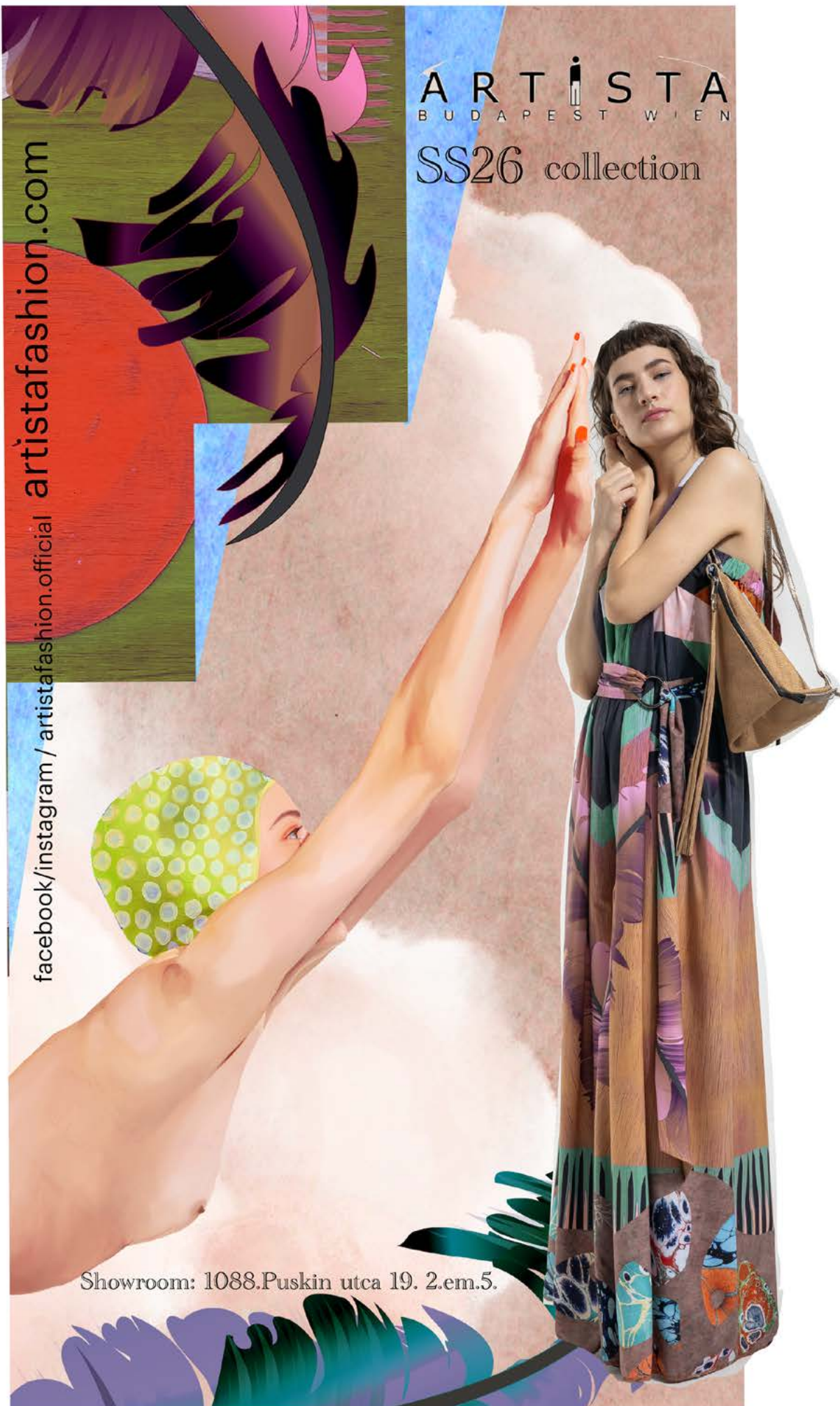


MAGYAR IPARMŰVÉSZET

HUNGARIAN APPLIED ARTS

2026 | 2





Tartalom

■ Feledy Balázs: Ősi, organikus – kortárs Rabie M. Hadie <i>Agyagba öntött idő</i> című kiállítása	2
■ Keppel Márton: Zománc 45/50 Válogatás a Nemzetközi Zománcművészeti Alkotóműhely gyűjteményéből	5
■ Vetró Mihály: Nemez – Maszkok, jelmezek, bábok Nemez – A világteremtő kelme <i>Szabadegyetem</i> kilencedik előadása	10
■ Suha Vazul: A fátyolüveg születése és fénykora Suha Zoltán és Somkuti Katalin munkássága a Karcagi Üveggyárban	14
■ Vékony Délia: Női vonalak textilen és festményen Makkai Márta és Makkai-Kovács Beatrix <i>Együtt</i> című kiállítása	19
■ Kárpáti Judit Eszter: Matter in Motion Maróti Viktória keramikumművész kiállítása a B32 Trezor Galériájában	22
■ Hollósy Katalin: Quo vadis? Elekes Gyula zománcművész kiállítása a kecskeméti Kápolna Galériában	26
■ Keppel Márton: Megkristályosodott, folyékony fény <i>41 alkotó/56 alkotás</i> című üvegművészeti kiállítás Szombathelyen.	29
■ Vadas József: Nagyon fontos, igen érdekes és kicsit furcsa Könyv a dizájnner Stefan Lengyelről	32
■ Borka Elly: Gyöngyöt termő élet Szekeres Erzsébet művészete	36
■ Bohus Eszter és Borbás Dorka: A hazai üvegoktatás: 1966–2026 Az iparművészettől a képzőművészetig – Portré: Gonzales Gábor	38
■ Pápai Livia: Artapestry7 (HU) Avagy miért fontos a „kárpit műfaj” a 21. században?	43
■ Molnár Eszter: Az ETF utazó tárlata: Artapestry7 Interjú Pápai Livia kárpitművésszel, a kiállítás kurátorával	46
■ Molnár Eszter: Pompás figyelemgyakorlatok Tóth Xénia <i>Nonnen Arbeit</i> című kiállításáról.	50
■ Gábor Vica: Dialógus a kortárs ékszművészetről IV. Nemzetközi perspektívák: Lodie Kardouss.	52



Ősi, organikus – kortárs

Rabie M. Hadie Agyagba öntött idő című kiállítása
2025. szeptember 2. és 13. között

A Magyar Iparművészeti Főiskola – mint az ország többi felsőoktatási intézménye – folyamatosan fogadott külföldről érkezett hallgatókat. Közéjük tartozik Rabie M. Hadie, aki 1945-ben született Babilonban. Középiskoláit Irakban végezte, majd az Iparművészeti Főiskola szilikáttervező szakára nyert felvételt. Először a Nemzetközi Előkészítő Intézetben tanult, majd immár több mint fél évszázada, 1974-ben szerzett oklevelet. Tanulmányait folytatva a főiskola Mesterképző Intézetében 1977-ben mesterdiplomáját is megszerezte. Ezt követően vegyészként szerzett műszaki doktori fokozatot a Veszprémi Vegyipari Egyetemen szilikátkémia technológiából. Érdeklődése középpontjában az agyag, az üveg és a fém összedolgozásának problematikája állt.

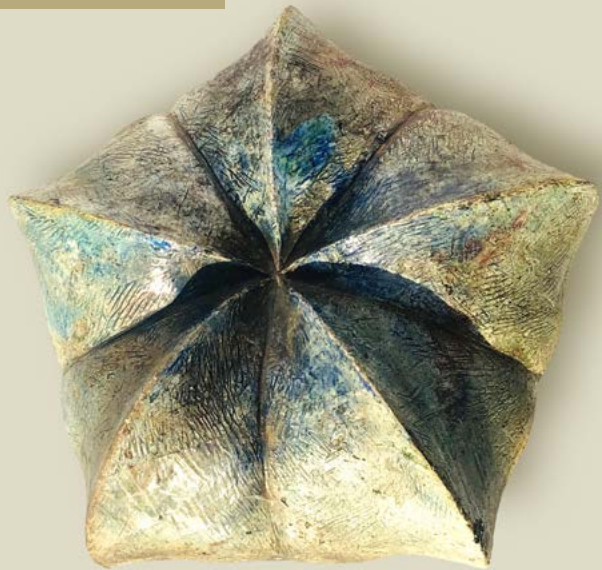
Tanulmányai során tudása elmélyítésében dr. Déri Márta egyetemi tanárnak volt döntő szerepe. Első egyéni kiállítását 1974-ben Gödöllőn rendezte, 1975-ben pedig már Bagdadban mutatta be munkáit. 1974–75 között a bagdadi Szépművészeti Főiskolán tanított, de személyes sorsának alakulása miatt végleg Magyarországon telepedett le. 1976 és 1983 között saját műtermében dolgozott, kísérletezett, majd 1984-től a Kézműipari Szakközépiskola kerámia tagozatának tanára lett (ma Jaschik Álmos Művészeti Szakgimnázium és Technikum). Publikált a tömörre égő porcelánszerű kerámiáról és a porcelánszerű termékek előállításáról (1982–83). Emellett majdnem negyedszázadon át vezette Rákosmente Dózsa Művelődési Házának kerámiaszakkörét. Magyarországon alapított családot, hosszú évekig Rákosmentén, jelenleg pedig Gödön él.

Tagja lett az Iraki Művészeti Szövetségnek (1975), a Művészeti Alapnak, majd a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesületének, a Magyar Képzőművészek és Iparművészek Szövetségének és a Magyar Keramikusok Társaságának.

Az elmúlt évtizedekben számos jelentős csoportos kiállításon vett részt, és egyéni tárlatokat is rendezett. Nemcsak kerámia-, hanem összművészeti tárlatokon is kiállított. Neve a szakmában közismertté vált. Művei megtekinthetők Moszkvában, Dél-Koreában, Egyiptomban, Portugáliában és természetesen Irakban, Bagdadban. 2003–2006 között Egyiptomban mázkutatással foglalkozott. A történelmi és politikai események függvényében szülőhazájával folyamatosan tartotta és tartja a kapcsolatot. Több díja közül kiemelendő a Gádor István-díj (2010), amelyet közismerten keramikusművész kollégák szavaznak meg pályatársuknak.

Irakból Magyarországra – a szilikátút

Fontosak számára tanárai, Z. Gács György, Litkei József és Csekovszky Árpád, akit pályája során mindvégig nagyra tartott. „Csekónál” évfolyamtársa volt György Gabriella, Tóth Ágnes, Orbán Katalin és Pannonhalmi Zsuzsa, valamint fontos kapcsolatot ápolt Schrammel Imre porcelános növendékeivel, Fekete Lászlóval és Rácz Gáborral is. Érdeklődéssel figyelte továbbá a feltörekvő üvegművészképzést: Móker Zsuzsanna, Jegenyés János, Perédi Ágnes és nem utolsósorban Buczkó György is ekkor volt főiskolai hallgató. Az inspiráló tanári és hallgatói közeg és szakmai ambíciói további ismeretszerzésre sarkallták. Veszprémi ta-





zisban értelmezi. Ősi jeleket alkalmaz, finoman utalva arab kulturális gyökereire, harmóniát sugalló kölcsönhatások megjelenítésével. Felületképzései változatosak és izgalmasak. Felfogására jellemző kisebb méretű jelenségek felnagyítása, ami miatt a valóságos forma szinte absztrahált tárgyként áll

„a tárgyak ősi jelek, kozmikus tartalmak hordozói”

Remek címet talált a gödi József Attila Művelődési Házban megrendezett kiállításának: *Agyagba öntött idő*. Immár félévszázados pályára tekinthet vissza, amelyben az időnek mint megfoghatatlan megragadhatónak nagy szerepe volt. Felrakásos technikával építi kompozícióit, munkamódszerét tehát nevezhetjük szobrászati karakterűnek. Jellemzően agyagba dolgozik, de – előzetes tanulmányainak köszönhetően – sokat kísérletezett üveggel, fémöt-vözéssel, mázakkal, például ókori eredetű pasztazománcokkal, valamint fagy- és tűzálló anyagokkal. Tanulmányozta a Fátimida-mázás kerámiákat, amelyek története a 10. századra nyúlik vissza. Különböző agyagfajtákat és porcelánmasszákat használ. A felépített formákat magas hőmérsékleten, 1000 °C felett mázakkal égeti ki. Redukáló fém-oxidokat alkalmaz, munkáit jellemzik a sajátos, fémes felületek. A kezdetektől saját műhelyben dolgozott, a mázazással és égetéssel együtt. Életmű-kiállítása arról árulkodott, hogy folyamatosan a természeti formák ihlették: erdő, fa, levelek és különböző termések inspirálták a hegyektől a tengerpartig. Témái a teljes flóra köré szerveződnek (például *Medúza* című munkáján), a textúrák pedig jelentőségteljesek, ebből adódóan munkássága többnyire organikus szemléletű. Az állandóság és a mulandóság fogalmát szimbió-

előttünk. Láthattuk ábrázoló munkáit, például a galambokat formáló kisplasztikáit. A funkcionális is szolgáló táplasztikai barázdált, magasztott bordázottságú felületükkel többek egyszerű tálnál. Az ősiség megjelenítése és mai jelentősége érzékelhető tárgyain, például a *Trófea* vagy a *Nyújtózkodó* című szobron. *Nyíló tavasz* című plasztikáján egy hármast kompozíció érzékelhető, három nyíló virágot vagy három ősmagot ábrázolva, különleges formai és mázazási megoldásokkal. Művészete kilép a közvetlenül érzékelhető földi jelenségek világából, tárgyai ezáltal kozmikus tartalmak hordozóivá válnak (*Naplélek*, *Kozmikus mag*, *Körbe-körbe*, *Földszem*, *Csillagtál*). Sajátos című *Elementál* plasztikáján érzékelteti a földből kitörő magma erejét. Hol egyszerűbb, jelszerű motívumokat alkalmaz (*Égvirág*), hol összetett, organikus formálással születik meg a kompozíció (*Csendes hűrokon*). Rabie M. Hadie kiállítása meggyőzően szemlélteti, hogy a funkcionális kerámia világából kiszakadva, pályatársai nagy részéhez hasonlóan, sajátos kerámiaplasztikai munkássága vált meghatározóvá. A természet formáit újraalkotó, újjáteremtő attitűdje egyfajta biomorf absztrakciót is manifesztál. Am kiegyensúlyozott atmoszférájú tárgyai között kiemelkedő a *Felperzselt föld* drámaisága, ami utalhat személyes sorsának megpróbáltatásaira. Így lesz alapvetően meditatív és intellektuális alkatából kiforrott művészete nagyívű teljesítmény. A természet totalitásában megjelenítő, a múltból és emlékekből táplálkozó, de a történelemre is utaló, a mához szóló tárgye gyűjtése felzaklató és maradandó élmény.

Fotók: 1. Égvirág; mázas kerámia, 1100 °C-on égetve; Ø: 35 cm; 2022 | 2. Kozmikus mag; mázas kerámia, raku égetés; 23×8 cm; 2003 | 3. Nyíló tavasz; mázas, tűzálló agyag, redukciós égetés; 25×27 cm; 2012 | 4. Naplélek; mázas kerámia, raku égetés; Ø: 38 cm; 2016 | 5. Virág; égetett samottos agyag; 51×42 cm; 2016 | 6. Burjánzás; mázas kerámia, raku égetés; 23×25cm; 2006 | 7. Medúza; kőedény, redukciós égetés; 20×30 cm; 2011 (Forrás: Rabie M. Hadie)

Zománc 45/50

Válogatás a Nemzetközi Zománcművészeti Alkotóműhely gyűjteményéből a Pesti Vigadóban 2026. március 5. és április 26. között

Többféle szándék és számos indok húzódhat meg egy kiállítás megrendezése mögött. Az egyéni ambíciók beteljesítésétől a közösség szolgálatáig széles a horizont, ahogy egy újdonság bemutatása és egy ismert jelenség népszerűsítése között is tág perspektíván foglal helyet egy kiállítás. Ebbe a koordinátarendszerbe egy típus nehezen illik bele. Az a fajta kiállítás, amelyből az eredeti jelentés is származik: közszemlére bocsátani valamit, ami más. A mai kiállításmegnyitó alkalmával a „más” határozószónak a fontosságát szeretném hangsúlyozni, mert nemcsak a nyelvi szintaxisban határozza meg a kijelentések értelmét, hanem jelen esetben a „más” meghatározónak bizonyul a kiállítás alkalmá és a kiállítás tartalma tekintetében. Vagyis két kérdés fogalmazódik meg a zománc apropóján: *mi?* és *miért?*

Kátai Mihály, a kortárs hazai zománcművészet doyenje így fogalmazott 1984-ben: „nincs egységes vélemény, mert a zománcművészet más”. Valóban, Kátai Mihály közel tíz évvel a zománcművészeti alkotótelep elindulását követően már érezte a fogalmi definiálás és az önmeghatározás szükségességét, azonban a zománcművészet hívószavára alkotóközösséggé formálódó pionírok elmulasztották ezt megtenni. A későbbiekben is elégtelennek bizonyult egy olyan identitásképfelvázolása, amely a „mi nem ezek vagyunk”, a „mi tevékenységünk nem azonos azzal” tagadó kijelentésekkel akarta körvonalazni valaminek vagy valakinek a létjogosultságát. Egy zárójeles megjegyzést, kérem, engedjenek meg tanulságképpen. A tőlünk nyugatabbra élő, többnyire indoeurópai nyelveket beszélő népek nagyon jól megtanulták az évszázadok során, hogy az olyan meghatározások használata, amelyben a létige ta-



45 év múlt vagy
50 év jelen?

adásával állítunk, szükségszerű következménye nemcsak a fogalom nyelvi kiüresedésének, de a jelenség felszámolásának is. A magyar azonban nem fogalmi nyelv, hanem úgynevezett képes nyelv. A magyarul beszélők pedig hajlamosak figyelmen kívül hagyni a fogalmi nyelven beszélő szomszédok tapasztalatait.

Egy szó mint száz, a zománc létjogosultságának magyarázatára irányuló „mi nem?” kérdésre adott válaszoknak az lett a következménye, hogy lépésről lépésre haladt a zománcművészet fogalmával együtt

maga a zománcművészet gyakorlata is a széthullás irányába. Megint csak egy zárójeles megjegyzés keretében, hadd tegyem hozzá, hogy mindeközben olyan remekművek születtek, amelyek méltán írhatnák át a magyarországi jelenkor művészettörténetét, ha egyáltalán tudnánk róluk, vagy tudnánk róluk beszélni. Jelentem, a függvényérték mára olyannyira megközelítette az origót, hogy a zománcművészet Magyarországon kijelentés helyi értéke felvette a zéró pozíciót. Ezért mondtam az imént, hogy ez a kiállítás is más, mert az utolsó utáni pillanatról tudósít. Ha tudjuk és akarjuk definiálni a kortárs zománcművészetet, akkor ez a kiállítás akció, és ez a megnyitó deklaráció, ellenkező esetben a kiállítás múltidéző attrakció, a megnyitó pedig implicit nekrológ.

Értelmezzük röviden a kiállítás címét, amelyben a 45/50 számkombináció nem valamiféle enigmaként szerepel, hanem számadásként egy működési időintervallum bizonytalan határértékéről. Ugyanis a Kecskeméti Nemzetközi Zománcművészeti Alkotóműhely aktív pályafutását a zománcművészeti alkotótelepek évenkénti megrendezése határozza meg. Azonban az elmúlt öt évben az alkotótelep nem nyitja ki kapuit a nyár derekán, nincsenek szimpóziumok, nincs tárgyalás. Ha a tényleges művészeti tevékenység szünetel, akkor az intézményi környezet csak a történeti értékek felmutatását tűzheti ki célul. Vagyis a kiállítás címe egy egzisztenciális kérdőjel: 45 év múlt vagy 50 év jelen. A következőkben a múlt és a jelen kapcsolatának vizsgálatával próbáljuk meg feltárni a bevezetőben felvetett dilemma okait, hogy mi volt a múlt, és miért tartunk itt a jelenben.

A probléma forrása, hogy a zománc egy anyag, amelyet képes nyelvünkben metonímiaként hasz-



nálunk. Egyszerre értünk alatta egy technikát és egy műfajt is, amikor pedig a tárgyalás természetére utalunk, akkor ezt a két jelentésmezőt egyesítjük a zománcművészet kifejezésben. A magyar nyelv logikai struktúrájával tisztában kell lennünk a szó alkalmazása során, mert a különböző kontextusok eltérő jelentést követelnek meg.

Ismét jelezni szeretném, hogy a zománc csak a magyar nyelvben szorul interpretációra, az indoeurópai nyelvek szláv, latin vagy germán ágait beszélők nem értik ezt a problematikát. Tehát ha definíciók szerint akarjuk kategorizálni a zománcot vagy a zománcművészetet, akkor erőfeszítést kell tennünk, hogy integráljuk a különböző jelentésmezőket egy fogalom alatt. Inentől kezdve a kérdés morális természetű: azt keressük, ami összeköt, vagy azt, ami elválaszt? Megítélésem szerint a helytelen válasz így hangzik: más, a helyes válasz pedig így: sokszínű.

Az első szöveget akkor ütjük a koporsóba, ha azon kezdünk el lamentálni, hogy a zománc vajon képzőművészeti vagy iparművészeti kategória. Ugyanis a nyelv természetéből adódóan mindig van olyan interpretáció, amely kizárja a zománcot valamelyik kategória feltételrendszeréből. Ha az intézményi berendezkedés ezt a szemléletet követi, akkor technikák és műfajok kortárs megjelenési formája helyett már csak a művészettörténeti besorolás tartja életben a zománcot, és élő minőségét a múltban gyökerező tradíció őrzi meg. Nincs más alternatíva, mint előre menekülni, és az egyetemes művészet égisze alá

vonni a technikát és műfajt egyesítő zománcművészetet. Elődeink ezzel adósok maradtak, ahogy sajnos mi is. A technika azonban mesterség és szaktudás, a műfaj pedig tartalom és forma függvénye. Ha továbbra is tartjuk magunkat a kizárólagosság nyelvi imperatívuszához, akkor belátható, hogy a

zománc két szék közül a pad alá esik, mert míg az előbbi koordináta-rendszer az iparművészet sajátja, addig az utóbbi reláció a képzőművészet egyedi vonása. Nem azt mondom, hogy a felelősség a művészeket vagy a szakembereket terheli, ugyanis a II. világháború utáni társadalmi és kulturális berendezkedés elsődlegesen járult hozzá ennek az osztályozásnak és felosztásnak a meggyökeresedéséhez. A nyolcvanas évek közepén a Nemzetközi Zománcművészeti Alkotóműhely tehát hátrányból indult, mert a professzionális művészképzés nem integrálta a gyakorlatba a szükséges technikai ap-

„az elmúlt öt évben az alkotótelep nem nyitotta ki kapuit”

parátust. Az Iparművészeti Főiskolának és a Képzőművészeti Főiskolának is megvoltak a saját érvei, hogy margóra tegye a zománcot, ennek köszönhetően a műfaj sem tudott kanonizálódni a kortárs művészetben. Azonban Kecskeméten adottak voltak a szakmai feltételek, így a közös szellemiség egyesítette a különböző tárgyaló művészetből érkező hazai és nemzetközi képviselőket, valamint az úgynevezett amatőröket a zománc gyakorlati alkalmazásában. Évtizedek távlatából visszatekintve



kijelenthetjük, hogy a Kátai Mihály által megfogalmazott „más” meghatározás valójában egy kényszerpályán mozgó műfajra vonatkozott, amelynek mindig másnak kellett lennie, hogy a technika egyáltalán fennmaradhasson.

Az alkotótelepek művészeti vezetői mindvégig egy olyan markáns értékrendet képviseltek, amely az anyagban megnyilvánuló szellemiség hatókörét



kiterjesztette a Kecskeméten dolgozó zománcművészekre. Kátai Mihály iparművész, Turi Endre képzőművész, Gyergyádesz László népművelő és Pap Gábor művészettörténész szellemi irányítása alatt a művészi tradicionalizmus és az organikus kultúra termékenyítette meg az úgynevezett mainstream kortárs művészethez képest peremterületekre szorult tárgyalgó műfajokat. A szellemiség és a minőség elválaszthatatlanul összekapcsolódott, amelynek megnyilvánulását a mai kiállítás válogatása és rendezése is tükrözi.

A kurátori koncepció annak a Hollósy Katalinnak a nevéhez fűződik, aki zománcművészként egy évtizeden keresztül szervezte a szimpóziumokat az alkotótelep bezárásáig. A kiállítás rendezésében a történeti kronológia és az eszmei irányvonalak szétválaszthatatlanul alkotnak egy mintázatot. Az alkotótelep több mint ezerhatszáz darabos gyűjteményének mintegy tíz százalékába nyerhetünk ma bepillantást, mert a tárgyak nagyobbik része bedobozolva és elraktározva várja, hogy a leltári számon kívül a köztudatba is besorolást nyerjen.

A kiállítótér bal oldali falszakaszán indul az alkotótelep első tíz évének története, amely Kátai Mihály művészeti vezetése alatt a zománckép megújításának az időszakát jelentette. A geometrikus absztrakciótól a folklorisztikus figurálisig terjedő széles skálán hazai és többnyire az egykori Szovjetunió

tagközösségeinek művészei kísérletezhettek új technológiával és ősi tradíciókkal. Az első alkotótelep 1975. évi megszervezését követően a nyolcvanas évek derekán létrejött Zománcművészeti Alkotóműhely irányítását Turi Endre vállalta hosszú évekig, akinek köszönhetően a képábrázolásban gyökeret eresztett a középkor óta elfeledett zománctárgyalkotás és a lírai kifejezőmód.

A mögöttem lévő fal ennek a korszaknak állít em-

**„olyan remekművek
születtek, amelyek
átírhatnák a jelenkor
művészettörténetét”**

léket kiemelkedő hazai és nemzetközi példákkal. Itt kell hangsúlyoznunk Pap Gábor művészettörténész elvitatlan érdemeit, aki a hetvenes évek közepétől több mint egy emberöltőn keresztül tanította az alkotótelepen dolgozó művészeket az organikus gondolkodás szemléletformáló erejére. Ha végigtekintünk a kiállítótér eddig említett egységeinek műalkotásain, akkor az esztétikán túlmutató létértelmezés olyan kinyilatkoztatás erejű olvasatait



láthatják megelevenedni a zománcban, amelyet Pap Gábor nélkül a feledés homálya fenyegetett. Az alkotótelep és az alkotóműhely félszáz éves kelettörténetét zárja egységbe a kiállítótér jobb oldali falszakasza. Gyergyádesz László intézményvezetőként, Hollósy Katalin pedig művészeti vezetőként tartotta életben az elődök által felszított lángot a zománc boszorkánykonyhájában, amely köré egyre inkább olyan nemzetközi alkotóművészek gyűltek, akik számára már nem Limoges jelentette a zománcművészet központját, hanem Kecskemét. Az elmúlt tizenöt évből emlékek példákat. A balti államokban és legfőképpen Oroszországban olyan művészek integrálták a zománct a művészeti felsőoktatás vagy az akadémiai diszciplínák struktúrájába, akik a kecskeméti alkotótelepen pallérozódtak. Ezek a művészek ma sztárok hazájukban kiemelkedően prosperáló zománcművészeti praxissal, akik kérdően tekintenek az alkotótelep zárt kapujának kulcslyukán keresztül, hogy kinek köszönhetnék meg az itt elsajátított technikát és szellemiséget. Tekintsenek végig a jobb oldali falszakaszon és a félkörívben húzódó posztamenseken! A lírai absztrakció korszerű valóságértelmezése és a metafizikai festészet tűzben edzett, fogalmilag megragadhatatlan formanyelve teremt új univerzumokat a síkban, míg a plasztikus formaképzésben megmutatkozó bravúros anyagmanipuláció az alkímia

misztikus világot hozza el a látszat és virtuális valóságban megcsömörlött hétköznapiakba.

A kortárs zománcművészet körül tapasztalható tétlenség állapota a korszerűség téves értelmezéséből fakad. Az anyagmegmunkálás költséges, a technika időigényes. A korszerű intenzíven ezek ellen dolgozik, mert értéket teremteni csak olyan befektetéssel lehet, amely erőfeszítést és áldozatokat kíván. A Kecskeméti Zománcművészeti Alkotóműhely és egykori alkotótelep ennek a szemléletnek a letéteményese. A zománc médiumában megtestesülő művészet nem az anyag vagy a műfaj függvénye, hanem az akcióé, hogy a létezés alapvető kérdéseire a materialista válaszok alternatíváját milyen hatásokkal képes közvetíteni. A mai kiállítás alkalmat kínál arra, hogy a válaszok sokszínű palettájáról válogassunk, remélve, hogy a jövőben is lesz lehetőség az aktuális jelen görbe tükre a zománc különleges fénytörésében szemlélni.

Elhangzott 2026. március 5-én, a kiállítás megnyitóján.



Fotók: 1. Kátai Mihály: Alföldi látomások II.; zománcozott vörösréz; 20x20 cm; Ltsz. 84.35.2.; 1981 (Fotó: Hollósy Katalin) | 2. Páthi Diána: Bolygó táj XIV.; zománcozott vörösréz; Ø: 33,4 cm; Ltsz. 16.02.1.; 2016 (Fotó: Páthi Diána) | 3. Mikhail Mantulin (RU): Kozmikus fantázia; zománcozott acéllemez, applikáció; 40x40 cm; Ltsz. 03.29.1.; 2003 (Fotó: Mikhail Mantulin) | 4. Jávorska: Figura; zománcozott vörösréz; 20x15 cm; Ltsz. 12.55.1.; 1976 (Fotó: Hollósy Katalin) | 5. Mihail Beketov (RU): Salvador Dalí iránti szenvedély; zománcozott vörösréz; 50x18x80 cm; Ltsz. 18.12.1.; 2018 (Fotó: Hollósy Katalin) | 6. Turi Endre: Halkacs; zománcozott vörösréz, szobor; 23x40x16 cm; Ltsz. 97.22.1.; 1983 (Fotó: Banczik Róbert) | 7. Egri András: Egy új kor hajnalán; zománcozott acéllemez; 30x40 cm; Ltsz. 17.04.1.; 2017 (Fotó: Hollósy Katalin) | 8. Hollósy Katalin: Elmaradt vizitáció; zománcozott vörösréz, fára applikálva; 42x32 cm; Ltsz. 96.29.1.; 1995 (Fotó: Banczik Róbert)



Maszkok, jelmezek, bábok

Programfelelős: MI újság Szabadegyetem
Tanegység címe: NEMEZ – A világteremtő kelme
Kurzustípus: 12 részes ismeretterjesztő sorozat
Kurzuskód: MI-NMZ-09

KÉPVISELŐK

Ősi szokás a maszk viselése, amely jelképezheti egy isten vagy valamelyik ős arcát, esetleg utalhat egy állatra. A Kaukázus egyes népei, például a lakok, az avarok, a kabardok és az osztek sapka formájú maszkokat varrtak nemezéből, az orr és a szemek helyén lyukakat vágtak. Az orr és a fül helyére nemezlaponkat vagy fémlemezket varrtak, és szakállt, bajuszt utánzó szőrmedarabot vagy gyapjút is rögzítettek rájuk.

A maszk legfontosabb szerepe, hogy viselője átlényegüljön azzá, akit az arcán megjelenít, és viselkedésében is rá emlékeztessen. A maszkokat fontosabb ünnepeken, többnapos lakodalmak maskarás játéka során használják. Korábban a közösség vezetői annak tagjait képviselve az ősök nevében beszéltek, hoztak döntéseket, felvéve az ősök képét ábrázoló maszkokat, így ők valódi *képviselők* voltak.



A *berikaoba* egy legalább kétezer éves, napjainkban is élő szokás a grúz Kaheti régió falvaiban, melyet a tél elűzésére és a tavasz köszöntésére tartanak. A *berikáknak* nevezett férfiak állatbőrökbe öltöznek, gyakran nemezmaszkot tartanak az arcuk elé, ostorokkal felszerelve járják a házakat, zajonganak, és iszapot kennek az emberekre. A maszkos *berikák* érkezése a hagyomány szerint áldást hoz a házra, a lakókra kent iszap pedig szerencsét jelent. A *berikaoba* tulajdonképpen nem más, mint egy improvizatív, maszkos népszínház, amely a közös mulatozást és a rituális megtisztulást szolgálja.



ÁTLÉNYEGÜLT LOVAK

A paziriki kurgánok, szkíta fejedelmek halomsírhajai egy völgyben, ezerhatszáz méteres tengerszint feletti magasságban sorakoznak. A hosszú, hideg téli időszakban a beszivárgott talajvíz és csapadék megfagyott, és az elmúlt közel két és félezer évben fagyott állapotban tartotta az értékes szerves anyagokat. Valamennyi sírból különlegesen felszerszámozott lovak teteme került elő. Az első kurgánból tíz, a másodikból hét, a harmadikból és a negyedikből tizennégy, az ötödikből kilenc. Eltérőek a vélemények arról, hogy a lovakat közvetlenül a temetéskor vagy a későbbi (akár egy évre rá) halotti szertartáson áldozták-e fel. Különösen fontos kérdés, miért tartották szükségesnek e különleges szertartást és a loáldozatot, miért kellett átlényegíteni a lovakat jelképesen más állatokká. Nagy termetű, erős hátságok voltak, ám valamennyien idősebbek. A fülükön található tulajdonjegyek alapján nem egy ember birtokolta őket.

A bereli sírokban feltárt leletek alapján Krym Altynbekov és munkatársai közel tízéves munkával elkészítették az itt feláldozott lovak rekonstrukcióját. Nem volt könnyű dolguk, mert a szerves anyagokat sokszor alig lehetett megkülönböztetni a talajtól, amellyel együtt egészben emelték ki a lovakat. Az elképzelésük alapján helyreállított, lószerszámokkal ékített lovak a kazak nemzeti büszkeség részeként nemcsak múzeumokban jelennek meg, de lovas ünnepek díszeként is szolgálnak, és szobrok is készültek ezek alapján.



A 11. számú bereli kurgánba tizenhárom lovat temettek. Egymás fölött, két sorban feküdtek; alul hét ló, melyeket kéreg borított. Erre került még hat vörös színű ló, mindegyikük fejével keletnek tájoltva. A lovak közül négynek volt maszkja nemezéből, bőrből és aranylemezekből elkészítve. Mind a négyre fából faragott, aranyozott, nagy méretű hegyi kecskeszarvat erősítettek. Míg a paziriki lovakon első látásra a szarvasmaszk a jellemző – a lómaszkok többsége is szarvasfejet idéz –, addig Berelben leginkább hegyi kecskévé, bakká változtak. A lovak nemezéből és bőrből készült sövényborítót viseltek, amelyeket lószőrrel egészítettek ki. Ezeken nem rátét, hanem faragott, aranyozott jelek sorakoztak. A régészek

minden lovon nemezéből készült nyeret azonosítottak, állat alakos rátétekkel. A négy kiemelt, maszkos, bakszarvas ló közül háromnak vörös nemezéből készült nyeregtakarója volt, rajta sárga és kék nemezlaponkból kivágott, visszaforduló fejű madárformával. Alakja stilizált, ragadozó madárra emlékeztetett. A vörös nemezekhez mindkét oldalon három jelképek díszítették: griff fej, a csőrében szarvas feje. Ez a korábban feltárt altaji szkíta sírokból is ismerős lehet.



ÁLLAT ALAKÚ NEMEZFEJFEDŐK

Az altaji szkíta sírokban talált férfi nemezfejfedők csúcsosak, a nyakat és a füleket lenyúló rész védi. A legtöbbjükön fából faragott, aranyozott állatfigurák – szarvas, griff, hegyi kecske és ragadozó madár – és aranylemezről készült rátétek láthatók, de sok hasonló forma is előkerült, amelyekről feltételezhető, hogy eredetileg egy nemezfejfedőhöz tartoztak. Az ak-alakhi sírból feltárt, madárfejen végződő nemezsüvegen a hegyi kecskefigurák között felfelé szálló, angyalokra emlékeztető madarak láthatók.

Az állat alakú nemezfejfedők nagy számából arra következtethetünk, hogy viselőik így vették fel egy-egy állat tulajdonságait, alakultak át gondolkodásukban a szertartásokon a megidézett állattá, hiszen a fejen viselt szimbólumok mindig a szellemiség kisugárzására utalnak.



TÁNCOLÓ NEMEZBÁBOK

Ez a sokoldalú kelme új lehetőségeket teremt a színház világában való elmélyülésre is. Több magyar társulat használja a nemezt nemcsak kellékként, hanem jelmezként, bábként, díszletként és szakrális játékok részeként is.

Farkas Gergely a Rőtökör Társulat számára készítette bábtáncoltató betlehemét a somogyi hagyományokból kiindulva. A templomot formázó jászol készítésekor az egyik legfontosabb alapelv volt, hogy régi hokedlik, teknők, cipős dobozok, polcok, szöttek új életre keljenek, átalakulva a csoda helyszínévé. A bábok nemezből születtek, de itt is fontos szempont volt, hogy a szereplők maradék anyagokból készüljenek, ahogy régen is formálták őket a betlehemet megalkotó parasztemberek. Szintén a Rőtökör Társulat számára készültek a vásári bábjátékok hőskorát idéző nemezbabok.



Németh Bea szépen stilizált formákkal rendelkező kesztyűbábjai kiválóan alkalmasak arra, hogy akár bábszínházak, akár gyermekközösségek életre keltsék őket, elmesélve egy közösen megalkotott történetet. A művész nő szkíta állat alakú nemezfejfedők mintájára is készít kalapbábokat, amelyek átlényegítik viselőiket, és segítenek belehelyezkedni az adott szerepbe.

A pécsi MárkusZínház – mivel kiváló színészei, munkatársai a nemez-készítésben is jártasak – gyakran alkalmaz nemezből készült jelmezeket, díszleteket és kellékeket előadásain. Csodálatosan használják ki a nemez különleges tulajdonságait, például amikor *Az égig érő fa* című előadásban a két főszereplő fején lévő nemezszüvegek alakulnak át a segítő kismalaccá.



NEMEZJELMEZEK FILMEN

Pócs Judit nemezes iparművész a Tóth-Pócs Rolanddal közösen készített, *Bíborcsiga* című filmjének valamennyi jelmezt nemezből készítette, melyekhez selyemszövetet is használt. Szoborszerű kalapjai készítésekor gyakran merít ihletet a természetből. Az egyik jelmeze a ginkgo biloba fa jellegzetes levelének formáját idézi, amelynek motívuma minden részleten visszaköszön. Egy másik jelmeze kétrétegű Pongé hernyóselyem alapra épül, amely kifordítható: az egyik oldala sárga, míg a másik zöld. A ruha légies könnyedségét a selyem adja, amelyet benevezelt gyapjúcsíkok merevítenek. A gyapjú zsugorodása révén a selyem finoman ráncolódik, így különleges textúrájú és formájú megjelenést biztosít.



NEMEZMESÉK

Az előszavas mesemondás újjászületésével létrejöttek a mesealkalmakat befogadó új helyszínek is. Erre a célra felettebb alkalmas a kerek nemez-sátor, amelynek belsejében mesélő nemeztakarók kapnak helyet, a nemezből készült figurális fejfedők pedig segítik a történet átélését. Az első mesésátrát Vetró Mihály és tanítványai tervezték meg és készítették el a Nádudvari Népi Kézműves Szakgimnázium nemezműhelyében.



Fotók: 1. Berika maszk – Grúzia; nemez alapon himzés; Néprajzi Múzeum, Szentpétervár | 2. Kabard nemezmaszk homlokán ember formájú bőrrátét; 20. század első fele; Néprajzi Múzeum, Szentpétervár | 3. Kabard nemezmaszk; 20. század első fele; Néprajzi Múzeum, Szentpétervár | 4. A 11. számú bereli kurgán rekonstrukciója; Központi Állami Múzeum, Almati | 5. A bereli 11. számú kurgán egyik lovának rekonstrukciója Krym Altynbekov elképzelése alapján; Kazak Nemzeti Múzeum, Asztana | 6. Ló fejeke a paziriki 2. számú kurgánból; Ermitázs, Szentpétervár | 7. A paziriki 1. számú kurgán ötödik lovának maszkja; Ermitázs, Szentpétervár | 8. Eugene Kray: Szkíta nemezszüveg rekonstrukciója | 9. Farkas Gergely: Bábtáncoltató betlehem; fa, szöttek; nemez | 10. Vajda Zsuzsa – Pilári Gábor: Háromfejű sárkány nemezből a MárkusZínház előadásához (Fotó: Ruprecht Judit) | 11–12. Pócs Judit: Jelmez a *Bíborcsiga* című filmhez; modell: (zöld) Rumi Sári, (sárga) Erdélyi Csilla; 2010 (Fotók: Busák Péter) | 13. Mesésátor az alkotókkal és az érdeklődő gyerekekkel; Józsa; 2018. *A külön nem jelzett fotókat Vetró Mihály készítette.*



A fátyolüveg születése és fénykora

Suha Zoltán vegyész-mérnök és Somkuti Katalin gyári üvegtervező munkássága a Karcagi Üveggyárban 1957–1982 között

SZÉKELY ORSOLYA IPARMŰVÉSZ AJÁNLÁSA

1976 nyarán léptem át először a Karcagi Üveggyár kapuját. Ott ismerkedtem meg Somkuti Katalinnal, Suha Zoltánnal és azzal az élet minden percét átbató szakmai világgal, ami körülvette őket. Ámulatba ejtett, ahogy kézben tartották az egész gyártási folyamatot az üvegolvasztástól az elkészült tárgy értékesítéséig, s közben folyton kísérleteztek, tárgították az üveg tulajdonságainak technológiai és formai lehetőségeit. Jelen írás a Berekfürdőn töltött különös küzdelmeik, eredményeik rövid áttekintése. Suha Zoltánra fia emlékezik, Somkuti Katalin pedig beszél élményeiről ebből az időszakból. Zoltán fantasztikus vegyész-tudása az üveg szeretetével párosulva soha nem látott díszmű- és műszakiüvegek megalkotását eredményezte. Katalin bereki és tarjáni időszaka alatt az üveg minden tulajdonságát kiismerve, kihasználva alkotta meg tárgyait kis és nagy sorozatban. Ennek részletes kibontását, megismerését ajánlom egy következő fejezetben.



Suha Zoltán (1932–2026), az üvegművészet nemzetközi szaktekintélye a Veszprémi Vegyipari Egyetem Szilikátkémiai Iparok Szakán szerzett vegyész-mérnöki diplomát 1956-ban. Az egyetem elvégzése után a sztálinvárosi Tűzállóanyaggyárban kezdett dolgozni, mely fontos tapasztalatokat jelentett a későbbi üvegekísérletekhez, olvasztásokhoz. A véletleneknek köszönhetően kötött ki a Karcagi Üveggyárban Berekfürdőn, a kis technikai üveghutában. Különös szerencse volt, hogy egy hasonló mentalitású kutató-fejlesztőmérnökkel, Veres Zoltánnal találkozott, aki bár próbára tette, de hagyta kutatni, fejleszteni, kísérletezni, és bevonta a közös munkába. Ennek egyik látványos eredménye lett az 1961-ben szabadalmaztatott közös találmányuk, a csillogó díszmű üvegáru, melyet később fátyolüvegnek neveztek el.

A fátyolüveg sikertörténetnek indult. Az Üvegipari Művek (ÜM) elődje rögtön a bejegyzés után bejelentette igényét a találmányra, miután kiderült, hogy Amerikából is érdeklődtek iránta. Még abban az évben az Iparművészeti Tanáccsal közösen tervezési megbízást adtak Suha Zoltán tervezőmérnöknek és Mikó Sándor tervezőművésznek a következők szerint: „A formatervek kialakításánál a tervezők legyenek tekintettel az üveg sajátos fény- és színeffektusára, hogy ezek a formán teljes mértékben érvényre juthassanak, és a forma és anyag szerves egységben való kifejeződését segítsék elő. A formatervek alapján sorozatgyártás készül, amelynek minden darabja – a gyárthatóság és használhatóság érvényre juttatása mellett – teljes művészi értéket kell, hogy képviseljen. A mintadarabok a legszélesebb színskálát fejezzék ki.” A kísérleti gyártások nagyrészt Suha Zoltán formatervei alapján kezdődtek, a mintadarabok 1964-ben Budapesti Nemzetközi Vásár (BNV) Nagydíjat nyertek.

A „fátyoltörténet” mégis majdnem bukás lett. A szabadalmi díjak elszámolásának inkorrekt huzavonája 1971-ig tartott. A gyártás csak a kísérleti üzem szintjén indult el minimális mennyiséggel. Az aktuális helyi és központi, szakmai és politikai vezetés szabotálta a gyártást, folyamatos személyi konfliktusok, atrocitások voltak. Egészen 1968-ig gyakorlatilag nem volt nagyobb volumenű gyártás, ekkor több évre le is állították a fátyolüveg gyártását. Az, hogy mégis sikerré vált, kizárólag két emberen, Suha Zoltánon és feleségén, Somkuti Katalinon,



illetve az általuk felépített, kialakított középüzemi méretű gyáron és az ott dolgozó embereken múlt. Suha Zoltán Berekfürdőn 1957 és 1982 között dolgozott üzem-mérnökként, kutató-mérnökként, kísérleti üzemvezetőként, főtechnológusként, főmérnökként, tanácsadóként, végül igazgatóként. Ezt az időszakot a gyár – mind hazai, mind nemzetközi szinten – felívelő elismertségének megalapozása után, a „Fény korszakának” nevezhetjük (a fő kiállítás mottója „Fény és Üveg” volt).

A „gyárat” előbb fel kellett építeni, az alapoktól a gyári tömegtermelésig mindent (kemencék, feldolgozó, gyártástechnológia, kapacitásbővítés, szakemberek, üvegfüvők stb.). Például az üvegfüvőket a Salgótarjáni Öblösüveggyárban képezték, csak később valósult meg a saját szakmunkásképzés. A létszámfejlesztésnek fontos része volt a diplomás szakemberek odacsábítása, melyhez lakásokat építettek, a falu infrastruktúráját pedig minden szegmensében fejleszteni kellett. A térség fontos foglalkoztatójává váló gyárnak saját autóbuszjáratot kellett üzemeltetni a munkások szállításához.

A kezdeti formákat az első rekonstrukcióig a gyártástechnológiai korlátok határozták meg. Komoly problémák voltak a mérettel, a feldolgozással, az üvegfüvő képességgel, a kapacitással stb. Az első zsűrízések során az egyszerű formákat archaikusnak tartották, nem ismerve az adottságokat. Az üveg esetében, ahogy azt Suha Zoltán sokszor elmondta: „Az anyag dönti el a formát. Olyan formát kell választani, tervezni, mely a megfelelő színnek alkalmazása mellett maximálisan visszaadja az üveg anyagának jellegzetességét, egyedi sajátosságát. Kicsi



a gyár, semmi sem válna jobban a hasznára, mint a különleges termékek.” A gyár főprofilja egyedülálló volt a hazai üvegiparban: híradástechnikai (adócsövek) és speciális technikai üvegek (bánya, hőszűrők: infra, doziméterek stb.). Kiemelt nemzetgazdasági jelentősége volt az importkiváltásban, illetve a nyugati exportban. Ekkor már láthatóvá vált a fejlődés iránya, és hogy az elektronikai fejlődés szükségessé fogja tenni mind a termékek, mind a technológia területén bekövetkező váltásokat, fejlesztéseket. Ezért is indult el a speciális és egyéb üvegek más

irányú felhasználása, termékfejlesztése. Ezen irányok, termékkörök: a fátölüveg, a hutakész üveg, a színesüveg, a hőálló edények, a lámpák. A kiegészítő termékkörben a levélnyomókat, a hamutálatkat stb. már Somkuti Katalin tervezte és öntötte formába. A centrifugált termékcsaládot Suha Zoltán tervezte.

Suha Zoltán Berekfürdőn három főbb területen alkotott maradandót: a speciális üvegek, üvegtárgyak, a fátölüveg és a centrifugált üvegek terén, mely termékcsoporthoz 1981-ben Formatervezési Nívódíjat kapott. Jelentősebb üvegfejlesztései közé tartozott például az Fx26, az Fz36, a K93, az antiküveg és a kék opalin, gyártástechnológiái

közé pedig a hidegtükör, a katódsugárcső, a bébiszett, az edzett biztonsági lámpabúrágyártás és a vízállásmutató üveg edzése. Jelentősebb szabadalmi közé sorolhatjuk ebből az időszakból például a nagy elektromos ellenállású, alkálimentes wolframkötő üveget híradástechnikai célra, a hőszűrő üveget műtőlámpákhoz foszfátüvegből, a Fernico-kötő híradástechnikai üveget és a granulálást boroszilikát üvegkeverékekhez.

Szakmai munkássága a fentieken túl, további több tucat nem szabadalmaztatott eljárást, technológiát,

tudományos munkát, kutatást és szabadalmakat jegyez, mely egy más feldolgozást, kitekintést igényel. Suha Zoltán szakmai teljesítménye kiemelkedő volt, mégsem tartották méltónak tudományos elismerésre. Pályáját végigkísérte a folyamatos intrika, a kihasználtság és az el nem ismertség, melyet kudarcként élt meg. A szakképzésben és a következő generációk mentorálásában folyamatos, kiemelkedő szerepet töltött be. Üvegművészeti stúdiót is vezetett, bár az eredeti célnak megfelelően a kis szériás, magas hozzáadott értékű, gyári tervezésű művészi termékek megvalósításával (a rendszer hibáiból adódóan) ő is adós maradt. Tisztában volt azzal, hogy itthon nem fogják díjazni szakmai teljesítményét, ezért számos más területen is kipróbálta magát. Például a fátölüveg „kudarca” kapcsán kezdett új üveg- és formakísérletekbe, amelynek eredményeként megszületett a centrifugált termékcsalád. Az Ipari Formatervezési Nívódíj némileg kompenzálta elvárásait, ahogy a sakk területén elért eredményei (levelezési sakkmeister) is magyar és nemzetközi szinten. Folyamatosan a létezéséért küzdő, szaktudásában soha meg nem kérdőjelezhető, sokoldalú kutató, fejlesztő volt, az üveg specialistája.

Somkuti Katalin

Ebben az időszakban a meglévő üvegtípusok ki- és feldolgozása volt a feladat, olyan formákat, funkciókat keresve, melyek funkcionalitásuk révén alkalmasak a sorozatgyártásra. Esztétikailag is színvonalasak, nem giccsesek, piacképesek, nyereségesek, vagyis van dizájnjuk. Akkoriban a zsűriztetés fontos szempont volt. A fátölüvegek tervezésénél az volt a cél, hogy az üveg szépségét, ami a technológiából ered (totál reflexió) a leghatékonyabb formai megoldással oldjam meg. A legjobb megoldásokat a gömbölyded, illetve a virágformák (mák, tulipán stb.) és a részlegesen repedezett megoldások hozták. Általában ez a technológia a díszműnek nevezett termékeknek felel meg. Vázákat, tálkákat, hamutartókat, gyertyatartókat, levélnyomókat, illetve poharakat terveztem, melyeket gyártottunk. A gyönyörű színek jó megválasztása a formához nagyban befolyásolta a totális csillogást. A kadmiumsárga és a narancssárga szín a legfeltűnőbb és a legkeresettebb volt. A pasztellszínek, mint a fűzöld, a türkiz, a lila vagy az aranyrubin a leglégiésebb hatást adták. A gyártás technológiai adottságai jelentősen korlátozták a mérethelehetőségeket, a magasságot (max. 25–30 cm), az átmerőt, a hűtőszalagot, illetve a szélcsiszolási lehetőséget





A hőálló háztartási edények közül belföldi igényre önkiszolgáló éttermi adagtálakat (négyrészeset), kétféle ovál adagtálat és lágytojásfőzőt terveztem. A nagy fejlesztés a TERMOVER márkájú új, a Házgyári Pályázati Program keretében tervezett háztartási edénysorozat volt. Ez a Design Center (Pohárnok Mihály) által koordinált projektként a háztartási lakások (konyhák) üveghasználati termékeinek tervezését jelentette, majd a zsűri által kiválasztott tervek megvalósítását a megfelelő gyárakban. Az én tervem került megvalósításra a Karcagi Üveggyár gyártásával. A termékcsalád elnyerte a „kiváló áru” minősítést. A profilbővítést importkiváltásra terveztük. Óriási szakmai sikerként könyvelhettük el.

a színesüvegeknél és a nem hutakész termékeknél. A tallinni kiállítás vendégkönyvében található beírás magáért beszél: „Boldogok azok az emberek, akik ilyen szép üvegekkel élhetnek”.

A hutaiüvegeket kis szériás gyártásra terveztem. A színesüveg egyéb célú felhasználása volt a cél. Kis és közepes méretű vázákat (családokat), melegen formált tálcákat, szabadon formált vázákat terveztem, készítettem. Kerestem a meleg megmunkálásból eredő lehetőségeket (rátéteket, cseppeket, fonalrátéteket, színkombinációkat), a színek változtatásának módjait, például a szelénpiros üvegeknél vagy a különböző zölddeknél, a meleg megmunkálásakor a színek megváltozását kihozni, hogy a sárgából piros, az áttetsző zöldből opál, a zöldből kék legyen.

A gyár a világítási üveget is fejleszteni akarta. A cél egy kész lámpákat gyártó részleg létrehozása volt. Üveg lámpatestet homokfúvással lehetett gyártani vagy megfelelő színes üvegből (festés nem volt, ahogy opál vagy opalin üveg sem). A kisprések, például a hamutartók stb. kiegészítő termékeknek voltak tervezve, mintázva.

A helyi és a regionális kiállításokat én rendeztem, a különösen nagy léptékűeket (Szolnok, Debrecen, Szekszárd, Budapest) belsőépítészek. A külföldi kiállításokat a meghívók rendezték (Moszkva, Tallinn, Berlin, Szófia). A kiállítások célja a gyár termékeinek bemutatása volt a marketingünk részeként. Saját fejlődésem, valamint az üvegesek szakmai kvalitásainak szemléltető dokumentumai. A Karcagi Üveggyár termékeinek saját karaktere volt, amelyek mással nem összetéveszthetők. A kis üzem idővel gyárrá érett, termékeit egyre több helyen ismerték és elismerték.



Fotók: 1. Suha Zoltán: Fátyolüvegek, 1960–1968: (balról jobbra): türkiz váza (cikksz. 3/20), 20 cm; zöld váza (cikksz. 42/12), m: 17 cm; kék váza (cikksz. 11/18), 25 cm; narancs váza (cikksz. 35/7), m: 11,5 cm; zöld váza (cikksz. 15/12), 24,5 cm; sárga váza, m: 13 cm; narancs váza (cikksz. 5/7), m: 25 cm; narancs váza, m: 17,5 cm; aranyrubin váza (cikksz. 33), m: 20 cm; aranyrubin tál (cikksz. 34), m: 10,5 cm (Fotó: Suha Vazul) | 2. Suha Zoltán: Centrifugált termékcsalád tagjai, 1975–1980: (balról jobbra) CF-24, m: 14 cm; CF-4, m: 19 cm; CP-7, m: 20 cm; CZ-18, m: 12,2 cm; CS-7, m: 20 cm (Fotó: Suha Vazul) | 3. Suha Zoltán: Üvegkísérletek, kísérleti üvegek, 1957–1980 (Fotó: Suha Vazul) | 4. Somkuti Katalin: Fátyolüveg kezdetek – kis méretű vázák, gyertyatartók: narancs, citrom, fehér, világoszöld, kék-zöld színekben, hutakész kivitelben; 1967–1968 (Fotó: Turi András) | 5. Somkuti Katalin: Fátyolüveg-variációk – tál, levélnyomó, váza, tálka, váza: világoskék, türkiz, fehér, sötétkék színekben, hutakész kivitelben; 1969–1970 (Fotó: Turi András) | 6. Somkuti Katalin: Elfogyó fátyolüveg-vázacsalád mangánlila színben, hutakész kivitelben; 1973 (Forrás: gyári katalógus) | 7. Somkuti Katalin: Házgyári hőálló háztartási üvegedények: adagtálak hét méretben, lágytojásfőző; 1970–1977 (Fotó: Turi András)

Női vonalak textilen és festményen

*Makkai Márta és
Makkai-Kovács Beatrix kiállítása
2026. január 15. és február 12. között*

Makkai és Makkai-Kovács. Két Makkai kiállítása, akik nem férfi és nő. Gyanús. Az alkotópárokhoz hozzászoktunk a művészeti életben, de két alkotó művésznő vajon milyen rokonságban állhat? Nem „szokványos” műveszpáros alkotásait láthatjuk a kiállításon: anya és lánya művészeti dialógusa mutatkozik be a Hegyvidék Galéria kiállítóterében. A tárlat címe *Együtt*, és ahogy a későbbiekben kiderül, a cím talán nemcsak a két művész szoros kapcsolatára utal, hanem egy másik síkon mi, nézők is beletartozunk.

Az anya és lánya párosítás nemcsak azért rendhagyó, mert viszonylag kevés olyan tárlatot látunk, ahol az édesanya művésznőként a gyermekével mutatkozik be. Példaértékűnek tartom, hogy családon belül két művész munkássága ennyire összeforr. Nem rivalizálásról, nem egymás meghaladásáról vagy felülmúlásáról van szó, hanem épp ellenkezőleg: anya és lánya művészete egybefonódik.

A művészidentitás jelenléte ebben a családban még régebbre nyúlik vissza. A művészettel való szoros kapcsolat a család-történet női ágán nem Mártával, hanem Márta édesanyjával, a nagymamával kezdődött, aki a háború után Szőnyi István növendékeként festőművésznak tanult, de anyagi nehézségek miatt nem tudta befejezni a tanulmányait. Később a zeneművészet iránt kezdett élenként érdeklődni, nagy operarajongó lett, de a képzőművészet is foglalkoztatta. Érdekes, hogy a lánya, Márta is festéssel kezdte pályáját, de végül a textil médiuma iránt köteleződött el. Ennek ellenére munkásságában most is megfigyelhető az erőteljes festői-ség. Végül a sort az unoka, Beatrix zárja, aki festőként indult, és ki is tudott teljesedni ebben a művészeti ágban.

A páros alkotói formanyelve is közös. Mindketten absztrakt alkotók, bár Mártának vannak figurális munkái is.

A nők és az absztrakció „kapcsolata” legalább százharminc évre nyúlik vissza, de valójában több ezer évesnek tekinthető, ha a tradicionális szőnyegkészítést, például a navahót vagy más, Kolumbusz előtti textileket vesszük alapul. A modern és a kortárs művészetben a nők vezették be az absztrakt formanyelvet a textilművészetbe és így a szőnyegtervezésbe. Anni Albers és Gunta Stölzl Bauhaus-alkotókként absztrakt kárpitokat, sőt monokróm kárpitot terveztek. Korábban az egyszínű szőnyeg, amely most már talán minden európai lakásban megtalálható, elképzelhetetlen lett volna.

A modern művésznők már a kezdetektől kíváncsián fordultak ehhez a rendhagyó formanyelvhez, amely a modernizmus indulásával talán két irányból közelíthető meg. Egyrészt a művészek egy új formanyelvet találtak a megjeleníthetetlen kifejezésére, azaz olyan dolgok leképezésére, amelyek túllépik az ábrázolhatóság határait. Ide tartoznak a transzcendens jelenségek, ahogy a platóni formák és ideák is. Hogyan festhetjük le a szépséget, a jósságot, Istent, a szerelmet? Az absztrakció egy erre adott válasz. Másrészt az absztrakció empirikus tapasztalaton alapul, ahogy például a kubizmus,

amely azt kutatja, milyen lehetőségeink vannak a fizikai világ megértésére, milyen struktúrák, tudományosan is feltérképezhető elvek mentén építhetjük fel az empirikusan megtapasztalható világot (geometria, fizikai erővektorok, atomok és a bennük uralkodó rendszerek). A geometriai síkok, színek – e stílusirányzat képviselői szerint – önmagukban élvezhetőek, és nem akarnak túlmutatni önmagukon. Ez volt a minimalisták, például Ad Reinhardt filozófiája is – nem transzcendens témákat kerestek, hanem a formát önmagában kutatták.

„az ikat szövési technika és az absztrakt gesztusfestészet párbeszéde”

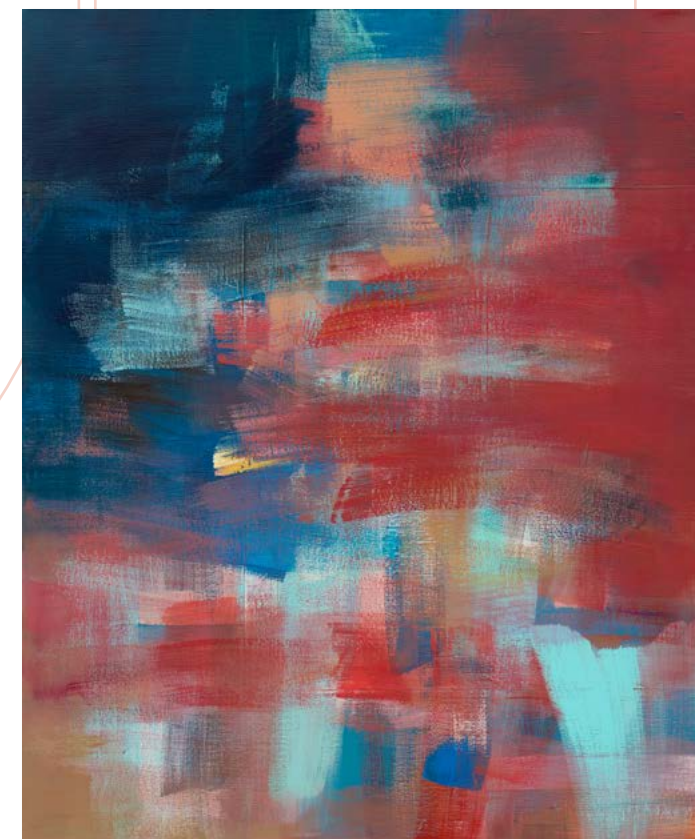
Makkai Márta esetében számomra egyértelmű az első irányba való mozdulás; Beatrix a határon mozog azt illetően, hogyan is használja az absztrakciót. A két irány azonban mégis találkozik, hiszen a látott világ pontos megfigyelése minden esetben túlmutat a látott forma keretein. Márta textilmunkáinak alapja az *ikat* technika. Ez azért is találó, mert alkotásai ezzel az ősi szövési technikával keltenek pasztelles, derengő érzetet. A színes fonalakat átszövik a természetes gyapjúsálak, és így jelennek meg tájak és a természet motívumai által ihletett terek, illetve a szentséghez kapcsolódó motívumok, mint a díjnyertes *Háromkirályok*. Márta a kilencvenes években kezdett el ikatokat alkotni, és a technika, illetve a transzcendentális téma



Beatrix szabad asszociációs alapon alkotta meg a nagyrészt az elmúlt két év anyagából kiállított műveit. Olyan festéssel találkozunk, aminek időt kell adni. Sosem felejttem el, hogy Beatrix műtermében üldögélve, kb. húsz perc szemlélődés után „mozdultak meg” először a festményei, és kezdtek behúzni magukba, egy olyan világot kinyitva, amelyet aztán nehéz volt otthagyni. A műtárgyak tehát behívják minket, nézőket a terükbe. Együtt létezhetünk ezekkel az alkotásokkal, úgy, hogy nem reprezentációként, hanem eszközként tekintünk rájuk. A műalkotásokkal való találkozásban a tárgy és az alany felszámolódik, és egy olyan világba kerülünk, amelyet csak együtt hozhatunk létre.

A szöveg a kiállítás megnyitóján elhangzott beszéd szerkesztett, bővített változata.

a mai napig foglalkoztatja. Az *Életfa*, amely szintén három részből áll, nem sokkal a kiállítás előtt készült. A hármasság utalhat a Szentháromságra, melynek szakralitását hangsúlyozza a munkákból áradó belső fény. Ez köti össze Márta munkáit Beatrix festészetével, akinek alkotásai hasonlóképpen mintha belülről ragyognának. Az idő motívuma szintén jelentőségteljesse válik a tárlaton. Az egyik alkotáson homokóra formájában jelenik meg, de ez a nőművészek esetében más hangsúlyt kap. Náluk másképp telik az idő, a természetes kozmológiai idő vagy az időtlenség közelebb áll hozzájuk. Részben talán a Hold ciklusához való igazodásuk indokolja ezt. A természet-re vannak hangolva, ami jóval lassabb, ősbibb, ugyanakkor időtlenebb is, mint az iparosodás következtében kialakult világunk rendje. Ez a hosszabb idősíki vagy időtlenség megjelenik az alkotói folyamatban is. A szövés hosszas alkotói folyamat, és sokkal több időt vesz igénybe, mint az absztrakt gesztusfestés, amely Beatrix esetében kedvelt technika.



Fotók: 1. Makkai Márta: Homokóra; ikat; gyapjú; 66×170 cm; 2003 (Fotó: Kristófy Dániel) | 2. Makkai Márta: Csendes éj – Három királyok-sorozat; ikat; gyapjú; (3x) 53×140 cm; 1998 (Fotó: Kristófy Dániel) | 3. Makkai-Kovács Beatrix: Törékeny reflexiók; akril, vászon; 150×180 cm; 2025 (Fotó: Bíró Dávid) | 4. Makkai-Kovács Beatrix: Forráspont; akril, vászon; 80×100 cm; 2025 (Fotó: Bíró Dávid)



Matter in Motion

*Maróti Viktória kiállítása a B32 Trezor Galériájában
2026. február 5. és március 5. között*

A világban minden dolog kapcsolatban áll egymással. Ezek a kapcsolatok mindig kölcsönösek, oda-vissza hatnak. Semmi sem létezik önmagában, és semmi sem halad kizárólag egyetlen irányba. Ebben a szemléletben mi, emberek, különösen érzékeny és tudatos részei vagyunk egy hatalmas, végtelen kapcsolathálónak. Ez a háló lehet egyszerű vagy összetett, közvetlen vagy rejtett, erős vagy törékeny, rövid életű vagy tartós. Minden összefügg mindennel; élőlények és tárgyak egyaránt részesei ennek a finoman szőtt rendszernek, amely helyenként stabil, máshol viszont sérülékeny.

A *Matter in Motion* egy összetett, kortárs gondolkodásmódot sűrít magába. Az anyagok, akár csak az emlékek és gondolatok ezrei, folyamatosan egymásra rétegződnek, átrendeződnek. A rétegek, a síkok egymásba szövődnek, meggyűrődnek, elhajolnak, szétszakadnak és egymásba csúsznak. Kibontakozás, kiépülés, átalakulás és átértelmeződés zajlik. Az anyag itt nem egy előre megformált elképzelés statikus, passzív hordozója, hanem aktív, változó, relációkban létező entitás. Mozgásban van akkor is, amikor látszólag megdermed.

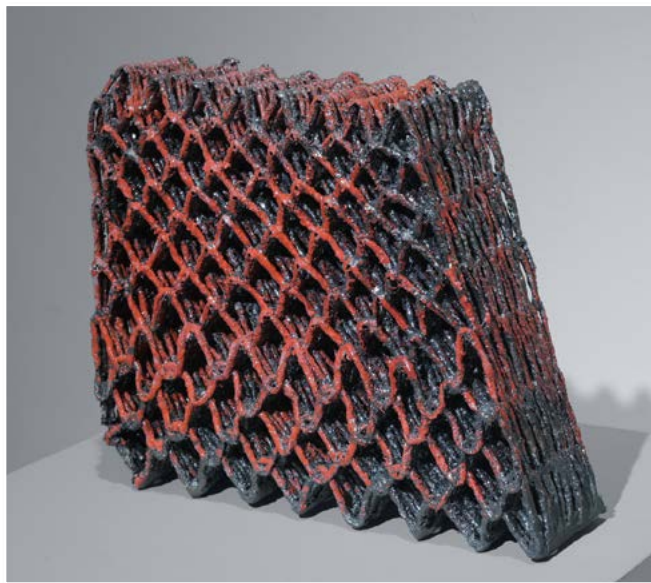
Miközben sok kortárs művész a 3D nyomtatás és más digitális technológiák lehetőségeit használja a formák gyors, precíz létrehozására, Maróti Viktória munkái analóg, kézműves folyamatokból születnek. A konceptuális objektok és gondolati struktúrák kerámiába mártott fonállal történő létrehozásáról szólnak. Nem a gép, hanem a kéz és az anyag közötti közvetlen interakció határozza meg az alkotás végső formáját. Ebben az értelemben az anyag maga a kreatív alkotótárs, amely alakít, ellenáll, visszahat, és amelynek emlékezetét a művész folyamatában hagyja érvényesülni.

A kortárs anyagelméletek – az anyagi ökológia, az anyagi kultúra és az újmaterialista megközelítések – egyaránt abból indulnak ki, hogy az anyag nem pusztán eszköz, hanem cselekvő résztvevő. Nemcsak formáljuk, hanem mi magunk is formálódunk általa. Ebben az értelemben a mozgás nem kizárólag fizikai elmozdulást jelent, hanem átalakulást, időbeliséget, kapcsolódást.

Maróti Viktória munkái ebben a relációs térben jönnek létre. A porcelán és a textil szimbiózisából születő alkotások a poszttextil kerámia fogalmával írhatók le a legpontosabban: olyan művek ezek, amelyekben a textil már nem anyagként van jelen, hanem emlékezetként, struktúraként, hiányként, lenyomatként. A magas hőfokú égetés során a textil kiég, eltűnik, miközben a porcelán megőrzi lenyomatát. Az anyag egy korábbi állapot nyomát hordozza magában. Az eltűnés nem megszűnés, hanem átlényegülés.

**„a porcelán és a textil
szimbiózisa a poszttextil
kerámia”**

A *Matter in Motion* ebben az összefüggésben az anyag metamorf állapotára utal. Arra a momentumra, amikor a lágyság keménnyé válik, amikor a mozgás rögzül, mégis tovább él az emlékezetben. A porcelánba dermedt szálak nemcsak formai elemek, hanem időlenyomatok: a folyamat nyomai, amelyek a keletkezés idejét és gesztusait őrzik. Tim Ingold *Vonalakról* című írásában azt állítja, hogy



„a vonal inkább szálként, semmint nyomként kezdődött, akárcsak a szöveg, amely inkább összefonódó szálak hálózataként, semmint bevéselt felületként jött létre”. Könyvében a vonalkészítés különböző területeit vizsgálja a történetmeséléstől a szövésen és a megfigyelésen át az írásig. A vonalak lehetnek szálak a térben vagy nyomok a felületen. A megélt világ alapvető összetevői.

Ingold *Making* című könyvében radikálisan újragondolja az alkotás, a kézművesség és az építés fogalmát. Példáin keresztül azt mutatja meg, hogy a világ nem tárgyakból, hanem folyamatokból és összefonódó mozgásokból áll. Az alkotás lényege nem a kontroll, hanem a figyelem; nem a lezártság, hanem a nyitottság; nem a kész forma, hanem a folyamatosan formálódó lét.

Maróti Viktória az alkotást nem kész tárgyak létrehozásaként, hanem folyamatként, kibontakozásként és részvételnélként értelmezi. Számára az alkotás nem a forma ráerőltetése az anyagra, hanem az anyaggal való együttműködés, amely során az alkotó figyel, reagál, és hagyja, hogy a forma a cselekvés közben szülessen meg. Ebben az értelemben a kiállított munkák nem lezárt objektumok, hanem élő kapcsolatrendszerek, amelyekben az anyag, az ember és a környezet folyamatos párbeszédben áll. Az alkotó nem „legyártja” a formát, hanem részt vesz annak kibontakozásában.

Az anyagi ökológia szemlélete szerint az anyagok nem elszigetelten léteznek, hanem összefonódó rendszerek részei. Maróti Viktória munkái ilyen rendszereket jelenítenek meg: az élő és az élettelen, a természetes és a mesterséges, a kézműves és a technológiai határán. A textil mint ősi, kulturálisan

és ökológiailag is terhelt anyag, nem csupán formai hivatkozás számára, hanem kapcsolódási pont múlt és jelen, test és tárgy, egyéni emlékezet és kollektív tapasztalat között.

A szövéshez, az egyik legősibb kézműves tevékenységhez gazdag szimbolika fűződik. A szövőszéken készített felvétel, valamint a szövés egymást keresztező, függőleges és vízszintes fonalrendszere az univerzumra utal. A szövés folyamata a kozmikus teremtetés térbeli és időbeli szerkezetét jelképezi.

Anni Albers, a 20. század egyik legkiemelkedőbb textilművésze írja *A szövésről* című művében: „Azért érintjük meg a dolgokat, hogy megbizonyosodjunk a valóságukról. Megérintjük a szeretett tárgyainkat. Megérintjük azokat a dolgokat, amelyeket mi magunk formálunk. Tapintási tapasztalataink elemi jelentőségűek. Az anyagokkal való érintkezés annak lényegéhez tartozik, mit jelent embernek lenni”.

Így érthető meg, hogy az agyagformálás, a szövés vagy a fonás nem egyszerű kézműves tevékenység, hanem teremtő részvétel. Ahogy a hang rezgése szavakká áll össze, úgy válik a fonal egységgé a szálak összefonódásában.

A szövés logikája, a lánc- és vetülékfonalak egymásra merőleges rendszere a világ strukturálásának egyik alapvető metaforája. Ugyanakkor a szövés nemcsak a szálakról szól, hanem a köztük lévő terokról is. A hiányról, a negatív térről, azokról az apró hézagokról, amelyek nélkül a szövet nem létezhet. Maróti Viktória műveiben ezek a hiányok aktívvá válnak: a kiégett textil helye formát ad, struktúrát hoz létre, jelentést termel.

„az ellentétek egymás mellett léteznek”

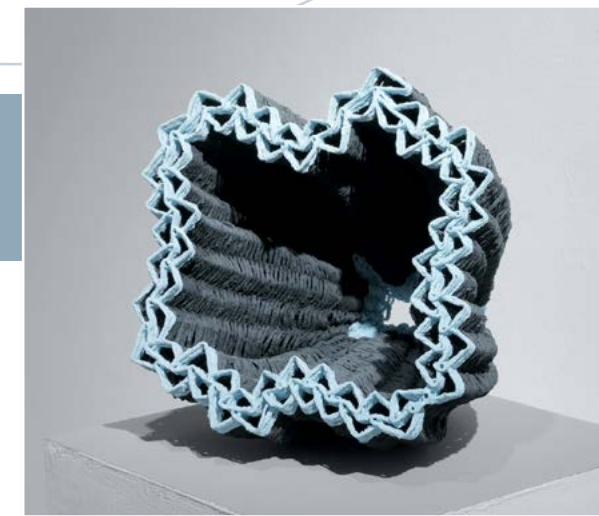
A *Matter in Motion* tehát nemcsak az anyag mozgására utal, hanem a gondolkodás aktivitására is. Arra a nem bináris szemléletre, amely az ellentétek feloldása helyett egymás mellé helyezi az oppozíciót alkotó tényezőket. Lágy és kemény, jelenlét és hiány, természet és kultúra nem kizárják, hanem feltételezik egymást.

A *rendszer* szó sokféle jelentéssel bír, attól függően, hogy melyik tudományterületen használjuk. Általánosságban egy rendszer egymáshoz kapcsolódó elemeinek szervezett egységét takarja, amely egy adott cél vagy működési elv szerint működik. Léteznek természeti rendszerek (ökoszisztémák),

társadalmi rendszerek (jog, oktatás), technológiai rendszerek (internet), kulturális és szimbolikus rendszerek (nyelv, vallás), valamint pszichológiai, elméleti és akár elnyomó struktúrák is.

Mindannyian rendszerekbe születünk. Ezeket – legyenek társadalmiak vagy technológiaiak – mások alakítják, és gyakran észrevétlenül határozzák meg, mit gondolunk és hogyan cselekszünk. A kijelölt irányt ritkán kérdőjelezzük meg, pedig szükség lenne rá. Éppen ezért fontos felismerni és újragondolni az egyén helyét és felelősségét ezekben a struktúrákban. Az alkotás során a gondolatok egyetlen elemre, a kerámiába mártott fonatra redukálódnak. Ez a fonál próbál ki- és belépni személyes emlékekből és a technológiai rendből.

A *Matter in Motion*, az anyag mozgása ebben az összefüggésben nem korlátozódik az anyag belső, mikroszkopikus átalakulásaira. A mozgás kiterjed a fizikai térben megtett utakra is: az elindulásra, az érkezésre és az átmenetre. Maróti Viktória alkotói gyakorlatában az utazás nem kiegészítő körülmény, hanem a munka szerves része, az emlékezetgyűjtés és az integrálás egyik formája. A nemzetközi szimpóziumok és rezidenciaprogramok során megélt helyzetek, terek és atmoszférák nem illusztrációként jelennek meg, hanem beleíródnak az anyagba, és annak működésén keresztül válnak láthatóvá. A kiállított tárgyak így valójában anyagba és térbe rögzült emlékek.



Fotók: 1. Morphogenesis No. 2.; kézzel épített; színezett porcelán; 27×39×16 cm; 2026 | 2. A pusztulás nyomai No. 2.; kézzel épített; színezett porcelán; 30×23×8 cm; 2025 | 3. Menedék No. 19.; kézzel épített; színezett porcelán; 26×26×27 cm; 2024 | 4–5. Morphogenesis No. 3.; kézzel épített; porcelán; 28×30×17 cm; 2026 | 6. Fragment; kézzel épített; színezett kőcserep; 26×43×7 cm; 2024 | 7. A pusztulás nyomai No. 1.; kézzel épített; színezett porcelán; 25×29×9 cm; 2025 | 8. Szita; No. 2.; kézzel épített; porcelán; 27×45×2 cm; 2025 | 9. Menedék No. 16.; kézzel épített; színezett porcelán; 35×30×27 cm; 2021 (Fotók: Piti Marcell)



Ezek az emléklenyomatok öltönek formát a Lengyelországban készült tárgyakban, a lettországi Rothko Múzeum falai között született munkákban, valamint abban a murális alkotásban, amely egy kínai utazás élményeiből merít ihletet.

„folyamattestek”

Maróti Viktória művei így válnak valódi folyamattestekké, amelyekben az anyag nem pusztán passzív, hanem cselekvő, emlékező és formáló erőként van jelen. Ezek a konfigurációk nemcsak fizikai formaváltozásokat, hanem az idő és a gondolkodás átalakulását is láthatóvá teszik, miközben a szemlélőt bevonják a folyamatba. De milyen nyomokat hagyunk az anyagban, és hogyan formál minket az a mindennapi életben? Hogyan értelmezhetjük a műveket mint folyamattesteket, és mit árul ez el rólunk mint a relációk aktív részeseiről? A *Matter in Motion* cím arra inspirál minket, hogy ne csupán nézzük ezeket a műveket, hanem érzékeljük bennük az anyag élő, mozgó, emlékező természetét, és felismerjük saját helyünket ebben az összefonódó rendszerben.



Quo vadis?

Elekes Gyula kiállítása a kecskeméti Kápolna Galériában 2026. február 19. és március 14. között

Ahhoz, hogy valaki ilyen mesterien legyen képes érzelmeket átadni műalkotásokon keresztül: felmutatni a hagyományok lényegét, mégpedig azokat, amelyek nem a külsőségekben rejlenek, hanem az emberi lélek sokkal mélyebb rejtekeiből hívhatók elő; gesztusok által megsejtetni; archaikus motívumokkal az időtlenségbe helyezni; kifürkészni az emberélet olyan pillanatait, amelyeket egy bizonyos életkorban mind-egyikünknek meg kell ismernie, éljen a Föld bármely szegletén; és mindezt úgy ábrázolni, hogy az általánosban megjelenjen az egyedi, és az egyediből kikövetkeztethető legyen az általános... nos, ahhoz, hogy valaki e képességek birtokában legyen, valószínűleg saját tapasztalatokból kell merítenie, mindezeket átélni, átérezni, megküzdnie velük vagy értük, maradéktalanul megismerni az ember lényegét adó, az igaz, befogadó, örök értékekkel bíró emberré válás folyamatát.

Erre utal a kiállítás címe is, a keresztényüldözések korából származó szállóige, amit a Rómából menekülő Péter tesz fel Jézusnak: *Quo vadis, Domine?* (Hová mész, Uram?). A teljesség kedvéért pedig a válasz: „Rómába megyek, hogy helyetted megfeszítsenek”.

Elekes Gyulát nagyon szeretik az égiek. Ugyanis könnyörtelenül megkapta azokat a terheket, megpróbáltatásokat, amelyek nélkül a szenzorai soha nem alakultak volna ennyire kifinomulttá, nem születtek volna meg benne azok a gondolatok, képek, amelyek a kiállításon körülvesznek bennünket. Nem tudna olyan érzékletesen közvetíteni, ahogyan teszi, ha nem akkor és nem oda születik, amikor és ahova. Például nem bármely korban és nem bárhol darálták be a magyar nyelvű bibliák lapjait, és használták fel azokat tisztálkodási célra készült

papírtermékekhez. De Elekes Gyula nem erre emlékezik, hanem arra, hogy az egykor minden háznál fellelhető sütőlapát nyelét a szétrongyolódott erdélyi bibliák épen maradt lapjaival tekerték be, utalva a mindennapi kenyér és a bibliai lelki táplálék összetartozására.

„legfontosabb segítőtársa a tűz és a fény”

A magyarságon belül a székelyek életét közvetíti. Az ünnepeiket, álmaikat, vágyaikat, belső harcaikat, összetartozásukat, találkozásait, történetüket, történelmüket, szerelmeiket, gyászukat, hitüket, jövőbe vetett reményüket.

Vannak művészek, akik harmincéves korukra megalkotják életművük legjobbjait. Elekes Gyulának előbb meg kellett élnie ezeket, hogy hitelesen tudjon beszélni róluk. Előbb meg kellett ismernie a zománc anyagának lehetőségeit, a vörösréz alkalmazható technikák sokaságát. Megtanult a kiégett vörösréz felületén maradandó, rozsdaszerű oxidot képezni, amely nem pereg le. Briliáns módon vitte tovább a Kátai Mihály által kikísérletezett és Turi Endre által továbbadott plasztikus felületképzés módját, amellyel eléri az emberi arcokon az érzelmek átmeneteinek – a leglíraibb mosolytól a legelszántabb harcos kemény arcvonásaiig – megjelenítését. Merészen használja egymás mellett, sőt olykor egymással keverve a transzparens ékszerzománcot és az opak iszapot.

Olyan külföldi mesterek mellett tölthette a nyarait évtizedeken keresztül a kecskeméti Nemzetközi



Szinte kizárólag a viszonylag jól megdolgozható rezet használja hordozóanyagként, kimerészkedve a harmadik dimenzióba.

A zománcművészek többsége legfontosabb segítő- és alkotótársának a tüzet nevezi meg, hiszen a műtárgyak többszöri, magas hőfokon történő égetéssel nyerik el végleges formájukat. Elekes Gyula talált magának egy ugyanilyen fontossággal bíró társat: a fényt. Ha a kiállítóteremben lekapcsolnánk a lámpákat, az alkotások is megfakulnának, kihunynának. Újra felkapcsolva az égőket, az irányított megvilágítással belső tűzük felizzik, nüansznyi játékokkal keltenek életre korábban láthatatlan részleteket, többszörösére gazdagítva a látványt. Az alkotó egy varázslat karmesterévé válik.

Válogatásunkkal az volt a célunk, hogy a lehető leg-egységesebb színvonalú műveivel engedjük magunkat elringatni a művészt felnevelő, körülvevő, majd általa megteremtett világban, ahol megjelenik a székelő góbé, és mosolyra derít, mert létrájával el akarja érni a fényes mennyezetet; utazunk az időben nagypapa meséinek segítségével; majd végül hazatérünk az egész világot átölelő anyai ölebe.

A szöveg a kiállítás megnyitóján elhangzott beszéd szerkesztett változata.



Zománcművészeti Alkotótelepen, akik a világ legkvalitásosabb egyetemén szerzett művészeti diplomájukkal a zsebükben napokon keresztül csiszolták, lágyították, majd domborították a rezet; akiktől munka közben elleshette a legkülönlegesebb technikai fogásokat; és akiket ma hazájuk akadémikusokként tisztel. Nem csoda, hogy mára Elekes Gyula sem elégszik meg a jóval kevesebb lehetőséget kínáló acéllal, sem a két dimenzióval.

Megkristályosodott, folyékony fény

41 alkotó/56 alkotás – *kortárs üvegművészeti kiállítás a szombathelyi Schrammel-gyűjtemény kiállítóterében 2026. március 6. és május 17. között*

Vannak olyan műfajok a tárgyalkotó művészetben, amelyek az anyagban kezdik fizikai létezésüket, de az anyagban teljesítik be metafizikai rendeltetésüket is. Nincs megfelelő szó ennek a jelenségnek a leírására, ezért az anyagtól az anyagig vezető végtelen utat jobb híján művészetnek nevezzük. „A” pontból „A” pontba jut el az anyag, mégis azt mondhatjuk, hogy ebben az egyenletben „A” nem egyenlő „A”-val. A két minőség közötti átmenet és átalakulás maga a művészet, vagyis az anyag metaforája. Létezik egy olyan anyag, amelyről csak metaforák felhasználásával tudunk beszélni a művészet médiumaként, ez pedig az üveg.

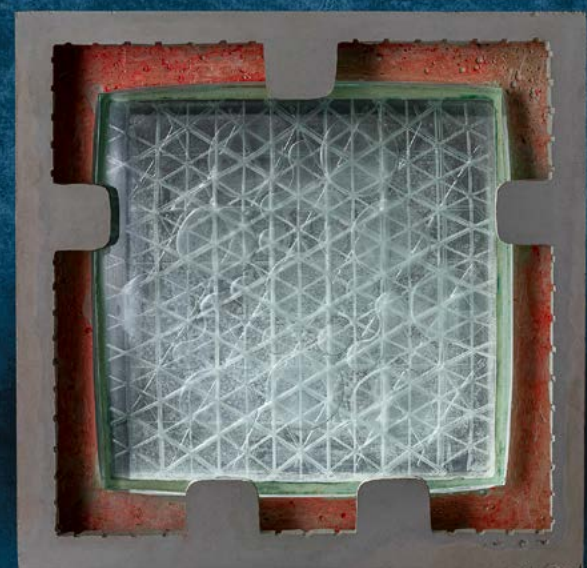
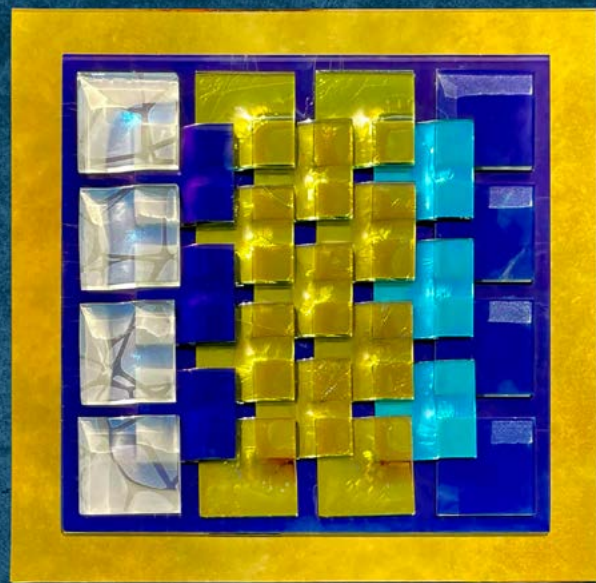
Az üveg megdermedt fény. Az üveg a megfagyott pillanat. Az üveg a fény, a tűz és a mozdulat tánca. Az üveg a fény szobrászata. Folytathatnánk a sort, hiszen abban az esetben, amikor az anyag a művészet kontextusában nyeri el értelmét, a formális logika csődöt mond, és csak átvitt vagy elvont jelentésén keresztül tudjuk megragadni; igen, megragadni, de immár nem fizikai mivoltában. Az üveg tehát eredendően absztrakt, az üvegművészet alapvetően szellemi minőség. Szép számmal vagyunk, akik így vélekedünk, ám kevesen vannak, akik mindezt a gyakorlatba is képesek átültetni.

Éppen harminc évvel ezelőtt formálódott egyesületté egy olyan közösség, amely elhatározta, hogy metaforákban szólal meg az üveg nyelvén, és az anyagban megtestesülő szellemiséget absztrakt nyelven szólaltatja meg. A Magyar Üvegművészek

Társasága ez az exkluzív közösség, amelynek több mint három tucat tagja és meghívott pályatársa a ma nyíló kiállítás alkalmával bemutatja az üveg médiumát a művészetben ötvenhat megközelítésen keresztül. A Magyar Üvegművészek Társaságának „jubileumi” kiállítása azonban nem történeti áttekintés az elmúlt három évtizedről, hanem az évforduló alkalmából rendezett kortárs üvegművészeti seregszemle, amely a hazai művészeti élet egyik legprogresszívebb tárgyalkotó műfaját mutatja be. Napjainkban az üveg művészi alkalmazása reneszánszát éli Magyarországon. Felhasználásban talán egy másik szilikátalapú anyag, a kerámia, és egy merőben eltérő matéria, a textil kelhet versenyre az üveg presztízsével. De hangsúlyoznunk kell, hogy ez a megállapítás csak a művészet kontextusában érvényesül az anyaghasználatban. Éppen ezért nem mehetünk el szó nélkül az intézményi környezet mellett, ugyanis a Savaria Múzeumnak köszönhetően a Képtár vált a textilművészet fellegetőjévé, míg a Schrammel- és Geszler-gyűjtemények állandó bemutatásával a hazai kerámiaművészetnek is Szombathely vált az origójává. Elismerés illeti ezért Cebula Anna és Czenki Zsuzsanna kiemelkedő szakmai munkáját és kurátori tevékenységét, hogy Nyugat-Magyarország iparművészeti kiállító központjaként hivatkozhatunk a vasi vármegyeszékhelyre. A ma nyíló időszak üvegművészeti kiállítása ebben a progresszív intézményi környezetben nyeri el méltó helyét a kortárs tárgyalkotó művészet élenjáró műfajai között.

„az üveg absztrakt médium, az üvegművészet szellemi minőség”

Fotók: 1. Anyai ösztön; zománczott vörösréz; 50×35 cm; 2022 | 2. Gregorián; zománczott vörösréz; 41×28 cm; 2008 | 3. Írott kövek; zománczott vörösréz; 91×81 cm; 2025 | 4. Zabszem; zománczott vörösréz; 110×100×35 cm; 2025 | 5. Nagypapa meséi; zománczott vörösréz; 35×50 cm; Nemzetközi Zománcművészeti Alkotóműhely tulajdona; 2011 | 6. Nostalgia; zománczott vörösréz; 35×50 cm; 2022 | 7. Kenyer II.; zománczott vörösréz; 40×22×28 cm; 2022 | 8. Népdal; zománczott vörösréz; 45×65 cm; 2017 (Fotók: Hollósy Katalin)



„üvegszobrok és üvegeképek”

Mindezidáig kerültem egy fogalom használatát, amelynek jelentésváltozása éppen az üveg vonatkozásában válik nyilvánvalóvá. Az iparművészetről beszélek, amelynek létjogosultságát sorozatgyártás vagy ipari háttér hiányában egyedül a művészet szó őrizte meg. Az üvegművészek olyan tárgyalkotó közösség, amely az iparművészetnek ezt a karakterét vállalta közvetíteni. Ha végigtekintünk a kiállított alkotásokon, akkor nem üvegből készült dizájn-tárgyakat, nem üvegből előállított gyártmányokat, nem üvegből kivitelezett funkcionális termékeket látunk, hanem üvegből létrehozott műalkotásokat. A művészeti folyamat technikai és technológiai háttere közös az ipari formatervezés gyakorlata során alkalmazott apparátussal, de ebben ki is merül az iparművészet szóösszetétel első része, ugyanis az anyaghasználat konkrét végeredménye olyan műtárgyként jelenik meg, amellyel mostanáig a képzőművészetben volt alkalmunk találkozni. Az üvegművész tehát szakmagyakorlása és művészi tárgyalkotása során nem a műfaji határokat mossa el, vagy teszi átjárhatóvá az iparművészet és a képzőművészet fogalomkörét, hanem lebontja azokat. Csak művészet van, amely történetesen az üveg médiumában manifesztálódik.

Érdemes két szűkebb és behatóbb kategóriát említeni a kiállított tárgyak műfaji meghatározása kapcsán: üvegszobrok és üvegeképek. A Magyar Üvegművészek Társasága olyan alkotókat fog egységbe, akik az üvegmegmunkálás és a szakmagyakorlás során szobrokat és képeket hoznak létre. A művészettörténeti konvenció kitüntetett helyet biztosít ennek a két fogalomnak a tárgyalkotó művészetben, amelyek közös tulajdonsága, hogy új kontextust rendel az anyag elsődleges tulajdonságához. Ezt a több mint félszáz üvegből készült tárgyat a gondolat kifejezésének belső alkotói igénye egyesíti, vagyis láthatóvá tenni az eredendően láthatatlant egy olyan médiumban, amely kizárólag a látásérzékelés útján hozzáférhető.

Az absztrakció tehát nem választás az üvegművész számára, hanem az egyetlen formanyelv, amelyen keresztül képes a kommunikációra. Éppen ezért a látványnak még figurális megjelenési formájában sincs narratívája. Az üvegművészek vállalják, hogy narratíva nélkül is jelentésközvetítő tárgyakkal szólítsák meg a szemlélőket, így kezdeményezve párbeszédet az objektív világ (üveg) és a szubjektív valóság (én) létélményéről. A művészi tárgyalkotás mércéje pedig ennek a két tapasztalatnak az egymáshoz közelítése, amely minél nagyobb átfedéssel valósul meg, annál kvalitásosabb végeredményben ölt testet.

„a fény struktúrateremtő tulajdonság”

A Magyar Üvegművészeti Társaság vezetője, Darabos Anita és a kiállítás kurátora, Czenki Zsuzsanna koncepciója szerint a kiállítás a fény fizikai analízisét állítja az üvegművészet fókuszpontjába. Nem a millió színekben megnyilvánuló fény attraktív káprázatát, nem az anyagon áthatoló fény optikai törvényszerűségeit, hanem a fény struktúrateremtő tulajdonságát, amely rögtön felismerhetővé teszi az üvegművészek alkotásait a kortárs művészetben. A folyékony anyagnak a fény adja meg azt a keretrendszerét, amely értelmezhetővé teszi a tér és az idő megfoghatatlanságát az itt és most állapotában. Az alkotók magas szintű technikai tudásához társul az a művészi képesség, amelyben a szellemi erő a légi esztétika szolgálatába áll. Kíváncsi vagyok Önökre, hogy az intellektus és a szépség megtapasztalásával ennek a teljességnek a ritka pillanatát éljék meg egy-egy műalkotás előtt a ma nyíló kiállítás alkalmával.

Elhangzott 2026. március 6-án, a kiállítás megnyitóján.

Fotók: 1. Balogh Eleonóra: Szekvenciák; melegen alakított, vegyes technika; 50×50 cm; 2024 | 2. Deák Zsuzsanna Éva: Búcsú; fusing; 54×54 cm; 2025 | 3. Edőcs Márta: Limited NETwork; kemencében olvasztott, hidegen megmunkált üveg; 40×10×50 cm; 2023 | 4. László Kyrá: Valóságghatár; rogyasztott, hajlított; 73×60×18 cm; 2025 | 5. Szilágyi Csilla: Transfuse liquid; rogyasztott üveg, beton; 46×46×10 cm; 2024 | 6. Telegdi Balázs: Nothing Special; üvegfúvás; 18×18×8 cm; 2025 (Forrás: Magyar Üvegművészek Társasága)



Nagyon fontos, igen érdekes és kicsit furcsa

Könyv a dizájner Stefan Lengyelről

Jelen írás egy PDF-dokumentum alapján készült. Bevett gyakorlat ez: az előrelátó kiadók így gondoskodnak arról, hogy mire a kiadvány a könyvesboltokba kerül, az olvasók értesüljenek róla. Ami meglepő, hogy e kötet már jó ideje megérkezett a nyomdából a raktárba. A kolofon történetesen 2024-es évszámmal jegyzi.

Miért fontos?

A hamarosan (jövőre) kilencven éves Lengyel Istvánt nem kell bemutatni a dizájn világában. A Budapesten született és az Iparművészeti Főiskolán formatervezőként 1961-ben diplomázott alkotó világnagyság. Kultúránk ikonja akkor is, ha pályája határainkon kívül, az esseni egyetem tanáraként teljesedett ki. Így kívánczik a nemzetközi dizájn fényes tehetségű magyar követéinek sorába, mint a bútortervező Breuer Marcell, a New Bauhaus-t megalapító Moholy-Nagy László, a keramikus (egykor a Pratt Institute tanáraként is nevezetes) Zeisel Éva vagy éppen a csomagolástervező Kner Albert, akik még egy jóval korábbi nemzedék tagjaiként és nem kis részben a tornyosuló háborús viharfelhők elől találtak menedékre az Egyesült Államokban a harmincas-negyvenes évek fordulóján. Velük ellentétben Lengyel már főiskolásként olyan sikeres tervező volt, hogy autót tudott vásárolni a honoráriumából. Az alma mater 1964-ben kinevezett tanársegédjeként (tovább)tanulni utazott ezt követően Ulmba, a Bauhaus utódaként életre hívott formatervező intézménybe, amelyet az utókor a háború utáni dizájn talán legjelentősebb európai szellemi műhelyeként tart számon.

„Lengyel István nem menekült el Magyarországról.”



Hiába kérte, a hatóságok végül nem hosszabbították meg a tartózkodási engedélyét. Az ország rendszerhibájából (vagy talán inkább csak néhány ostoba hivatalnok túlbuzgóságából) adódóan maradt idegenben, de amint lehetett, visszajött. Tanúsíthatom, mert beszámoltam róla: már 1984-ben nagy sikerű előadást tartott az első ipari formatervezési tanácskozáson a Kereskedelmi Kamarában, majd az évek során egyre szorosabb kapcsolata alakult ki a szakma hazai képviselőivel. Így lett németországi nyugdíjazását követően, 2000 és 2007 között az immár MOME néven működő intézmény Formatervező Tanszékének vezetője, többszörösen meghálálva, amit az iskolától annak idején kapott és

amit adni készült. A vendégprofesszúrák és a legkülönbözőbb nemzetközi szemináriumok, valamint publikációinak tekintélyes listája tanúskodik arról, hogy olyan, az egész világon számontartott alkotó részesült utólag itthon is méltó elismerésben, akit éppen olyan tekintélyként fogadtak Ohióban és Quebec-ben, mint Helsinkiben és Milánóban, illetve Pekingben és Tokióban.

Elsősorban tanár volt; számos növendéke vált art directorrá vagy vezető tervezővé rangos világcégeknél. Kiterjedt tanácsadói tevékenysége mellett alkotói munkássága ugyancsak tág kört ölel fel. Nem csak széles körben használatos mindennapi tárgyakat tervezett, mint amilyen egy szék vagy egy sörözüveg, egy babakocsi vagy (volt korábban) egy diavetítő.



Számos olyan különleges berendezés fűződik a nevéhez, amelynek innovatívan intelligens megformálása a használat természetes követelményein túlmutató technikai elmélyedésre ösztönözte a műszaki konstrukcióban és az előállítás módjában. Ilyen például a repülőtéri ajtózárendszer és a hozzá kapcsolódó hidraulikus ajtónyitó, a szélsőséges körülmények között is működőképes gázmérő készülék vagy a hidrogénes autók számára fontos automata töltőállomás. Munkássága arról tanúskodik,



hogy számára a dizájn egyszersmind gyártmányfejlesztés is. A termék teljes életciklusának (előállításának, hiányosságainak és a leendő használat szempontjainak) figyelembe vételével keresett üdvözítő megoldást a problémákra – a látvány megalkotása nála ennek a komplex műveletsornak csupán a befejező-kiteljesítő aktusa.

Ez a fajta – Dieter Rams és Hans Gugelot tevékenységéhez és velük a Braun termékeihez köthető – racionális dizájnértelmezés rendkívül sikeresnek bizonyult a múlt század derekán. Hozzájárult a jóléti társadalom széles körű kiépüléséhez Nyugat-Európában. De aztán fordult a kocka: a publikum megunta az értelmes minimalizmust, helyette csábítóan vonzó tárgyi világra vágyott – legalábbis maga körül, szűkebb környezetében.



Lengyel vállra akasztható, szolidan piros Monpti táskagépe hiába nyert Red Dot-díjat, ahogy a könyvben is szó esik róla, lekörözték a posztmodern attraktívan látványos ajánlatai, mint például Ettore Sottsass divatosan hódító Valentine masinája, hogy aztán a versengést az elmúlt évtizedekben végleg annulálják a mindkét típust egyformán érvénytelenítő számítógépek, amelyeket már egy merőben huszonegyedik századi trend éltet: az ökológiai szempontok mind erőteljesebb érvényesítése a természeti erőforrások végességének és a Föld ökoszisztémájának helyreállítása jegyében.

„A formatervezés napjainkban egyre kevésbé művészet, sokkal inkább globális gondolkodás.”

Nálunk különösen az volna kíváncsi. Ráadásul az ország életképességének követelménye lesz a hozzáadott értéket termelő műszaki fejlesztés és ennek eredményeképp az új termékekhez kapcsolódó dizájn.

Miért érdekes?

Lengyel István élete nem bővelkedik fordulatokban: töretlen és egyenes az útja. Ami vele történt, akár pár mondatban összefoglalható. Orvos feleségével még főiskolásként házasodtak össze, és 1964-ben együtt utaztak Ulmba. Az ösztöndíj lejártát követően a háromgyerekes házaspár 1965-ben Essenben telepedett le. A Folkwangschule docenseként ekkor lett Lengyel Istvánból Stefan Lengyel, aki az ulmi formatervezői szellemiség komoly szakmai küzdelemmel járó sikeres meghonosításával nem csupán a rövidesen egyetemmé avanzsáló intézményben szerzett elismertséget, ahol nyugdíjba vonuló főnökét, Werner Glasenappot 1969-ben tanszékvezetőként követte, 1982-től pedig már professzorként tevékenykedett.



Az általa tervezett termékekkel a német gazdaság meghatározó cégei és korifeus személyiségeinek köreiben is vitathatatlan szakmai tekintélyt vívott ki magának. Közel annyi díjat nyert, mint amennyi a hozzá köthető termékek száma. Határozott, egyszerűsített közvetlen és barátságos személyiségének ugyancsak nem kis része volt abban, hogy 1986-tól tizenöt éven keresztül személyében egy magyar töltötte be a német formatervezői szövetség elnöki tisztjét.

Mindazonáltal a róla szóló könyv élvezetes olvasmány – nem csak azoknak, akik netán személyesen ismerik, vagy hallottak róla. Négy szerzője ugyanis a lehető legszerencsésebben alakította ki a kiadvány

szerkezetét. A szokásos művészmonográfiákkal ellentétben nem egyre szélesedő folyamatként ismertetik munkásságát, hanem epizódokra bontva mesélik el először pályára állásának meglepő történetét, majd számolnak be a sikerszeria egyre fényesebb állomásairól. Ily módon, kedélyes dramaturgia tolmácsolja mindazt, amit Lengyel Istvántól hallottak, az öt motiváló tényezőkön túl részletesen kitérve benyomásaira és érzéseire is, többek között szűkebb pátriája, Pesterzsébet nevezetessége, a modern stílusú Tátra mozi kapcsán, amelyre az akkor még építésznek készülő kiskamasz korán felfigyelt. Az érintettek szintén csakis tőle tudhattak családi körülményei – világi apjának intellektuális vonzalmait – mellett arról, milyen talpraesett volt már akkoriban is. Miután az általános iskola igazgatója nem javasolta továbbtanulásra, elment az illetékes hivatalba, és elintézte vagy inkább kiharcolta magának, hogy mégis egy számára fontos ismereteket nyújtó, készségeit fejlesztő technikumba kerülhesen, ahol rajztanára még leendő pályáját is szerencsés módon jelölte ki javaslatával, miszerint az Iparművészeti Főiskola Dózsa Farkas András vezette és több éves kényszerű szünet után újraindított szakjára jelentkezzen.

„legismertebb hazai munkája: a 2-es vonalán a mai napig közlekedő csuklós villamos”

Ez az anyagának természetéhez igazodó, ezért tárgyához illően stílusos szerkezet folytatódik a könyv második nagy fejezetében is. Nem összefüggő pályaképet kapunk, hanem a szerzők szóhasználatával



„designsztorikát” – időrendben természetesen, és csupán az oeuvre legfontosabb vagy még inkább a legtanulságosabb tervezői feladatairól, kezdve azokkal, amelyeket még főiskolásként végzett. Ilyen a diplomamunkájaként készült első csuklós villamosa és a közvetlenül utána tervezett, a Grundiggal is versenyre képes Calypso magnó. Felnőttként ugyanis csak még erősebb lett benne a problémák érzékeléséből fakadó és a megoldásokra vállalkozó kezdeményezőkézség.



Legismertebb hazai munkájának, a 2-es vonalán a mai napig közlekedő csuklós villamos végleges változatának megtervezésére, ezt követően mint reményekre hivatott pályakezdő kapott megbízást – habár konzulensként a szakma doyenjével, Bozzay Dezsővel közösen. Ennek elismerő fogadtatásáról azonban már csak távolból és némiképp utólag értesülhetett, ahogyan mi is itthon tevékenységéről, amelynek eredményeiről beszámol a kiadvány. Többükre utaltunk korábban, kiegészíteném a sort az Interton videójátékkal, az Arlac telefonregiszterrel, amelyből nekem is van egy példányom; mindaddig folyamatosan használtam, amíg szerepét át nem vette a mobiltelefon. Lengyel praktikus szellemét dicséri az a ma már általános – kombinált – benzinkútoszlop, ahol mindenki kocsijának igényei szerint választhat üzemanyagot, nagyban megkönnyítve az addig nehézkes tankolást az autósok gyarapodó táborának.

Miért furcsa mégis?

Lengyel Istvánt a sors kárpótolta azért, hogy szándéka ellenére Nyugat-Németországban újra kellett kezdenie az életét. Amint a bibliográfiából kiderül, 2007-ben a MOME életműtárlattal köszöntötte a hetvenéves alkotót. Szerény, bár tevékenységének legfontosabb tényeit közreadó katalógusát Halasi



Rita szerkesztette, szövegét pedig, ami egy beszélgetés Lengyel Istvánnal, jómagam készítettem. Így hát megalapozottan állíthatom: a mostani kiadvány az életmű jelentőségéhez méltó tisztelet.

Egy fontos észrevételem azonban volna: nagyon hiányzik az a megjegyzés, hogy szövege – ahogy az olvasó számára már az első bekezdésekből kiderül, és a kötet végén közölt werkfotók is mutatják – döntően a tervezővel folytatott beszélgetések alapján készült. Valójában egy hiteles személyiség gondosan szerkesztett (itt-ott hasznos szakmai közleményekkel kísért), tanulságos önéletrajza. Ezért furcsán hatnak benne az alkotótól szó szerint származó idézetek, amelyek valójában csak kiemelések. És volna egy kérdésem is: ha már elkészült ez a fontos és szép kiadvány, miért nem kapható a boltokban? Bőven akad benne okulnivaló.

Füzesi Dorottya, Húnfalvi András, Kálmán Zsuzsa, Szentpéteri Márton: *Stefan Lengyel designer*. Budapest: MOME, 2024.





Gyöngyöt termő élet

Szekeres Erzsébet művészete



Gödöllő idén ünnepli várossá nyilvánításának hatvanadik évfordulóját. Ugyanennyi évet ölel át a szíve mélyéig gödöllői textil- és grafikusművész Szekeres Erzsébet alkotópályája. E kettős esemény alkalmával az *Örömmel és reménnyel élek* című kiállításához kapcsolódóan a Gödöllői Művészetek Házában mutatták be a *Gyöngyöt termő élet – Szekeres Erzsébet művészete* című képes albumot, amely a

művésznő nagy ívű munkásságának reprezentatív keresztmetszete (szerk. Kecskés József, dr. Lábadi Károly, dr. Buzás Zsuzsanna, Gödöllő Város Önkormányzata, 2026).

Szekeres Erzsébet alkotásai mélyen gyökereznek a magyar népművészetben, a népballadákban és a keresztény hitvilágban. Szűkebb hazája természeti szépsége, gazdagsága és népművészeti kincsei munkáinak állandó ihletői. Kovács Gergelyné kultúrtörténész szerint „Kerüli az öncélú és zajos művészi kísérletezést. Lelke csendjében dolgozik, és tudatosan éleszti fel a magyarság gazdag művészeti örökségét. Küldetését annak tovább éltetésében találta meg. Egy-egy nép művészeti hagyatékának átörökítéséhez nem elég a sokrétű és változatos mesterségbeli tudás. Lélek is kell hozzá”.

Szekeres Erzsébet grafikák készítésével kezdte művészi tevékenységét a gödöllői Remsey család (Jenő és Iván festőművészek) támogatásával. Édesanyja példájának hatására fordult a textil és a szőnyeg felé. 1969-ben a Galgamenti Fesztivál egyik rendezőjeként megbízták a gödöllői járás népművészeti anyagának – textília, hímzés, viselet – összegyűjtésével. E munka során érintette meg és vonta bűvkörébe a népművészet. 1970-ben a kezébe került Kallós Zoltán balladás könyve és Kriza János népköltési gyűjteménye, amelyek mély benyomást tettek rá; a balladák szűkszavú, megrázó történetei készítették a faliképek varrására. A népi gyerekdalok, mondókák, versek inspirálták meseszőnyegeinek megvalósítására.

Szöttesein felismerhetjük a „gödöllői szőnyeg” mézeskalácsos jegyeit is, varrott képein pedig az indákkal körülfont szecessziós törekvéseket. A virág mint önálló és mint kiegészítő motívum, számtalanszor feltűnik világában. Úgy viszi tovább a gö-



döllői iparművészeti hagyományt, hogy közben a saját útját járja. Szakrális motívumaiban, történeti témáiban népművészetünk tükröződik. Alkotásain gyakran fedezhetjük fel szűkebb környezete és családja bemutatását. Másutt a mikrokozmoszhoz fordul, apróbb dolgok, például mohák, zuzmók titkait keresi. Mesekönyveinek akvarell illusztrációi a gyermekszívekhez szólnak. Meseképeiből született világjáró bélyegei is említést érdemelnek. Szekeres Erzsébet minden egyes öltésével, rajz- és ecsetvonásával új világ kezd lélegezni. Bár református vallású, az ökumené – az egyetemes kereszténység – jegyében alkot. Sajátos formanyelven megfogalmazott szőnyegei, faliképei, grafikái és akvarelljei belföldön

és külföldön egyaránt szerepelnek kiállításokon. Számos köz- és egyházi intézményben, valamint magángyűjteményben megtalálhatók.

Ahogy a hangzás színes ragyogást kölcsönöz a kimondott szónak, úgy adnak a színek lélekkel teli zengést Szekeres Erzsébet műveinek. Művészetében ott lüktet az öröm, a derű, a hit és a szeretet színskáláján megjelenő világ, a sötétlő mélykéek sugárzása és a gyolcsfehér emelkedett pompája között, elragadó harmóniában. Korunk komor hangulatában az alkotások gyöngyház fényű ragyogása új dimenziót teremt. A közel négyszáz oldalas albumban mintegy háromszáz alkotás műtárgyfotója látható, amelyek mellett harmincnégy szerző ötven méltatása, esszéje olvasható.

Szekeres Erzsébet textilművészt személyes és meghitt kapcsolat fűzi a magyar népművészethez, ősi kultúráinkhoz, eredetünkhöz, mindahhoz, ami a magyar lélekben él, kibontakozik és növekszik. Kultúránk mélyrétegeiből táplálkozva, népművészetünk nyelvezetén megszólalva, kiolthatatlanul izzik fel teremtő erejű egyéni művészetének sugárzása.



Fotók: 1. Életút II. – A nagy út; varrott falikép; 142×220 cm; 1999 | 2. Tavasz; varrott falikép; 76×187 cm; 1987 | 3. Égig érő fa; varrott falikép; 133×192 cm; 1974 (Forrás: *Gyöngyöt termő élet*, 2026)



A hazai üvegoktatás: 1966–2026

Az iparművészettől a képzőművészetig – Portré: Gonzales Gábor

A nemzetközi stúdióüveg-mozgalom Amerikából indult 1962-ben, majd eljutott Európába, Ausztráliába és Ázsiába. A mozgalom a művészre mint egyedi tárgyak tervezőjére és alkotójára fókuszált; az üveg kilépett a tradicionális értelemben vett használati és dekorációs, *funkcionális* szerepköréből, és a képzőművészek *autonóm* gondolatainak kifejezési eszközévé vált, éppúgy, mint a festőművészek kezében a festék és a vászon. Az üvegtárgyak előállítását a nagy ipari létesítményekből a kis méretű, egyedi felépítésű műhelyekbe helyeződött át.

A mozgalomnak köszönhetően a művészek megosztották egymással az üvegmegmunkáláshoz kapcsolódó technikai ismereteket és az innovatív ötleteket. A közös kísérletezés elősegítette az együttműködést és a szakmai fejlődést, valamint az üvegművészek lokális és globális közösségének kialakulását, ami az iparban nem lett volna lehetséges. Európában a németországi Glasmuseum Frauenau és a csehországi Nový Bor vált az európai illetve az amerikai üvegművészek legmeghatározóbb találkozási pontjává.

A modernizmus dominanciájával a 20. század folyamán kiszélesedett a médiumok köre a művészetben. Az üveg valójában a művészeti iskolák, például a Bauhaus tantervének is meghatározó része volt már az 1920-as években, a stúdiókerámia és más kézműves médiumok pedig az 1950-es években egyre népszerűbbé és fontosabbá váltak az Egyesült Államokban. Ugyanakkor az üveg iránt érdeklődő amerikai művészek új utakat kerestek az iparon kívül. Harvey K. Littleton, akit a legtöbben a stú-



Z. Gács György, Csekovszky Árpád és Schrammel Imre a '70-es években

dióüveg-mozgalom atyjaként emlegetnek, az olasz és a svéd üvegművészet, valamint Peter Voulkos kaliforniai keramikus és szobrász úttörő munkássága inspirálta az üvegfúvás amerikai fejlesztésére. Harvey K. Littleton és Dominick Labino 1962-ben tartották meg az elhíresült kísérleti glass art-workshopot a Toledo Museum of Artban (Toledo, Ohio). Egy kis kemencében olvasztottak üveget, hogy művészeti médiumként használhassák. Ez a műhely indította el a stúdióüveg-mozgalmat. Felsőfokú üvegművészeti képzés Európában az elsők között jött létre Magyarországon a Magyar Iparművészeti Főiskolán 1965-ben, de hivatalosan csak 1966-tól jegyzik. Z. Gács György festő-, grafikus- és szobrászművész 1953–65 között a díszítő-festő szak vezetője, 1965-ben az üveg szak alapítója, 1965–78 között pedig a Szilikátipari Tanszék vezetője volt. A tanszék megalapításánál jelen volt

stúdióüveg-mozgalom: funkcionalitásból autonóm művészet

Bohus Zoltán, a díszítőfestő szak utolsó évfolyamának (1961–1966) friss diplomás hallgatója, akit Z. Gács maga mellett tartott tanársegédként, mert benne látta azt a kísérletező, mindent tudni és megismerni vágyó fiatalembert, akinek a segítségével később kidolgozta a tantervet, és kialakította a műhelyt az Iparművészeti Múzeum alagsorában. Az új szak létjogosultságát az Üvegipari Művekkel kötött szerződés jelentette, amelynek értelmében a főiskola vállalta, hogy üvegtervezők képzésével segíti az iparág fejlődését, a gyárak pedig hozzájárulnak a tanműhely felszereléséhez.

Bohus Zoltánt nevezték ki 1966-ban az üvegtanműhely vezetőjének, megbízták a műhely felszerelésével és a szükséges gépek beszerzésével. Z. Gács a legjobb szakemberek bevonásával próbálta megoldani a szakmához kötődő speciális ismeretek oktatását. Mánczos József üvegtervező művész, aki 1965-ben kapott Munkácsy-díjat, egy évig feljárt tanítani a Salgótarjáni Üveggyárból. Dárday Nikolett, aki Báthory Júlia üvegművész növendéke volt, ösztöndíjas tanársegédként vett részt a tervezés oktatásában közel fél évig. Vida Zsuzsa üvegművész 1969-ben csatlakozott a tanműhely oktatói közé, aki Stanislav Libenský üvegművész tanítványaként szerezte meg diplomáját Európa első számú üvegiskolájában, Nový Borban „Díszítő festő” oklevéllel. Varga Márta üvegfestő 1967-ben tért haza Prágából, és ezt követően három évig oktatott a műhelyben, majd távozott az NSZK-ba. 1970-ben

Andráská József, aki korábban az Ajkai Üveggyár tervezője volt – középiskolai végzettséggel –, diplomája megszerzése után tanársegédként kapcsolódott be az oktatásba, de rövidesen Svájcba disszidált. Z. Gács György ekkor határozta el, hogy Bohus Zoltánra bízta az üvegtervezés irányítását, ha nyugdíjba vonul. Bohust 1966-ban az Iparművészeti Főiskola díszítőfestő szakának friss diplomásaként vette maga mellé tanársegédnek, hogy vegyen részt a tantervi háló kidolgozásában, a műhely kialakításában és a növendékek képzésében. 1976-ban pedig Horváth Márton üvegművész is meghívta tanársegédnek, aki három évvel korábban végzett a főiskolán.

Az üveg szobrászati lehetősége nagy hatással volt Vilt Tibor és Schaár Erzsébet szobrászművészek alkotópályájára is a hetvenes években, akik Magyarországon elsőként készítettek üvegszoboralkotásokat Gonzales Gábor és Bohus Zoltán szakmai segítségével.

A Magyar Iparművészeti Főiskola Szilikát Tanszékének üveg szakán Horváth Márton a tradicionális üvegfúvást és a melegüveg technikákat tanította, míg Bohus Zoltán a hidegüveg-megmunkálást, ezen belül is elsősorban az üveg szobrászati karakterét és technikáit oktatta 1966-tól 2010-ig, negyvennégy éven keresztül.

Felhasznált forrás: Bohus Zoltán kéziratai; Közép-Európai Művészettörténeti Kutatóintézet, Bohus-Lugossy Alapítvány



1984-ben a Szilikátipari Kutató Intézet udvarán

állnak: (balról jobbra) Volent Lehel hallgató (kezében fúvócső), Takács László üvegfúvó, Horváth Márton tanár, Gaál Endre hallgató, Apatóczy Tibor hallgató (fúvócsőre támaszkodik), Lukácsi László hallgató és Bohus Zoltán tanár

guggoló hallgatók: (balról jobbra) Petheő Ágnes, Smetana Ágnes, Mezösi Eszter, Ioannidou Thomai (kezében fúvócső)



„Kísérletező alkat vagyok: az érdekes fényhatásokat, tükröződéseket keresem.”



Ennek a rendkívül izgalmas, úttörő időszaknak egyik (egyetlen!) élő krónikása és nyugdíjba vonulásáig negyvenhárom éven keresztül napi szinten tanúja és képviselője volt Gonzales Gábor Ferenczy-díjas üvegművész. Személyes emlékein keresztül tekintünk vissza a kezdetekre, miközben megismerhetjük saját szakmai útjának kibontakozását is. „Nem művésznak készültem, 1965-ben Eisemann Mihály üvegcsiszoló és tükörkészítő műhelyében kezdődött a pályám. 1969-ben jelentkeztem az Ampulla Gyár Práter utcai öblösüveg-csiszoló és díszmű üzemébe, ahol megtanultam az üveg csiszolását és fényesre savazását” – kezdi a történetét. Gonzales Gábort 1970-ben felkérték szakoktatónak a Magyar Iparművészeti Főiskola üvegműhelyébe Z. Gács György mellé.

A vasfüggöny ellenére az európai stúdióüveg-mozgalom eredményei az itthoni művészek anyagtechnika-tematika hármasan alapuló művészi befogásába is hamar beszivárogtak.

„Emlékeim szerint az Amerikából 1964-ben elindult stúdióüveg-mozgalomhoz Magyarországon elsőként Bohus Zoltán és Lugossy Mária csatlakozott. Lelkes diavetítéseket, beszámolókat tartottak nemzetközi utazásairól, önzetlenül megosztották a nemzetközi szereplési lehetőségeket. Zoltán rendkívül segítőkész volt: külföldi konferenciákra mindig összegyűjtötte a kollégák alkotásainak diáit. Tanított minket fotózni is, előadást tartott a színfelbontásról. Nostalgiaival gondolok arra, milyen összetartó, kiváló szakmai közösség volt ez a kezdetekben” – meséli Gonzales Gábor.

A főiskolai tanterv többnyire tervezésről szólt az akkor még működő öblösüveggyárak részére. A diplomás hallgatók itt helyezkedtek el mint gyári tervezők, műszaki rajzoló. Az akkori dizájnerek feladata öblösüvegek formai és dekorációs tervezése volt. Csak közvetlenül a rendszerváltás előtt engedélyezték, hogy Bohus Zoltán építészeti beruházáshoz kapcsolódó és funkcionális tervezésre ösztönözze a hallgatókat. A szakoktató feladata ezzel párhuzamosan a diákok gyakorlati, anyagismereti fejlesztése volt. A rendszerváltást követő euforikus időszakban alapította meg Bohus Zoltán, Házi Tibor, Horváth Márton, Kertész Ágnes és Sigmond Géza a Goszthony Mária Nemzetközi Üveg Alkotótelep és Szimpózium Alapítványt 1991-ben, amelynek égíse alatt létrejött a Bárdudvarnoki Nemzetközi Üveg Alkotótelep.

„Az első évtizedekről csak pozitív emlékeim vannak a főiskolai képzést illetően. Színvonalasan zajlottak a tervezési és a szakoktatási órák. Az anyagi feltételeket biztosították. Nem szenvedtünk hiányt semmiben. Jó ütemben lehetett haladni a kivitelezésekkel, mivel ideálisan alakították ki az elméleti és a műhelyi tanórák számát. Nyaranta pedig az üveggyárak fogadták a hallgatókat. Z. Gács György tanszékvezető rendszeresen ellenőrizte a műhelyekben folyó munkát. Mindig számíthattunk rá, akár személyesen leutazott a gyárakba beszerezni a nyersanyagot vagy elintézni a hallgatók gyári fogadását. Sajnos később, a kétezres évek elejétől a bo-

lognai rendszer bevezetése után már akadozott a műhelyek támogatása. Bohus Zoltán és én is többször vittünk saját alapanyagokat, hogy segítsük a hallgatókat a kivitelezésben” – emlékszik a szakoktató.

„Az üvegműhely legelső üvegcsiszoló gépei az üvegiparból érkeztek: leselejtezett, vízszintes és függőleges tengelyű csiszológépek a hozzájuk tartozó csiszolórongokkal. Volt még egy üveghajlító elektromos kemence, egy zománcégető kemence, néhány üvegtechnikai pisztoly, illetve egy üvegfelületet mattító berendezés” – sorolja. Sokáig csak öblösüveg-tervezés és csiszolás folyt a műhelyben, de a diákok és a tanárok kreativitásának köszönhetően beindultak az izgalmas szakmai projektek is, például Buczkó György kemencés rogyasztási kísérletei. Később lehetőség nyílt az Üvegipari Művek XI. kerületi, Fehérvári úti kísérleti telepén működő hutában kivitelezni a tervezési feladatokat. A melegüveg hazai virtuóza Horváth Márton volt, aki különösen értékelte ezt a nagyipartól független alternatívát. Az 1990-es években felszámolt gyáraktól újabb üvegcsiszoló gépek és modernebb kemence is érkezett a főiskolára. 2000 körül pedig az Üvegipari Művek jóvoltából, a Tokodi Üveggyár szakembereinek segítségével egy új, 80 kg-os huta épült az üvegműhely számára.

„Saját művészeti pályám 1977-ben kezdődött. Inspirált a főiskolai kreatív környezet, a fantasztikus tanárok, akik mellett naponta dolgozhattam. Z. Gács György tanszékvezető számos megbízásában



asszisztáltam, például az általa készített mobilszerkezet megvalósításához fémgőzölt síküveggel járultam hozzá. Vilt Tibor és Schaár Erzsébet szobrászművészek is bejártak a műhelybe; üvegmakettjeiket én készítettem el. Első önálló alkotásaim üvegtechnikai meleg eljárással, üvegrúdból és síküveg szeletekből készültek. Egyedi ékszerek, amelyekhez a fém és bőr alkatrészeket is én terveztem” – magyarázza Gonzales Gábor. A rendszerváltás előtti időszakban Magyarországon csak a Képcsarnok és az Idea Vállalat kiállítóhelyein lehetett eladni az egyedi alkotásokat. Ugyanakkor az elmúlt évtizedekben a piacgazdaságnak és a lassan újra polgárosodó társadalmi rétegeknek köszönhetően igény mutatkozik a kortárs képző- és iparművészek egyedi alkotásaira.



lírai formák: a hullámok

„Kísérletező alkat vagyok. A műhelyben működő kollegiális, egymást segítő szakmai légkör hatására én is hidegüveg-eljárással, műgyantás ragasztással, szimpla síküvegek egymásra lapolásával, csiszolással kezdtem el foglalkozni. Érdekes fényhatásokat, tükröződéseket kerestem. Készítettem krómozott réz és ezüst fémmel kapcsolódó karkötőket, broskokat, nyakékeket is. Bohus Zoltán jelenléte inspiráló volt számomra. *Térszpirál* című, egyik legelső



szobrának elkészítésénél jelen voltam csiszolóként. 1982-ben készítettem el az első kisplasztikámat, amelyet az Iparművészeti Múzeum azonnal megvásárolt. Ezután abbahagytam az ékszerkészítést, és csak a fémgőzölt tükörrendszerű tárgyak előállításával foglalkoztam. Amorf és geometriai alakzatú, selyemfényű és polírozott felületű kisplasztikákat kezdtem alkotni.

Formailag és technológiai-
lag több váltáson mentem keresztül az évtizedek alatt. A kilencvenes évektől például szintelen síküvegből, műgyanta színezésével alakítottam a plasztikáimat, de ki próbáltam még a pâte de verre (üvegpaszt) eljárást is. Közel két évtizede pedig anyagában színezett kék, zöld és szintelen síküvegből dolgozom. Már nemcsak hidegen, hanem gyakran melegen olvasztom össze az üveget, melynek végső formáját, felületét csiszolással érem el. Így születnek a számomra oly fontos lírai formák, a hullámok.”

Gonzales Gábor számos hazai és nemzetközi galéria kiállítóművésze. Művei jelentős hazai közintézményekben és magánkollekciókban is megtalálhatók. Oktatóként már nem vesz részt a szakmai felsőoktatásban, mégis a hazai üvegművészeti rendezvényeken aktívan jelen van alkotásaival, valamint szervezőként is tevékeny. Pályafutásáról a Pauker Collection könyvet adott ki 2023-ban.

„Főiskolai, most már egyetemi szakoktatói tevékenységem ideje alatt a festett, ólombetétes dísz-

üveg restaurálása is szenvedélyemmé vált. Nagy teherbírású, alázatos művésznek tartom magam, így amikor 1983-ban felkértek a Béke Szálloda üvegrekonstrukciós munkálataira, boldogan vállaltam a fém- és faszerkezettel együtt. Azóta több mint száz hazai és külföldi restaurátori megbízással a hátam mögött ennek a területnek is minden apró mozdulatát kitanultam” – meséli Gonzales Gábor. Budapest és a történelmi Magyarország díszüveglakainak történetét dokumentáló, *A megfestett fény* című könyvben közreműködött építészekkel (Szűcs Endre akadémikus, Földényi György, Obreczán György) és Fűri Judit üvegművésszel. „Ha visszatekintek az alkotópályámra, úgy vélem, hogy a hazai üvegművészet legizgalmasabb és legszebb időszakának lehettem részese” – vallja Gonzales Gábor.

Artapestry7 (HU)

Avagy miért fontos a „kárpit műfaj” a 21. században?

Tizennégy évesen kezdtem szőni a Pécsi Művészeti Szakközépiskolában, Fürtös Ilona Ferenczy Noémi-díjas kárpitművész osztályában. Idén március 12-én vettem át címzetes egyetemi tanári kinevezésem a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karán. Immár ötvenhat alkotói év tapasztalatai gyűltek össze és fogalmazódtak meg bennem a kárpit múltjáról, jelenéről és lehetséges jövőjéről. Nem is lehetne jobb alkalom erről beszélni, mint egy európai kiállítás kapcsán, amely 2026. február 5. és március 8. között vendégeskedett a magyar textilművészet otthonában, a Szombathelyi Képtárban.

„képzőművészet és iparművészet határmezsgyéjén”

Talán nincs még egy műfaj, amely olyan szélsőségesen diszkriminált helyzetbe került volna az oktatását illetően, mint a kárpitművészet. A kilencvenes években a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen virágzó kárpit szak Ferenczy Noémitől örökölt, de fokozatosan leépülő műhelye a millennium idején már csak három kisebb szövőszékből állt, egy alig húsz négyzetméteres helyiségben. Egyetlen, alternatív módon felvehető félére redukálták az arcuatváltás jegyében, majd egy időre végleg törölték az oktatásból az egyetem új kampuszán az eredetileg tervezett, de végül meg nem valósult műhely miatt. Az egyetemen a dizájnképzés került a fókuszba, és ez a képzőművészet és iparművészet határmezsgyéjén egyensúlyozó, fokozottan kézműves műfaj nem igazán illeszkedett a textil szak akkreditációjába. A kárpitoktatás „fejleményei” kapcsán a magyar kárpitművészet elitje döbönt csend-

be burkolózott, többek között azért is, mert éppen Magyarország adott otthont a kárpitművészet egyik legjelentősebb nemzetközi rendezvénysorozatának, a *Kárpit1*, *Kárpit2* és *Kárpit3* című nemzetközi kiállításoknak. Megpróbáltuk megérteni a kialakult helyzetet, és igyekeztünk reflektálni a negatív hangulatra. A Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karának Design és Médiaművészeti Intézetén belül működő tárgyalóterem szak képzőművészeti beágyazottsága minden szempontból kedvezett a kárpitspecializáció létrehozásának, és eredményes működtetése ékes bizonyítéka a kárpitművészet iránti érdeklődés töretlen fennmaradásának. 2019-ben, amikor Fusz György kezdeményezésére Pécsen a divat- és textiltervezés specializáció befogadta és néhány év alatt visszaadta a felsőoktatásnak ezt a rendkívüli műfajt, a MOME is megenyhült némileg, és üzembe helyezte a megmaradt szövőszékeket.

Az eltelt évek rávilágítottak arra a tényre, hogy míg a magyar neoavantgárd textilművészet szakirodalmát magasan kvalifikált művészettörténészek írták, és ezzel párhuzamosan nemzetközi kontextusba is helyezték azt, a magyar kárpitművészetről nem születtek átfogó elemző írások, és még kevésbé reflektáltak a nemzetközi kontextusra. Az írások többsége a Gödöllői Műhelyre vagy a Párizsi Gobelin Manufaktúrára hivatkozva próbált történeti alapokon vagy a kárpit technológiai értékeire fókuszálva érvelni. Azt azonban sem a szakma, sem a teoretika, a közönség pedig végképp nem érzékelte, hogy míg a teljes diszciplína művészettörténeti keresztmetszete elérhető magyar nyelven, addig a kárpitművészetnek szinte egyáltalán nincs magyar nyelvű szakirodalma. Általánosságban az is elmondható, hogy az egész iparművészettörténet szerény magyar nyelvű szakirodalmi alapokon nyugszik a képzőművészeti tárgyú írásokhoz képest.

Fotók: 1–2. Archív képek (Forrás: Csipes Antal) | 3. Gonzales Gábor (Fotó: Borbás Dorka) | 4. Maródás; síküvegből és tükörreflexiós üvegből lapolt plasztika; műgyantával hideg eljárással ragasztott; csiszolt, savazott, homokfúvással mélyített; 22×10×10 cm; 1982 | 5. Tükör kocka; síküvegből és tükörreflexiós üvegből lapolt plasztika; műgyantával hideg eljárással ragasztott, fényesre csiszolt; 11×11×11 cm; 1983 | 6. Tenger vizén ringó levél; szintelen, kék és zöld síküvegből lapolt plasztika; műgyantával hideg eljárással ragasztott; selyemfényűre csiszolt; 4×23×46 cm; 2024 | 7. Végtelenségbe vesző jel; zöld síküvegből lapolt plasztika; olvasztott, selyemfényűre csiszolt, hajlított; 5×23×46 cm; 2007. *A külön nem jelzett fotókat Gonzales Gábor készítette.*

„a magyar kárpitművészetről nem születtek átfogó elemző írások”

Ismerve a kárpitművészet 3. és 15. század közötti prekolumbián gyakorlatát, a kopt textilművészet remekeit, a Loire-menti műhelyek 13–14. században létrehozott hatalmas sorozatait vagy a brüsszeli aranykor elképesztő mennyiségben és minőségben megvalósult remekműveit, a szakirodalmi mellőzöttség érthetetlen. Török László kopt textilművészetről írt kétkötetes írása csak angolul érhető el. A mindmáig az egyetlen történeti fókuszú, magyar nyelvű összefoglaló, László Emőke reneszánsz kárpitokról írt könyve a hetvenes években jelent meg. Természetesen léteznek kisebb lélegzetvételű tanulmányok, amelyeknek a szakmai értékét és jelentőségét egy pillanatig sem szeretném kétségbe vonni, csupán azt szeretném érzékeltetni, hogy míg az antikvitástól a modernizmuson keresztül a kortárs irányzatokig minden feldolgozott magyar nyelven, az európai kárpitművészet itthon nincs a helyén kezelve és értékelve. Egy műfaj, amelyik nem kommunikál, óhatatlanul a hamis vagy a már meghaladott nézetek áldozatává válik. Ahhoz, hogy a kárpitművészet jelentőségét megértsük a kortárs textilművészet hátterében, némileg szükséges hátrébb lépni, és nagyobb történeti távlatból újra rátekinteni. Ezt úgy értem, hogy nem lehet hosszabb-rövidebb periódusokat abszolutizálni, vagy a teljes történeti spektrumból kiszakítva értelmezni és értékelni.



A Párizsi Gobelin Manufaktúra több évszázaddal az európai kárpitművészet brüsszeli aranykora után jött létre XIV. Lajos abszolutista elvárásainak megfelelően, de már a kárpit hanyatló időszakában és politikailag is igen komplikált helyzetben. Mivel a kárpitműhelyt XIV. Lajos nagyszabású építkezéseihez rendelték, a szövegekben rendre visszatér Charles Le Brun festőművész Lajos építkezéseivel kapcsolatos dekoratív maximái között. Minden hivatkozás, amely visszautal a francia abszolutizmus kárpitművészetének erre az időszakára, párhuzamba állítható a szocialista abszolút államhatalom kárpitművészeti megbízásaival, és ez kétségtelenül nem tesz jót a kárpit modernkori értelmezésének. A Gödöllői Műhelynek bármilyen nagy szerepe is volt a magyar iparművészet professzionális megformálásában, csak rövid ideig – az első világháború kitöréséig – működött, és így nem is lehetett meghatározó tényező egy kétezer éve létező és prosperáló művészeti műfajban, még akkor sem, ha ezt csak a kortárs magyar gyakorlatra szoktuk vonatkoztatni. A gödöllőiek és a korszak életmódváltó mozgalmi, ha kicsit megkésve is, de William Morris preraffaelita eszméire reflektáltak. Morris a gótikus időkig nyúlt vissza, amin a Raffaello és Rubens 1/1 méretű festett kartonjait megelőző időszakokat kell értenünk. Azokra a korszakokra irányítja a figyelmünket, amikor a kárpit dekoratív elemei domináltak, és a művek szerzőit sok esetben nem ismerjük.

Az európai kárpitművészet gótikus és reneszánsz időszakaiban a megbízások nem evilági királyok, hanem felsőbb hatalmak dicsőségére jöttek létre, a művek pedig többnyire a Szentírásból származó szöveghelyekre utaltak, és szakrális terek dekorációjaként szolgáltak. A mecénatúra a kárpitok meg-



alkotásába fektetett, és nem anyagi profitot remélt a megbízásaiból, ahogy ezt Colbert, XIV. Lajos pénzügyminisztere a francia luxuscikkek európai piacán keresztül igyekezett realizálni. A kárpitművészet szempontjából azonban ennél sokkal izgalmasabb, hogy a gótikában illusztrált miniatűrök képanyagából, a reneszánszban pedig fametszetek, köztük például Dürer grafikáiból merítettek a szövőműhelyek. A gótika és kora reneszánsz korszakában tehát a kárpitok nem a festészet műfajának vagy a festészet génuszainak szolgálatában álltak, hanem a saját természetüknek megfelelően éltek a képekkel szimbiózisban.

Ez a tény a képek alkotásának és mobilitásának szempontjából összefüggésbe hozható a kortárs képkultúra számos aspektusával és aktualitásával. Ezek között szerepel a digitális képek grafikai jellegének nyilvánvaló összefüggése a szövetek, például a kárpitszövés technológiai sajátosságaival, ahogy a technika strukturális kihívásaival vagy a műfaj relatív monumentális képességeivel is.

Amikor az Európai Kárpitművészeti Fórum a művészek önszerveződését, önkéntes munkát és a közösség érdekében vállalt teljesítményt vár el a kárpitművészet gyakorlatában és reprezentációjában egyaránt, az inkább utal a korai kárpitművészet prekolumbián vagy kopt gyakorlatára, a gótikára, William Morrisra, a Bauhausra vagy más európai műhelyek emberléptékű teljesítményeire, semmint a francia abszolutizmus direktíváira. A műfaj aktualitását és népszerűsítését segíti a slow-design térnyerése, a minőség és a tartósabb értékek felé történő fogyasztói orientáció is.

Az Artapestry7 egy olyan bemutató, ahol a zsűri kiválasztja azokat a kárpitmunkákat, amelyek egy adott időszakban a legsikeresebben szerepelnek, és reprezentálják az egyes európai országok kárpitmű-

vészeti kultúráját, tükrözve azokat a művészi elveket, amelyek leginkább kifejezik ennek a jellegzetesen európai műformának az aktualitásait. A magyar kiállítás rendkívül pozitív visszhangot kapott a nemzetközi kárpitművészeti közegben és a kiállító művészek körében.

A művek mehökkentő méretei, például a norvég Brita Been vagy a német Margret Eicher két hatalmas opusza; a dán Mette Hansen tengerparti élményekből megalkotott szövetének természetes anyaghasználata és természetközelsége; a francia Marie-Thumette Brichard gyönyörű kék felületének dekoratív megfogalmazása; Gudrun Pagter geometrikus absztrakt tisztasága; a belga Carmen Groza, a magyar Balogh Edit, a dán Anet Brusgaard, a finn Aino Kajaniemi műveinek grafikus értékei; Louise Martin különös, ovális pályát képező textilje a Man szigetről; a lengyel Izabel Walczak és a lett Eva Prane alkotásainak rafinált szövésmódja, valamint a skóciai Linda Green munkájának strukturális értékei egyaránt hozzájárultak ahhoz az egyértelműen pozitív értékeléshez, amelyet a kiállítás ideje alatt érezhettünk. A rendezvény egyik sztár alkotója a német Peter Horn, aki úttörő szerepet vállalt a fotografikus leképezések és a szövetszerkezetek párhuzamainak kutatásában, de a norvég Tonje Høydahl Sørli humora és valamennyi kiállító művész kulturális identitása – ahogyan ez Feliksas Jakubauskas művei kapcsán konkrét formában érzékelhető – hozzáad valamilyen különleges hatást, egyéni ízt a látogatói élmény egészéhez.

A kiállítás szervező bizottsága Anet Brusgaard vezetésével, valamint a bemutató magyar partnerei, a Szombathelyi Képtár és igazgatója, Cebula Anna, illetve a Dobrányi-Hegyi Alapítvány büszke lehet erre az együttműködésre. Örömmel várják a „kárpit műfaj” hazai képviselői az Artapestry8-at.



Az ETF utazó tárlata: Artapestry7

Interjú Pápai Livia kárpitművésszel, a kiállítás kurátorával

Az Európai Kárpitművészeti Fórum (European Tapestry Forum – ETF) és a Dobrányi–Hegyi Alapítvány közös szervezésében megvalósult Artapestry7 nemzetközi kiállítás 2026. február 5-én nyílt meg a Szombathelyi Képtárban, több európai állomást követően. A háromévente megrendezett tárlat tizenöt ország harmincnégy művésznének munkáit mutatta be. Az ETF fő szakmai célkitűzése, hogy művészek

által szervezett, együttműködésen alapuló hálózatként erősítse a kárpitművészet reprezentációját és a szakmai párbeszédet Európában. A kiállítás kapcsán a tárlat kurátorával, Pápai Livia kárpitművésszel beszélgettem, aki a Pécsi Tudományegyetem címzetes egyetemi tanáraként a magyar kárpitművészet oktatásának egyik meghatározó alakja, és Ferenczy Noémi szellemiségének kortárs továbbörökítője.

Mennyiben illeszkedik az ETF által képviselt művészeti modellhez az 1970 óta intézményesült magyar kárpit- és textilművészeti biennálék, triennálék hagyománya? Melyek a két struktúra közötti különbségek és hasonlóságok? Thomas Cronberg a megnyitón kiemelte, hogy az ETF preferálja a kézzel készült munkákat, ugyanakkor gépi szövésű művekkel is találkozhattunk a kiállításon.

A Magyar Kárpitművészek Egyesülete (MKE) egy országos szervezet, amely a magyarországi kárpitművészeket, valamint a műfaj jelentősebb támogatóit fogja össze. Ezzel szemben az ETF európai szinten gyűjti össze a kárpitművészeket. Az MKE kifejezetten azzal a céllal jött létre, hogy a teljes magyar kárpitművészeti spektrumot reprezentálja és összefogja a rendszerváltást követően. Az ETF testülete ezzel szemben országonként delegált képviselőkkel áll, akik közösen alakítják a szervezet működését és stratégiáját.

Bizonyos értelemben a két szervezet céljai is eltérnek. Az MKE elsősorban a kárpitművészek érdekvédelmét látja el: az alkotók műtermi munkáját támogatja, műveiket kiállítja és reprezentálja.

Emellett időnként jelentős beruházási projekteket is vállal, amelyek során inkább egy közös, manufaktúrális, workshopszerű modellként funkcionál. Az ETF esetében többnyire az alkotók hálózatszerű összekapcsolása, nemzetközi képviselete, valamint a szakmai láthatóság, az oktatás és a tudásmegosztás erősítése áll a középpontban. Thomas Cronberg valóban hangsúlyozta, hogy a kiállítás alapvetően kézzel készült munkákra épül, de ez nem kizárólagos szempont. A szabályozás lehetővé teszi, hogy a triennálé anyagának legfeljebb húsz százalékát úgynevezett „related” művek adják – vagyis olyan alkotások, amelyek nem szigorúan, didaktikus értelemben vett kárpitművek, például digitális munkák.

Egy utazó tárlatról beszélünk, amely a magyar kárpitművészet „fővárosába”, Szombathelyre érkezett. Honnan ered a kiállítás ötlete, és hogyan kapcsolódott be a szervezői hálózatba?

Nagyon egyszerűen kerültem bele, mégis, utólag visszatekintve egy hosszabb folyamat része volt. Régóta tudtam az Artapestryről, de sokáig távolinak tűnt számomra. A fordulat aztán egy számom-



ra nehéz időszak után jött. Édesanyám tízéves ápolását követően újra elkezdtem tudatosabban jelen lenni a nemzetközi szcénában. Ekkor adtam be a munkámat az Artapestry6-ra, amelyen elnyertem a fődíjat.

A díj azonban nem pénzjutalommal jár, hanem egyfajta belépő a rendszerbe: meghívást jelent a következő kiállítás zsűrijébe. A zsűri egy művészettörténészből, egy aktív művészből és az előző kiállítás egyik díjazottjából áll. Így kerültem be ebbe a hálózatba.

Ehhez kapcsolódik az utazó kiállítás modellje is, ami szerintem kifejezetten jól működik, hiszen minden befogadó intézmény nemcsak bemutatja az anyagot, hanem tovább is viszi a következő helyszínre. A művek szállítása részben a művészek feladata – ők küldik be az első állomásra, az utolsóról pedig ők viszik haza. Ez a rendszer ugyan komoly szervezést igényel, de éppen ez biztosítja a kiállítás nemzetközi mozgását.

A zsűri a litván Feliksas Jakubauskas *Három szféra* című munkájának ítélte a tárlat díját, kiemelve, hogy absztrakt kompozíciója ötvözi a klasszikus kárpitszövési technikát a litván hagyományos szövési móddal, miközben innovatív megoldásaival és formavilágával megőrzi a szőtt textil hagyományos karakterét. A zsűri egyúttal javasolta, hogy a díjazott a következő Artapestry kiállítás zsűrijében is vegyen részt. Az alkotó Magyarországon tanult, így a díjazás a hazai kárpitművészet nemzetközi hatására is reflektál.

A megnyitón elhangzott beszédek közül az egyik kifejezetten az ő munkásságáról szólt.

Feliksas Jakubauskas litván művész, aki a magyar Iparművészeti Főiskolán végezte tanulmányait. Kiválóan beszél magyarul, és nemzetközileg is elismert művész, Litvániában pedig kifejezetten meghatározó alkotónak számít.

A természetközelség, illetve a természet és az ember kapcsolata felülreprezentáltak tűnt a munkákban. Több olyan alkotás is szerepelt, amely organikus, természeti formákból indult ki. A kuratori munka és a zsűrizés során mennyire kellett szigorúnak lennetek? Voltak kirívó esetek vagy olyan munkák, amelyek vitát váltottak ki?

Körülbelül háromszor ekkora anyagból válogatunk. A kiállításon érzékelhető egyfajta ökológiai hangsúly; ez részben tudatos döntés volt. Egy kiállításnak mindig kell, hogy legyen valamilyen vezérfonala – függetlenül attól, hogy nincs előre meghatározott téma, mint ezeknél a triennáléknál. Ilyenkor nem tematikusan válogatunk, hanem magát a kiállítást állítjuk össze, nem különálló műveket vagy művészeket. Egy adott korszak problémái óhatatlanul megjelennek a művekben. Az ökológiai kérdések sok művészt foglalkoztatnak manapság, és ez a kárpitművészetben is erőteljesen jelen van.

A zsűrizés viszonylag egyetértésben zajlott. Egyetlen engedményt tettünk: minden zsűritag beválaszthatott egy-egy olyan munkát, amelyet fontosnak



tartott, még akkor is, ha a többiek nem teljesen értettek egyet vele. A kiállított alkotók és művek száma azonban arányos: 15 országból 34 alkotó, összesen 37 munkával – ami befogadható mennyiség. Így akár egységekben is lehetett szemlélni az anyagot, illetve követhető maradt a látogatók számára.

Mi motiválja és befolyásolja a kiállításszervezés háttérét és folyamatát?

A közvetlen előzmény az Artapestry6, amely Finnországban, az Alvar Aalto Múzeumban volt. Ott vetette fel nekem Anet Brusgaard, az European Tapestry Forum titkára és egyik meghatározó szervezője – Dobrányi Ildikóval és Hegyi Ibolyával folytatott korábbi beszélgetésekre hivatkozva –, hogy lehetne Magyarországon is Artapestry-kiállítást rendezni. Egy többéves folyamat indult el. Gyakorlatilag már az Artapestry7 szervezése zaj-

lott, amikor elkezdtem helyszínt keresni. Több lehetőséget is számításba vettem, miközben felmerült bennem a hazai textiltriennálénak otthont adó Szombathelyi Képtár. A helyszín tehát adott volt, és az igazgató, Cebula Anna kezdettől fogva nagyon nyitottan és lelkesen támogatta az ötletet. A februári időpont végül kényszerű kompromisszum eredménye lett: 2025-re már nem volt szabad időpont, 2026-ban pedig túl nagy lett volna az időbeli távolság a következő helyszín (Litvánia) és a magyar állomás között, ami komoly tárolási és biztosítási problémákat okozott volna. Ellenben kísérőprogramok végül nem valósultak meg. Gondolkodtam például egy szimpóziumon, de ehhez nem állt rendelkezésre megfelelő infrastruktúra és forrás. Így végül csak a legszükségesebb feltételeket tudtuk biztosítani.

Az Artapestry7 a Dobrányi-Hegyi Alapítvány utolsó rendezvénye. Az előtérben, a földszinti kiállítóterben Dobrányi Ildikó és Hegyi Ibolya egy-egy munkáját is láthattuk. András Edit művészettörténész a megnyitón jelentette be az alapítvány megszűnését.

Furcsa volt számomra ez a helyzet, mert az elmúlt öt évben az alapítvány operatív működését gyakorlatilag teljes egészében én menedzseltem: a pályázatokat, az elszámolásokat, a rendezvények szervezését. Ezért legalább annyit elvártam volna, hogy a kiállítás előtt jelezzék: a megnyitón be fogják jelenteni az alapítvány megszűnését. Ehhez képest szinte az utolsó pillanatban szembesültem a ténnyel. Ez különösen annak fényében volt meglepő, hogy néhány héttel korábban még arra kértek, keressek fiatal tagokat az alapítvány kuratóriumába. Számomra ebből az rajzolódott ki, hogy a döntés hátterében más, a megnyitóhoz kapcsolódó személyes és szakmai dinamika is szerepet játszhatott.

A megnyitó egyfajta időrendi ívet rajzolt fel. Ebben sok értékes elem volt, különösen az a történeti érzékenység, ahogyan a művészettörténész a nyolcvanas, kilencvenes évek bizonytalanságaitól a jelen válságáig (pandémia, háborúk, gazdasági nehézségek) végigvezette a kárpitszövés szerepét. Ugyanakkor érzékelhető volt, hogy ezt a történetet elsősorban egy meghatározott perspektívából, Dobrányi Ildikó és Hegyi Ibolya nézőpontjából meséli el.

Az oktatói tevékenységeden keresztül mennyiben biztosított a folytonosság? Egy ilyen kiállítás segíti azt, hogy a következő generáció már eleve nemzetközi léptékben gondolkodjon, vagy ez számukra adottság?

A kárpitművészet nem egy olyan műfaj, amely mögött jelentős hazai mecénatúra állna. Hivatásként végezni ezt a tevékenységet, ma nem elsősorban azon múlik, hogy valaki itthon vagy nemzetközi szinten dolgozik, hanem azon, hogy mennyire tudja biztosítani a munkájához szükséges erőforrásokat. Nem is annyira az anyagi megtérülésről van szó, hanem arról, hogy pénzt tudjon szerezni a kárpitra – akár pályázatokból, akár más tevékenység-

gekből, akár személyes háttérből. Időigényes és anyagigényes műfaj, amely komoly elköteleződést kíván. Ez mindig is így volt: még a kárpitművészet „aranykorában” is legfeljebb egy-két alkotó maradt aktív a pályán egy évfolyamból. Mégis fontos fenntartani ezeket a képzéseket, mert az a néhány fő, aki a pályán marad, meghatározó lehet a művészeti közeg számára.

Az Artapestry magyarországi jelenlététől komoly hatást várok. Már az is beszédes, hogy a kiállításon csak egy magyar résztvevő, Balogh Edit szerepelt – ha többen pályáztak volna, valószínűleg többen be is kerülnek. Ez a kiállítás épp azért fontos, mert láthatóvá teszi az Artapestry lehetőségét, és a jövőben várhatóan több magyar művész fog jelentkezni a külföldi bemutatkozásra. A fiatalok esetében ez még inkább igaz: ők már eleve nemzetközi horizontban gondolkodnak.

Emellett a hazai közeg sem teljesen zárt: Pécsen például gyűjtői érdeklődés is tapasztalható, van kereslet a hallgatók munkáira, és kiállításokon, aukciókon is megjelennek. Ez azt mutatja, hogy a kárpitművészetnek ma is van tere, még ha nem is a főáramú műkereskedelemben. A következő generáció számára talán épp az lesz a feladat, hogy ezt a teret tovább építse, akár új struktúrák mentén.



Fotók: 1. Brita Been: Három harisnya & egy mellhímzés; falikárpit; 400×200 cm; 2020 (Fotó: Virág István) | 2. Feliksas Jakubauskas: Három szféra; falikárpit; 152×130 cm; 2022 (Fotó: Árúna Balténas) | 3. Carmen Groza: Utazás az ismeretlenbe; falikárpit; 160×200 cm; 2019–2022 (Fotó: André Leclercq)



Pompás figyelemgyakorlatok

Tóth Xénia Nonnen Arbeit című kiállításáról

A *Nonnen Arbeit* (Apácamunkák) című sorozat első, összefüggő bemutatása a Hollán Ernő utcai Lakásgalériában 2025 augusztusában azt a ritka alkalmat képviselte, amikor egy művész szorosan összetartozó munkái – egy máig tartó, 2017-ben indult sorozat – egységként szólaltak meg. Tóth Xénia e kiállítását nem a retrospekció igénye motiválta, hanem egy hosszú, lassú, belső személyiségfejlődési út szemléltetésének a szándéka. Tóth Xénia alkotói pályáját gyermekkor óta végigkísérte a textil. A Képzőművészeti Egyetem festőművész szakán kezdte tanulmányait, de a festés mellett mindig dolgozott textilanyagokkal, olykor az egész testet lefedő, „identitásátalakító” sziluett ruhákkal.



2017-ben nem véletlenül kezdett az apácaerények felé fordulni, ugyanis ekkoriban a türelmét akarta fejleszteni. Azért is jelentkezett az egyetemre, hogy képes legyen leülni és kitartani bizonyos helyzetekben; hogy képes legyen összpontosítani, ami az alkotómunka alapfeltétele.

Az *Apácamunkák*-sorozat készítése a tartós, áhítatos figyelem gyakorlását jelentette számára. Ezek a munkák első pillantásra emlékeztethetnek az apák régi kézimunkáira, mégsem sorolhatók be a hagyományos kategóriákba. Michel Foucault *A szexualitás története* című művében említett, „önmagunkhoz való viszony” technikáit tekintve, ezek a lassú, ismétlődő kézi műveletek a test és a figyelem tudatos kontrollálásaként, vagyis az alkotás anyagaként értelmezhetők, amelynek elsődleges médiuma maga a művész.

A műveken megjelenik a művész teste, amelyet körülvesznek az általa gyűjtött, talált és számára mágikus jelentéssel bíró különleges tárgyak, amelyek temetőkből vagy akár közvetlen környezetéből származnak. A testrészletek olykor groteszkek, mert nem akarnak tetszeni, mégis színpompásak és megnyerőek, vagy éppen rikítóan excentrikusak. Tóth Xénia az időt avatja a művek egyik fő komponensévé; a hímzés, a kötés, a gyűjtőmunka és a rendszerezés során végzett lassú, repetitív mozdulatok pedig a figyelem fegyelmezésének formái. Ebben az értelemben Tóth Xénia munkái közel állnak ahhoz a kortárs művészeti szemléletmódhoz, amely a produktum helyett a folyamatot helyezi előtérbe. A *Nonnen Arbeit*-sorozatban a test gyakran hiányként, lenyomatként, sziluettként vagy belső képként jelenik meg. A *Csend*, a *Temető* vagy a *Röntgen* című munkák esetében határfelületté válik a fény és az árnyék, a belső és a külső, az emlék és az anyag között.

„a műalkotás médiuma maga a művész”

Az *Ima* alapjaként – több apácamunkához hasonlóan – fotó szolgált, de a hangsúly az ezt körülvevő motívumokra helyeződött: cirádákra, az áhítat vizuális formáira, tárgyakban rögzült emlékekre. Ez a gondolkodásmód kapcsolódik a nyolcvanas évektől kibontakozó konceptuális textilművészethez – Péreli Zsuzsa és Solti Gizella munkáihoz –, amelyben az emlékezet és az ereklje kérdése központi szerepet kapott.



Fotók: 1. Vízükör; vegyes technika; textil, műanyag, fotó, drót, műköröm, sertésfogak, toll, vonatjegy, gyöngy; 50×40 cm; 2017 | 2. Csend; vegyes technika; textil, fémszál, toll, fotó, műanyag, gyöngy; 34,5×34,5 cm; 2017 | 3. Röntgen; vegyes technika; latex, gyöngy, művirág, fotó, csipke, fa; 45×35 cm; 2018 | 4. Április (részlet); vegyes technika; textil, műbőr, olajfestmény, fémszál, műanyag; 130×130 cm; 2017 (Fotók: Tóth Xénia)

A *Röntgen* egy közeli barátónő, Mira gyermekkori röntgenfelvételére épül. A gerincet rögzítő csavarok köré temetői művirágok kerültek, szírmunként összegyűjtve, megtisztítva, újrendezve. A test átlátszó képe ezen a munkán egyszerre tudományos és intim. Ehhez a kortárs testfelfogáshoz kapcsolható például Mari Katayama munkássága is, akinek fotómunkáin a hiány, a protézis és a pótlás motívuma a mindennapi élet kontextusában jelenik meg, és Tóth Xéniához hasonlóan veti fel a testhatárok és a fizikai egészség fogalmának kérdéseit.

A textil Tóth Xénia életművében sztereotip értelemben nem kifejezetten „női médiumként” jelenik meg, annak ellenére, hogy számos olyan vizuális elemmel – például virágokkal, női ruhákkal, „női” tárgyakkal – dolgozik, amelyek ezt támasztanák alá, hanem időhordozóként és emlékezeti struktúráként. A talált tárgyak, temetői virágok és testfragmentumok materializált emlékrétegekké alakulnak. A *Nonnen Arbeit* művei lelassulást igényelnek, és ezt is nyújtják. Nem pusztán anyagot, formát vagy technikát, hanem a megélt lelki folyamatok – türelem, belső munka, koncentráció – erekljeit látjuk. Tóth Xénia apácamunkáit szemlélve a kortárs textilművészet egyik nagy kihívása és lehetősége az lehet, hogy a figyelem, a test és az idő az alkotás tematikája helyett annak anyagává válhat.



Dialogus a kortárs ékszerművészetről IV.

”

Sorozatunkban különböző országokból érkező ékszertervezőkkel beszélgetünk alkotói folyamataikról és munkáikkal kapcsolatos gondolataikról. A beszélgetések feltárják a művészek személyes tapasztalatait és inspirációs forrásait, miközben új szempontokkal gazdagítják a kortárs ékszerművészet értelmezési lehetőségeit.

Ékszerek: jelen idő, többes szám

LODIE KARDOUSS Brüsszelben él és dolgozik, munkái az előadóművészet és a vizuális művészet találkozási pontjain jönnek létre. Tanulmányait Párizsban, a *Rencontres Internationales de Danse Contemporaine*-ben kezdte, majd Bordeaux-ban, a *Junior Ballet d'Aquitaine*-nél folytatta, végül Brüsszelben, Anne Teresa De Keersmaeker előadóművészeti kutató- és alkotói programjában mélyítette tovább tudását. Évekig tartó előadóművészeti pálya után ma elsősorban rendezőként és performatív munkák alkotójaként dolgozik, emellett kritikusként is ír.

hosszú, ennél fogva nem a hagyományos módon viselhető, hanem öt test hordozza egyszerre. A mű a testeken keresztül és azokkal együtt mozog. Az anyagok reagálnak a mozgásra, miközben az formálja és életre kelti őket, folyamatos párbeszédet teremtve az anyag és az emberi cselekvés között. A közönség gyakran ennek a párbeszédnek a részévé is válik. A *Sleeping Beauty (+) – Csipkerózsika (+)* című munkában például a kiállítás terében fekszem, az egyik karomat egy felfújható gyűrű felé nyújtva. A történet mindaddig befejezetlen marad, amíg a közönség nem lép kapcsolatba a művel. Az ismert történetre építve újragondolhatjuk, hogy ki a cselekvő, és mi az, ami valójában létrejön. A mű fókuszba helyezi a választási lehetőség és a cselekvő-képesség kérdéseit, miközben új képzeleti tereket nyit meg kortárs kontextusban.

Táncosként és koreográfusként a mozgásban szerzett tapasztalataid szervesen beépülnek az „ékszerpraxisodba”: munkáid performatívak, és közvetlen kapcsolatba lépnek a közönséggel. Milyen szerepet tölt be az ékszer azáltal, hogy a tárgy önmagán túlmutató jelentéseket hordoz?

Eredetileg kortárs táncosként képeztem magam, ugyanakkor mindig koreográfiában gondolkodtam. Ma, színpadi rendezőként, mindenre kiterjesztem ezt a szemléletet – legyen az mozgás vagy mozdulatlan. Az ékszer ebben a folyamatban nem kísérőelem, hanem aktív szereplő: alakítja a gondolkodást, a folyamatot, és sokszor magát az eredményt is. A performatív dimenzió a munkám legmélyebb rétegét határozza meg: az élő jelenlétet, amely mozgást, energiát és érzelmeket hoz létre, kontextusokat és történeteket teremtve. A test – az élő – a mozdulatlan, vagyis a tárgy mozgatórugója. Mozgás és mozdulatlan egymásnak válaszol, így folyamatos körforgás alakul ki test és tárgy között. Ez a kölcsönhatás az alkotói munkám központi eleme. Számomra a performativitás alapvető fontosságú. Az *A Jewelry Piece (Ékszerdarab)* című munkában például a nyakék tizenhárom méter

hosszú, ennél fogva nem a hagyományos módon viselhető, hanem öt test hordozza egyszerre. A mű a testeken keresztül és azokkal együtt mozog. Az anyagok reagálnak a mozgásra, miközben az formálja és életre kelti őket, folyamatos párbeszédet teremtve az anyag és az emberi cselekvés között. A közönség gyakran ennek a párbeszédnek a részévé is válik. A *Sleeping Beauty (+) – Csipkerózsika (+)* című munkában például a kiállítás terében fekszem, az egyik karomat egy felfújható gyűrű felé nyújtva. A történet mindaddig befejezetlen marad, amíg a közönség nem lép kapcsolatba a művel. Az ismert történetre építve újragondolhatjuk, hogy ki a cselekvő, és mi az, ami valójában létrejön. A mű fókuszba helyezi a választási lehetőség és a cselekvő-képesség kérdéseit, miközben új képzeleti tereket nyit meg kortárs kontextusban.

E tér megteremtéséhez és megtapasztalásához alapvető fontosságú a fény, a mozgás, az interakció és a rituálé létrehozása. A *The Messiah – Crafting the Concert (Messiás – A koncert megalkotása)* című munkában egy kórus éneklő Händel *Hallelujah* című művét, miközben egy monumentális, 12x10 méteres gyémánt jelenik meg a színpadon, kötelek és emelőszerkezet segítségével. A gyémánt több-

rétegű jelentést hordoz: összekapcsolja a földön élőket az égiekkel, az emberit az istenivel, a jelenlétet a vágyakozással, miközben a kultúrtörténetben az örökkévalósághoz és az értékhez fűződő asszociációkhoz kapcsolódik. A zene, a mozgás, az anyag és a szimbólumok egymásba fonódva hozzák létre az élményt.

Az intimitás, a figyelem és a társadalmi felelősségvállalás központi szerepet játszik a munkáidban. Hogyan határozzák meg ezek az ékszerkészítéshez való viszonyodat, és hogyan válnak láthatóvá az alkotásokban?

A figyelem és törődés fogalma alatt azt a képességet értem, hogy az embereket kimozdítsuk a társadalmi elszigeteltségből. Ez az oka annak, hogy a kollektív ékszerek létrehozása felé fordultam. A hagyományos ékszer számomra egyes számban szólal meg, és gyakran a múlthoz kötődik. Én azt szeretném, ha az ékszer többes számban és a jelenben beszélne. Azt szeretném, hogy éljen: életet sugározzon, embereket kapcsoljon össze, ne pedig elkülönítsen.

Számomra ebben bontakozik ki az ékszer új társadalmi értéke. Ahogyan az ékszerrel dolgozom, az válik értékessé, ami összeköt: nem az egyén teste, hanem a kapcsolat – konkrét, fizikai, tapintható formában. Bizonyos munkáim csak akkor léteznek, ha több test egyszerre lép velük kapcsolatba; értékük így az összekapcsolódás, az együttműködés és az együtt létezés aktusában rejlik. Amikor a munka központi témája a kapcsolat, elkerülhetetlenül megjelenik az intimitás, ami alatt nem személyes, titkos vagy individuális élményt értek, hanem azt a képességet, hogy kapcsolódni tudjunk, kapcsolatot hozunk létre és fenntartsuk azokat.



Az ékszereim olyan helyzeteket hoznak létre, amelyekben az emberek egymásra vannak utalva: teret kell egyeztetniük, együtt kell működniük és bizalmat kell építeniük. A tárgy katalizátorrá válik a kapcsolódásban – ez a fajta figyelem és törődés az, amelyet szeretnék behozni a világba. Így az intimitás, a társadalmi érték és a figyelem egy közvetlen, fizikai kapcsolaton keresztül válik láthatóvá az alkotásaimban.

Hogyan reagál a közönség az ékszereidre, és hogyan alakítja át a munkát a nézők bevonódása?

Az emberek ritkán szemlélik közömbösen a munkáimat. Vannak, akiket azonnal magával ragad az élmény. Attól függően, hogy a befogadók mennyire tudnak behelyezkedni az ismeretlen szituációba és milyen a kapcsolatuk önmagukkal, az ékszerek akár arra is inspirálhatnak, hogy másképp érzékeljék azt, ami körülveszi őket. De ellenszenvet is kiválthatnak, ugyanis munkáim túllépnek az ékszer konvencionális definícióján. Ez gyakran akkor történik, amikor az ékszert kizárólag hordható tárgyként értelmezik, illetve amikor a kategorizálás igénye – hogy ez vajon kortárs ékszer-e – fontosabbá válik, mint maga a tapasztalat.

A közönséggel folytatott interaktív kapcsolat képes átalakítani a művet. Vannak munkáim, amelyekben a nézők szereplővé válnak, és jelenlétük teszi teljesé az alkotást. A *Sleeping Beauty* (+) esetében például a közönség gesztusai – az előrehajlás, a bizonytalanság, a mosoly, a hátralépés vagy bármilyen más mozdulat – válnak a mű nyelvén, miközben én előadóként mozdulatlan maradok. A *Ring of Shelter* (Menedékgyűrű) című munkában a nézők annyi időt tölthetnek a mű belsejében, amennyit csak szeretnének: egyszerre válnak megfigyelővé és megfigyeltté, jelenlétükkel akár láthatatlanná tehetik a művet, vagy éppen ellenkezőleg, felerősíthetik annak tartalmát. Ugyanakkor létezik a bevonódásnak egy láthatatlan formája is, ami mégis rendkívül szuggesztív. *The Messiah* – *Crafting the Concert* című legutóbbi munkámban a közönség egy színházteremben ül, ahol nincs közvetlen, fizikai interakció a szemük előtt néhány másodperc alatt megformálódó monumentális gyémánttal. Mégis érzékelhető az a pillanat, amikor a légzésük megváltozik. A hallgatás és a figyelem felerősö-

dik, finom, mégis tapintható módon, amely egyszerre alakítja a bennük zajló folyamatokat és magát a művet is, befolyásolva annak megjelenését és alakulását.

Gyakran foglalkozol az idő, a jelenlét és az emlékezet viszonyával az ékszerek kapcsán. Hogyan jelenik ez meg a munkáidban, és hogyan kapcsolódik a mindennapi életedhez?

Nem az anyag marandóságát utasítom el az ékszerben, sokkal inkább áthelyezem a hangsúlyt az anyagról a közös tapasztalatra és azokra az emlékekre, amelyeket maga után hagy.

Számomra nem elsősorban az állandóság és a változás oppozíciója a lényeges, hanem inkább az egyéni és a kollektív közötti különbség. Amikor valami kollektív módon jön létre – együtt készül, együtt tapasztalják, vagy közösen beszélnek róla –, akkor elsősorban a jelenben létezik, és egy adott időhöz és szituációhoz kötődik. A munkáim ugyanakkor nem tűnnek el nyomtalanul. Előfordulhat, hogy a mű a megtapasztalás után is jelen marad, miközben maga az élmény elsősorban az emlékezetben él tovább. Számomra az a fontos, hogyan lehet valóban jelen lenni egy pillanatban – nemcsak a munkában, hanem a mindennapi életben is.



Ez foglalkoztatott az egyik legkorábbi projektemben is, a *Curiosity*-ben (*Kíváncsiság*), nevezetesen a

jelen és az emlékezet kapcsolata. A *Curiosity* nem egy maradandó ékszerkollekció, hanem fekete kartonlapokra fehér porral megalkotott ékszerformák sorozata. Az anyag természetéből adódóan az ékszert újra kell formálni minden egyes kiállítás alkalmával. Ez a projekt kétféle időbeliség mentén bontakozott ki. Az első a performansz ideje volt: gesztusok koreográfiáján keresztül újrateremtettem a kollekció egyes darabjait, ahogyan azokat eredetileg megalkottam a stúdiómban. A második az emlékezés ideje volt: a projektről fotósorozat készült, amely egyszerre működik hiteles referenciaként a jövőbeli performanszok számára és kézzelfogható nyomként a projekt létezéséről.

Mi az, ami a leginkább foglalkoztat most, és milyen irányba halad a kutatásod?

A következő projektem egy interaktivitáson alapuló politikai performansz, *Allez, Vaches, Allez!* (*Gyerünk, tehenek, gyerünk!*) címmel, amelynek központi témája az állampolgárok megfigyelése és megbélyegzése. Mivel a munka még alakulóban van, bizonyos részleteket szándékosan nyitva hagyok.

A politika mindig is jelen volt a munkáimban, gyakran az esztétikum mögé rejtve vagy metaforikusan ábrázolva. A *Ring of Shelter* például a hovatartozásról, a kirekesztésről és a nyomás alatti ellenállásról szól. Ez egy olyan méretű gyöngygyűrű, amely nem ujjon viselhető, hanem az emberi test számára készült: bele lehet lépni, lehet benne állni vagy ülni.

Az *Allez, Vaches, Allez!* esetében ez a politikai réteg sokkal direktebben jelenik meg. A teatralitás és a humor – enyhén ironikusan – hangsúlyosabb szerepet kap, és a kritikai reflexiót a játékoság ellensúlyozza. Míg a humor korábbi munkáimban inkább finoman, rejtetten működött – például a *Sleeping Beauty* (+) túlméretezett, felfújható gyémántgyűrűjének abszurdításában –, addig ebben a munkában jóval nyíltabban jelenik meg.

Ahogyan a korábbi ékszerprojektjeimben is, ez a munka is a kortárs világunkra reflektál, miközben a performansz művészi dimenziója a kollektív jelenlét és interakción keresztül bontakozik ki – nemcsak az előadók, hanem a résztvevők által. Ezúttal pedig az ékszer valóban hordható.

Fotók: 1. Ékszerdarab – tárgy és performansz; nyújtható hálós harisnya, ezüstözött acélcsat, polisztirol; performatív ékszer kerülete: 1300 cm, ékszer átmérője: 19 cm; 2009 (Fotók: Yvan Guerdon) | 2. Csipkerózsika (+); fólia léggyömbgyűrű, sárgaréz gyűrűtartó; 40×21×53 cm és 35×25×10 cm; 2022 (Fotó: Fabrice Kada) | 3. Kíváncsiság #3; selyempapír, keményítő paszta, lenfonal, szódabikarbóna; 14×15×1,5 cm; 2017 (Fotó: Yvan Guerdon)

A Magyar Iparművészet nyomtatott folyóirat a Magyar Iparművészet Online kéthavonta megjelenő kiadása. A lapban közölt cikkek bővebb tartalommal a www.magyar-iparmuveszet.hu honlapon olvashatók.

Főszerkesztő: Keppel Márton
foszerkeszto@magyar-iparmuveszet.hu

Szerkesztő: Dr. Kís Petronella

Arculatterv: Co-Libri Bt.

Grafikai tervezés: Lénárt Attila, Vörös Csaba

Médiakapcsolatok & asszisztens: Megyesi Kata
info@magyar-iparmuveszet.hu

Alapítók:

Fekete György

Dvorszky Hedvig
Schrammel Imre

Kiadja: Nemzeti Művészeti és
Kulturális Kapcsolatok Alapítványa

Felelős kiadó: Juhász Judit elnök

Gazdasági vezető: Anda Judit

Nyomda: Premier Nyomda Kft.

Szerkesztőség: 1034 Budapest, Makovecz Imre utca 25.
E-mail: info@magyar-iparmuveszet.hu

A folyóiratban közölt szöveges és képi tartalom szerzői jogvédelem alatt áll. Másodközlés és sokszorosítás a kiadó hozzájárulásával és a szerzők jóváhagyásával engedélyezett.

Támogatók:



Terjesztés: online rendelés és személyes vásárlás
bővebb információ:

www.magyar-iparmuveszet.hu/clofizetes

Közösségi média:

www.facebook.com/magyariparmuveszetfolyoirat

Számlaszám: 10402166-21629389

Egy példány ára: 1500,- Ft

Előfizetés díja egy évre: 10 000,- Ft

HU ISSN 1217-839X (nyomtatott)

HU ISSN 1588-0591 (online)



Fischer Emil Múzeum

A magyar kerámia-
és porcelánművészet
új múzeuma

Nyitás: 2026. május 9.
Cím: Meszleny-kastély
(Velence, Tábor utca)



A folyóirat ára: 1500 Ft

ISSN 1217-839X



9 771217 839004