

HEGYI IBOLYA

A Z I D Ő S Z Ö V E T E

AZ EURÓPAI TRADÍCIÓJÚ SZÖVÖTT KÁRPIT POZÍCIÓVÁLTÁSAI
ÉS
NYELVI METAMORFÓZISA AZ EZREDFORDULÓN

Doktori értekezés

Moholy Nagy Művészeti Egyetem

Témavezető:

DR ERNYEY GYULA

Konzultáns:

DR ANDRÁS EDIT

Budapest, 2008

TARTALOM

TÉZISEK	3
THESES	5
BEVEZETÉS	7
I AZ EURÓPAI SZÖVÖTT KÁRPIT VÁLASZÚTJAI	10
1. Az európai szövött kárpit történeti áttekintése a kezdetektől a XIX. század elejéig	10
2. A kézművesség felértékelődése a XIX. század második felében.	30
3. Textilműhely a Bauhausban	33
4. A kárpit megújításának kísérletei Franciaországban	36
5. Lausanne, a kárpitművészet fóruma	37
II. A SZÖVÖTT KÁRPIT HAZAI ÚTJAI	49
1. A németeleméri szövőműhely	49
2. A gödöllői művésztelep és szövőműhely	51
3. Ferenczy Noémi	53
4. Kárpitművészet a szocializmusban	55
5. Kárpit és kísérleti textil viszonya Magyarországon	56
III. A KÁRPITMŰVÉSZET MEGÚJÍTÁSA AZ EZREDFORDULÓN	61
1. Az idő formája	61
2. A három kézfogás	75
3. Szövött idők	88
4. A (kárpit)művészet "vége"	99
IV. SZÓNI VAGY NEM SZÓNI?	102
Kortárs kárpitművészet a nemzetközi szintéren, interjúk tükrében	102
V. FÜGGELÉK	114
Kivonat	114
Művek listája	115
Díjak	116
Kiállítások	116
Hivatkozások	118
Publikációk	119
Abstract	120
List of Works	121
Prizes	122
Exhibitions	122
References	123
Publications	125
Az interjúk teljes anyagának közlése	126
Képek jegyzéke	146
Irodalom	148

TÉZISEK

I. Tézis

Az európai tradíciójú szövött kárpit megítélése nem egyöntetű, annak ellenére sem, hogy az ezredfordulón a műfaj újjászületésének lehetünk tanúi. E bizonytalanság fő oka meglátásom szerint az, hogy a műfaj a modernitásban halmozottan hátrányos helyzetbe került, mert,

- nem sorolódhatott be az intellektuális tevékenységekké váló modern művészetek közé, mivel nem tudott leválni ősi, a modern időfelfogással ellentétes, lassú kézműves technikájáról.

- Többszereplős, tervezőt, kartonkészítőt és szövőt igénylő munkamegosztásos előállítási módja a fejlődés gátjává vált.

- A XIX. században képzőművészeti identitása ellenére alapanyaga alapján az iparművészet kategóriájába sorolták.

- Tradicionálisan az európai feudális udvari reprezentációhoz kötődött, ezért például a Francia Forradalom alatt Marat haszontalannak és feleslegesnek ítélte. Marat ítéletének - mely napjainkig érezteti hatását - lélektani hátterére Martin Warnke *Udvari művészek* című könyvében világít rá. E szerint a polgári társadalom nemcsak a volt uralkodó osztálynak, hanem a művészetnek sem tudja megbocsátani azt, hogy magasabb rendeltetését egykoron az udvaroknál töltötte be.

Warnke felhívja azonban a figyelmet arra is, hogy a fejedelmi udvarok alakították ki a művészképzés rendszerét, az akadémiákat is, melyek művészetszemléletük középpontjába a magasrendű tudást helyezték. Ezen az elképzelésen alapul a művészi alkotás szellemi természetének belátása, ami azt is jelenti, hogy a művészet tartalmi és formai szempontú megítélése során a formai, mesterségbeli oldallal szemben a tartalmi oldal, azaz az idea, a művészi elképzelés élvez elsőbbséget.

II. Tézis

A XIX. században az angol Arts and Crafts Mozgalom hatására megjelenő, szövési tudást igénylő autonóm kárpitművészet megjelenése, fejlődése a fenti felfogás cáfolata.

- A autonóm szövött kárpit metamorfózisa véleményem szerint ugyanis az idea és mesterségbeli oldal - vagyis az elképzelés és a szövött kárpit által "beszélt nyelv", a szövés - kölcsönhatásaiból, és nem utolsó sorban művészek összekapcsolódó kutatásainak, tapasztalatainak eredményeképpen jöhet csak létre.

- A kárpit metamorfózisának vizsgálatához elméleti alapot számomra George Kubler *Az idő formája* című művében bemutatott, a művészet "működésére" vonatkozó elképzelése ad, melyben a

hangsúly szintén nem az egyéni produkciókon, hanem művészek, művészi nemzedékek közös erőfeszítésén van. Kubler elképzelése ugyanis az egymással összekapcsolódó művészi megoldások sorozatára vonatkozik, mely a szövött kárpit vizsgálatának esetében is alkalmazható.

III. Tézis

A XIX. században az iparművészet kategóriájába átsorolt szövött kárpit XX. századi története során funkció és pozícióváltásokon esett át:

- a Bauhausban a sorozatgyártás prototípusaként funkcionált.
- a Lausanne-i kísérletek során leválva tradicionális technikájáról, a térbe kilépve új képzőművészeti műfajjá, "kárpit-hibriddé", azaz "tértextillé" vált, a kritika azonban alkalmazott művészetnek tekintette, ugyanúgy, mint a hagyományos szövött kárpitot.

IV. Tézis

Az ezredfordulóra a hagyományos szövött kárpit - amelynek megújításában a XX. században magyar autonóm kárpitművész nemzedékek hálózatának jelentős szerep jutott, mely hálózatnak a műfaj iránt elköteleződve magam is tagja vagyok - tért vissza a kortárs művészet színpadára.

THESES

Thesis I.

General public opinion of the traditionally European woven tapestry art is problematic in spite of the fact that this genre was reborn at the turn of the New Millennium. My observation is that the main cause of this uncertainty lies in modernity as the genre slipped into a disadvantaged position in several ways:

- It could not integrate itself into "modern" arts that were becoming intellectual activities, because it could not leave behind its slow and ancient handcraft technique, which is against speeding modern time-philosophy.

- The process of making tapestry that is the shared work between designers, carton drawers and weavers meant a difficulty in development.

- Despite its "fine art" identity, the genre was regarded as applied art based on its materials and was "condemned" to the category of Applied Arts.

- Due to its traditions, it was tied to the representational aesthetic needs of the European feudal courts. During the French Revolution, J.P. Marat deemed it useless and unneeded. The background of Marat's pronouncement, which has effects even to the present day, was described in Martin Warnke's book "The Court Artist." This implies that the bourgeois society could not forgive neither the former governing society nor the art itself for fulfilling its greater role in the former royal courts.

However Warnke draws the attention to the fact that royal courts formed the system of artists' training: the academies. The academies approached art as a part of higher knowledge. The recognition of the intellectual nature of art is based on this philosophy, which also means that during the concept and form based appreciation of art, the concept, the intellectual idea has priority compared to handcraft, which is the physical part of art making.

Thesis II.

The appearance and development of autonomous tapestry art that requires the skill of weaving showed up in the 19th century – as an effect of Arts and Crafts movement – denies the fore mentioned concept.

- In my opinion the metamorphoses of the autonomous tapestry art can only be created by the interaction of concept and craft, the intellectual and physical part of art tapestry making – which means the interaction of the idea and the "expressive language" of tapestry, the weaving – and not least by the result of the connected research and shared experiences of artists.

- The theoretical basis to examine the metamorphoses of tapestry art is the concept, how art is "functioning" explained in the book of George Kubler *The Shape of Time*. The emphasis of this concept is on the joint efforts of artists, generations of artists, not on individual performance. Even though Kubler's idea was applied to serial art works, it provides a very good tool for examining aspects of tapestry art as well.

Thesis III.

Tapestry art – deemed to be an applied art in the 19th century – changed in function and position in the 20th century:

- It served as the prototype for mass production in the Bauhaus.
- During the Lausanne experiments, it left its traditional techniques and moved into three dimensional space, becoming a new art genre as "tapestry-hybrid" or "spatial-textile."

Thesis IV.

By the third millennium, traditional tapestry art returned to the state of contemporary art. In this process, the network of generations of autonomous Hungarian tapestry artists played also a significant role. It is with this group that I surely identify myself as a tapestry artist.

BEVEZETÉS

Az ezredfordulón az európai szövött kárpit újjászületésének lehetünk tanúi. A műfaj megítélése azonban e fellendülés ellenére sem egyöntetű. A Moholy Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának Elméleti Képzésében folytatott tanulmányaim során, az Egyetem Ferenczy Noémi által alapított kárpit szakán végzett művészként ennek az ellentmondásnak szerettem volna utánajárni.

Disszertációmban a legnagyobb hangsúlyt a szövött kárpit eszköztárának, azaz nyelvi változásainak - mely a műfajról történő gondolkodást is folyamatosan átalakította és átalakítja - vizsgálatára fektettem, mivel meglátásom szerint a kárpit nyelvének XX. századi megújításában néhány magyar művész is fontos szerepet játszott, akik a nehéz körülmények ellenére is rendületlenül kitartottak a kárpit létjogosultságába, vitalitásába vetett hitük mellett. Ennek "gyümölcsei" úgy tűnik, hogy a nemzetközi szinten éppen napjainkra érnek be. A műfaj a modernitásban ugyanis halmozottan hátrányos helyzetbe került, melynek egyik kiváltó oka az volt, hogy a modern időfelfogással ellentétes, "lassú" nyelvről, azaz a kézműves technikáról, a szövésről nem tudott leválni, és ezért nem sorolódhatott be a szellemi tevékenységgé váló modern művészetek közé. Erre az alaphelyzetre a történelem során további ballasztok rakódtak, melyeknek feltárása a dolgozat egyik törekvése.

Elméleti keretet disszertációmhöz George Kubler *Az idő formája* című művében bemutatott, a kultúra "működésére" vonatkozó hálózati modellje ad, melynek számos vonatkozása – saját kárpitra vonatkozó tapasztalataim alapján is – a kárpit műfajának vizsgálata, értelmezése szempontjából is releváns. Kubler szerint ugyanis a kapcsolódó megoldások nyomán kirajzolódnak azoknak a kutatásoknak a kontúrjai is, amelyek kitágítják az esztétikai gondolkodás határait. E folyamat során "...az egymással összefüggő vizsgálatok folyamatossága fokozza az egyes tárgyak nyújtotta örömet, és felfoghatóbbá teszi azokat, mint az elkülönítő szemlélet", vagyis Kubler eszmerendszerében a hangsúly nem az individuális produkciókon, hanem művészek, művészi nemzedékek sorának közös erőfeszítésén van, melyre példa az a "három kézfogás" – Ferenczy Noémi, Ferenczy Noémi tanítványa, Solti Gizella és a Ferenczy Noémi által alapított tanszék néhány hallgatójának összefüggő kutatásai - mely a kortárs témák és képi világ megjelenítésére alkalmas kárpit-nyelv kialakítását tette lehetővé.

Dolgozatom első - Az európai kárpit nemzetközi útjai - című fejezetében a kárpit előállításának a tervező, a kartonrajzoló és a szövő együttműködését igénylő munkamegosztásos módszerét elemzem, melyben a műfaj karaktere és nyelve – a kárpitok tervezőinek szemléletéből adódóan – a kárpittól és annak nyelvétől idegen, festői irányba tolódott. A folytonosan megújuló festői

nyelvet követni képtelen eszkörendszer, és a munkafolyamatok szétválasztásán alapuló előállítási módszer a XIX. század elejére a kárpit fejlődésének gátjává vált.

A XIX. század közepétől a hagyományos munkamegosztásos, többszereplős alkotói folyamat azonban megváltozott az angol Arts and Crafts mozgalom, és annak vezéregyénisége William Morris művészet és kézművesség egységéről vallott nézeteinek hatására. Ezen új szemlélet forradalminak tekinthető, amennyiben az autonóm kárpitművészet megjelenését, majd az autonóm kárpit megjelenése révén a kárpit hagyományos és egyszemélyes, autonóm, a képzőművészet egyediségre, sajátkezségre vonatkozó kritériumait is teljesíteni tudó útjának szétválását idézte elő.

Az európai szövött kárpit XX. századi történetének elemzése során a Bauhaus textilműhelyének történetét is áttekintem. A modernista szemléletű Bauhausban - a Bauhausban zajló, a kézművességet és a sorozatgyártást szembeállító vita hatására - a kárpit hagyományosan az építészethez kötődő képzőművészeti műfaját ugyanis a sorozatgyártásnak alárendelt prototípus pozíciójába és funkciójába "kényszerítették", mely új elképzelés a kárpit további fejlődését és megítélését is jelentősen befolyásolta.

A szövött kárpitművészet XX. századi újjászületésének érdekében a szóni is tudó francia festő, Jean Lurçat 1962-ben nemzetközi kárpitbiennálét alapított Lausanne-ban, mely a műfajt tradíciójának megfelelően, a modern enteriőrök részeként, "kortárs freskóként" mutatta be. A XX. század második felére a kárpit hagyományos formája és nyelve azonban megváltozott, és új műfajként, monumentális, szobor-szerű "tértextilként" kilépett a térbe. Annak ellenére azonban, hogy e tértextilek - avagy a művészeti paradigmaváltás új kategóriája alapján "kárpit-hibridek" - szellemiségét a modernizmus és az absztrakt expresszionizmus szellemisége hatotta át, amely a műfaj határainak képzőművészeti irányban történő kitágítását eredményezte, a kritika, néhány kivételtől eltekintve - ahogyan a kézművességgel úgyszintén összekapcsolódó elődjét, a szövött kárpitot is - alkalmazott művészetnek tekintette.

A szövött kárpit hazai útjai című fejezetben a magyar tradíciókat mutatom be - a Németeleméri és a Gödöllői Szövőműhelyt valamint Ferenczy Noémi munkásságát - azaz a szövött igénylő munkamegosztásos, illetve autonóm hazai tradíciókat, mely kettősség a hazai színtéren a mai napig jelen van, a megkülönböztetés hiánya miatt azonban megosztva a művészeket és a szakmai megítélést.

A XX. század 60-as éveinek végétől, a Lausanne-i kísérletekkel szinte egyidejűleg Magyarországon is hasonló események zajlottak le, melyeknek végén - hazai specialitásként - a textilművészet az avantgárd művészet kísérleti terepévé vált. A kísérleti korszak lezáródását követően a textilművészet azonban elveszítette prominenciáját, a szövött kárpit viszont visszatért a kortárs művészet színpadára.

A dolgozatot a színtér prominens alakjaival készült interjúk zárják, hiszen disszertációm a múlt és közelmúlt vizsgálatával is elsősorban a jelen történéseit, a jelen történéseinek előzményeit

szerette volna megragadni és értelmezni, többek között annak az új elképzelésnek a fényében, mely a kárpit XIX. századi, az iparművészet kategóriájába történő műfaji besorolásának revízióját jelenti.

Egy fejezet erejéig saját munkásságomat, munkásságomra vonatkozó tapasztalataimat is bemutatom tekintettel arra, hogy művészi tevékenységem révén, magam is az autonóm kárpitművészet képviselője vagyok.

Hálával tartozom témavezetőmnek és tanáromnak Dr Ernyey Gyulának, tanárimnak, Dr Bajkay Évának, Dr Ébli Gábornak, Dr Farkas Andrásnak, Dr Ferkai Andrásnak, Dr István Máriának, Dr Tillmann Józsefnek, Dr Végh Jánosnak, Dr Wessely Annának, Dr Zwickl Andrásnak azért, hogy segítségükkel műfajomat művészetelméleti szempontok alapján ismerhettem meg. Köszönöm konzultánsaimnak Dr András Editnek, Virginia Davis-nek, Dr Ann Lane Hedlund-nak, Sharon Marcus-nak, hogy teljes szívvel, önzetlenül segítettek. Külön köszönettel tartozom barátaimnak, Schulcz Katalinnak, Szabó Lászlónak, Dr Széphelyi F. Györgynek, és mindenekelőtt 2007-ben elhunyt kollégámnak és barátomnak, Dobrányi Ildikónak, akik észrevételeikkel, tanácsaikkal úgyszintén támogattak. És végül, de nem utolsósorban köszönöm férjemnek és gyermekeimnek, hogy doktori tanulmányaim és dolgozatom megírása alatt mindvégig segítettek.

I AZ EURÓPAI SZÖVÖTT KÁRPIT VÁLASZÚTJAI

1. Az európai szövött kárpit történeti áttekintése a kezdetektől a XIX. század elejéig

Kárpitokat a történelem során olyan időben és térben eltérő kultúrákban is készítettek, mint a XV. századi Peru vagy a IV. századi kopt Egyiptom, de valóban "jelentős művészeti formává"¹ először Európában válhatott, ahol elsősorban a reprezentatív belső terek díszítésében játszott szerepet. A középkorban, a nyugat-európai országokban meghonosodott technika ugyanis a szövés egy olyan ágát fejlesztette ki, amely a képzőművészettel kerülhetett szoros kapcsolatba. "Tervezői az egyes korok híres festői, grafikusai, s bár ez a textilművészet más ágaiban (selyemszövés, hímzés) és más iparművészeti műfajokban is előfordult, közel sem annyira általános, mint a kárpittervezésnél. A kárpit ugyanakkor síkművészet – hisz nem tagadhatja meg a fal síkját, amelyen függ – s ezt, valamint az anyagából, a szövésből adódó sajátosságokat a román kori, gótikus és kora reneszánsz tervezők mindig szem előtt tartották."² Az európai szövött kárpit hosszú ideig ugyanis nem egy önálló művész munkájának, hanem a tervező, a kartonrajzoló és a szövő együttműködésének eredménye volt.

A kárpit "nyelve"

Művészet és nyelv analógiájának gondolata először a reneszánsz humanisták gondolkodásában jelenik meg. Marosi Ernő szerint "...a mesterségben alkotott formák is jelentést hordozó elemek, ugyanúgy, mint a szavak"³, vagyis a kézzel szövött kárpit esetében is egyfajta nyelvről beszélhetünk, melynek eszköztárába a tervekhez illeszkedő szín és anyaghasználat mellett a szövés eszközszerkezete tartozik, melynek egyszerű szerkezeti elemei a legrégebb időktől napjainkig szinte változatlanok maradtak. A mintázatot a színes vetülékszálakkal alakítják ki, melyek azonban más szövetfajtáktól eltérően nem futnak végig a szövet egész szélességén, hanem a minta határainál visszafordulva önálló színfoltot alkotnak. Az európai szövött kárpitok közé kizárólag az ily módon készült, kézzel szövött kárpitokat soroljuk.⁴

A korai kárpitokon a színfoltok mozaikszerűen helyezkedtek el, s csak később, a nagy gótikus műhelyekben – Párizsban, Arras-ban, Tournai-ban – tettek kísérletet arra, hogy a színeket egymásba is vezessék. Ezen újítás következtében alakult ki a szövött kárpit egyik alapvető, lágy színátmeneteket,

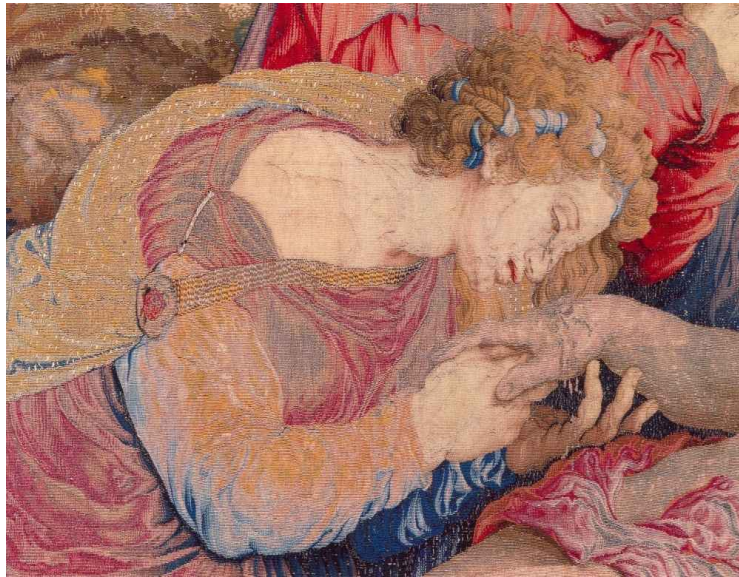
¹ Rebecca Stevens: *A kárpit igézete*. In: *Kárpit*. [katalógus] Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001. 28. o.

² László Emőke: *Flamand és francia kárpitok Magyarországon*. Corvina, Budapest, 1980, 7. o.

³ Marosi Ernő: Előszó. In: *Emlék márványból és homokkőből*. Corvina, Budapest, 1978. 20. o.

⁴ László *i.m.* 10-11. o.

árnyékokat és fényeket megjelenítő árnyalás, az ún. hachure technika,⁵ mely eljárást a színezés és fonalfestés fejlődésével együtt, a reneszánsz és a barokk korban, a németalföldi és francia műhelyek tökéletesítették tovább.



Francesco Salviati: *Siratás* (részlet); Nicolas Karcher műhelye, Firenze, 1549 körül

A kárpittervezők vázlatai a gótikában és reneszánszban általában vízfestéssel vagy fedőfestéssel színezett tollrajzok voltak, mely vázlatok a cartonier-hez, azaz a kartonrajzolóhoz kerültek, aki a tervet a kárpit méreteivel megegyező nagyságúra nagyította, és a szövő számára a legapróbb részleteket is gondosan kidolgozta. Munkája a tökéletes rajztudás mellett a művész tervével való tökéletes azonosulást igényelt. A kartonrajzolók jelentősége az egyes korszakokban azonban különböző volt: "...néha a tervező művésznél is nagyobb becsben tartották őket, és munkájuk művészi szempontból is jelentősen befolyásolta egy-egy terv alakulását, néha viszont kizárólag a mechanikus felnagyításra vagy másolásra szorítkoztak"⁶.

A korai kárpitokon előforduló két leggyakoribb szín a kék és a vörös. A kéket a kékfestőfü (waid) leveleiből, majd később az indigóból nyerték, melyet festőbuzérral (krapp) is elkevertek, és ezáltal bíborszínt állítottak elő. A skarlátvörös színt a kermestetűből és a XVI. századtól Mexikóból behozott bíbortetűből nyerték, a sárga színt sáfránnyal festették. "Az így nyert természetes színek ma is szinte eredeti élénkségükben ragyognak a kárpitokon"⁷.

⁵ Pápai Livia szerint a kárpitok dekorativitása és technikai megoldása, a fényhatások grafikus karakterű megfogalmazása a tervek "metszet" karakteréből és a szövet szerkezetéből egyaránt következett. "A szövésben használatos műfogás, a hasúr-technika, az akkori könyv illusztrációk, a fametszetek lépcsős árnyalására használt francia hachure - vonalkázás elnevezésből ered, és vizuális megjelenése is nagyban emlékeztet rá" (Pápai: *Az élő szövet*. Iparművészeti Múzeum, 2005. 26. o.)

⁶ László *i.m.* 12.o.

⁷ László *i.m.* 12..o.

Középkori kárpitok

Nagy Károly szőnyeg



Az európai művészet egyik legrégebbi emléke a valószínűleg Quedlingburgban 1220 körül szőtt *Nagy Károly szőnyeg*. A kárpit közepén, rombusz alakú mezőben a császár trónoló alakja, míg a kárpit négy sarkában, írásszalagokkal körülvéve, négy ókori filozófus látható, akik közül azonban csak a két alsó kettő, Cato és Seneca alakja maradt épségben. Marosi Ernő *a Verduni Miklós ötvösművein* jelentkező törekvések és a *Nagy Károly-szőnyeg* miniatúrákra emlékeztető kompozíciója közötti összefüggésekre hívja fel a figyelmet. E kor művészete ugyanis még nem ismerte a

műfaji tagolást, az alkotások között csak technikai különbségek vannak. "E nézőpontból válnak érthetővé a különböző művészeti ágak közötti szoros kölcsönhatások: miniatúra hat falfestményre, ötvöstárgyak és elefántcsontok készítik elő a monumentális plasztika stílusát."⁸

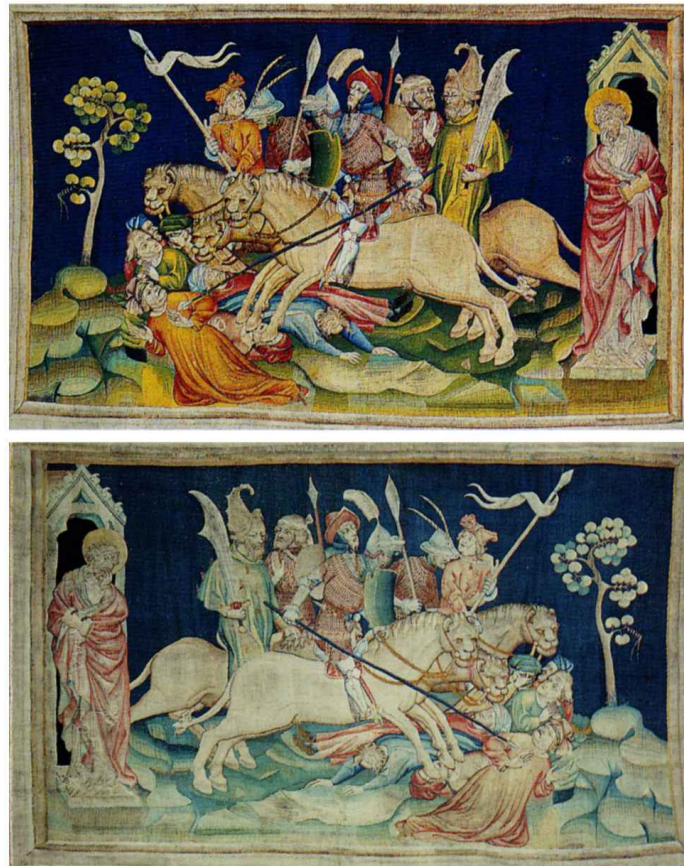
E korai kárpitok értelmezéséhez azonban, a *Nagy Károly szőnyegen* a filozófusok alakjai révén is jelentkező antik hagyomány ismerete is nélkülözhetetlen, annak ellenére, hogy e hagyományt a kereszténység pogánynak tartotta és sok emlék valóban meg is semmisült. Az antik mitológiai szereplőket a középkor művészetében ugyanis természeti erők és erkölcsi értékek megszemélyesítőjeként allegorikusan, vagy középkori kifejezéssel "moralizálva" láthatjuk viszont: A középkor irodalmában például ebbe a típusba tartozik a "*Moralizáló Ovidius*" című irodalmi mű, melyet egy francia teológus Petrus Berchorius írt, valamint a klasszikus ókor legfontosabb, mondakörének, a trójai mondakörnek a kárpitművészetben is többszörösen megörökített, Benoit de Sainte-Maure-féle feldolgozása⁹.

⁸ Marosi Ernő *A román kor művészete*. Corvina, Budapest, 1972. 12. o.

⁹ Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben* című művében kifejtett magyarázata szerint e jelenség oka az, hogy a középkor számára a klasszikus ókor egyszerre volt túl közeli és távoli ahhoz, hogy történeti távlatból láthassa. A klasszikus ókor ezért a középkorban egyrészt távoli, mesés világgént – mint amilyen távoli mesés világot tár elénk például a kárpitművészetből is jól ismert, az antikvitásból a középkori mondakörbe emelt egyszerű legendakör is – másrészt a tudás, az ősi intézmények végső forrásaként jelenik meg. "Könnyen beláthatjuk, hogy egy olyan korszak, amelyik nem tudta és nem is akarta tudomásul venni, hogy a klasszikus témák és a klasszikus motívumok strukturálisan összetartoznak, alkalmasint nem is törekedett az egységük megőrzésére. Mielőtt a középkor létrehozta saját civilizációs formáit, és saját módszereit is

Lineáris, nemlineáris és ikonografikus kompozíciós típusú kárpitok

Kompozíciós szempontból a korai kárpitokat – melyek általában irodalmi művek alapján készültek – a New York-i Metropolitan Museum of Art Textil Osztályának vezetője, Tina Kane¹⁰ háromféle, azaz lineáris, nemlineáris és ikonografikus típusba sorolja.



Hennequin de Bruges: *A tízezer lovas* (részlet az Apokalipszis sorozatból, a kárpit fonákja és eleje); 1373-1382, gyapjú, 170x250cm

megtalálta a művészi kifejezésre, lehetetlenné vált számára, hogy olyan jelenségeket élvezzen, vagy akár csak megértsen, amelyekben nem volt semmi közös a korabeli jelenségekkel. Az érett középkorban a néző akkor tudta értékelni a klasszikus stílusú szép női alakot, ha úgy állították elé, mint Szűz Máriát, és Thisbét is csak akkor tudta értékelni, ha úgy mutatták be, mint egy gótikus sírkövön üldögélő 13. századbeli lányt. A klasszikus formájú Vénusz vagy Juno viszont utálatos és pogány bálvány lett volna a számára, a klasszikus ruházatba öltöztetett és klasszikus siremléken üldögélő Thisbét pedig archeológiai rekonstrukciónak nézte volna." (Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben*, Gondolat, Budapest, 1984. 301. o.)

¹⁰ A New York-i Metropolitan Museum of Art 2002-ben kárpit kiállítást rendezett *Kárpitok a reneszánszban* címmel. E kiállításhoz kapcsolódóan Tina Kane 2002 őszén Nancy Willard középkorral foglalkozó irodalomtörténésszel közös kutatást vezetett, melynek célja a falikárpitok és a hozzá tartozó jelentések osztályozása volt, vagyis az, hogy a tervezők hogyan jelenítették meg, hogyan rendezték el az ikonográfiai programokat a falikárpitokon. (Tina Kane: *Woven Stories: Tapestry and Text in the Middle Ages and Early Renaissance*, *Tapestry Topics*, Fall, 2003)

A lineáris típusú kárpitok a mítoszokat és legendákat keskeny, tekercshez hasonló formában mondják el. Az események sorban, egymás után következnek. Ilyen például a Nicolaus Bataille tervei alapján készült *Apokalipszis sorozat* is, mely Szent János *Jelenések Könyve* nyomán karoling miniatúra stílusban készült. "E sorozat jelentősége a miniatúrákhoz való ikonográfiai és stílusbeli kapcsolódás ellenére éppen a monumentális kárpitstílus megteremtése, a sokalakos bibliai jelenetek egységbefoglalása."¹¹



Coëtivy Mester: *Trója kifosztása*, A trójai háború története című sorozatból (karton); Tournai 1475-1495, 477x942cm

A nemlineáris elbeszélő kárpitok – például *A trójai háború története* című, tizenegy részből álló sorozat – a karaktereket és eseményeket "robbanásszerűen", azaz egy időpontban és egy helyen ábrázolják. Az 1465 körül Németalföldön, valószínűleg Tournai-ban szőtt kárpitok programjához – melyeknek felső részén magyarázatként francia, alul latin versek olvashatóak – a tervező, Coëtivy Mester Benoit de Maure *Trója regényét* és Guidó de Colonne *Latin história* című művét használta fel.

¹¹ László *i.m.* 372. o.



Lemondás a vágyakról, A hölgy egyszarvúval című sorozatból; ismeretlen műhely, 149-1500, gyapjú, 380x470cm

Az ikonografikus falikárpitok nem egy konkrét szövegen alapulnak és nincsenek rajtuk időrendbe állítható cselekvések sem. E kárpitok elsődleges célja az volt, hogy a megrendelő személyének gazdagságát és hatalmát reprezentálják. Ebbe a kompozíciós típusba sorolható a híres *Hölgy az Egyszarvúval* című ezervirágos¹² (mille fleurs) sorozat is, melyet a La Viste család címere díszít. Az ezervirágos jelző a kárpitok felületén szétszórt gazdag virágmintára utal, mely az allegorikus *Rózsa regény* helyszíneit idézi meg:

"Voltak ott nyulak, melyek előjöttek föld alatti odúikból és játszottak
Rengeteg virág is volt ott télen és nyáron, bármerre is néztem
Fehér és piros virágok és csodálatos sárgák."¹³

A brüsszeli kárpitszövés fénykora

A középkori kárpit fejlődésének csúcspontját Brüsszelben, az 1510-1568-ig tartó időszakban – mely két régens, Ausztriai Margit és Magyarországi Mária uralkodásának időszaka – éri el. A hatalmas manufaktúrákat mesterek kis csoportja – Peter van Aelst, Wilhelm Pannemaker, Francois és Jacob Geubels – irányítja. A műhelyek munkáját technikai tökéletesség jellemzi, mely technikai

¹² László *i.m.* 372. o.

¹³ Részlet a *Rózsa regény*ből, (*Tapestry Topics* Feature Article <http://www.americantapestryalliance.org>)

tökéletességet a szövők közötti specializálódás, munkamegosztás – amely munkamegosztásban külön-külön szövtek az arcokat, az alakokat, a táj, az épületábrázolásokat és a kora-renaisszánsz óta megjelenő bordűröket – segít elő. "A bordűrök eleinte kicsik és virágmintások. "Később a szegély kiszélesedik, és feliratokat, illetve az ábrázolás témájához szorosan kapcsolódó elemeket szőnek bele. Emellett a falikárpit körül megjelenik egy rendkívül kisméretű, mintázatlan sötétkék vagy barna "zárószegély" is."¹⁴

Kollázs kárpitok

Pieter van Aelst műhelyében, az 1520-as évek elején kiviteleztek Bernard van Orley¹⁵ tervei alapján a kilenc részből szövött, *Los Honores* (Méltóságok) című sorozatot. E kárpitok – melyek főleg állami ünnepeken voltak láthatóak – Szent Ágoston, Boethius, Platon, Ovidius, Boccaccio, Petrarca, Dante, Christine Pisan, Alain de Lille, Vincentos Beauvais, Valerius Maximus műveiből merítik témájukat.



Bernard van Orley: *A Hírnév győzelme* a *Los Honores* (Méltóságok) című sorozatból; Pieter van Aelst műhelye, 1520-1525, gyapjú, selyem, aranszál, 490x1030cm

A *Los Honores* című sorozat hatodik elemén, mely *A Hírnév győzelmét* mutatja be, melynek irodalmi hivatkozásai Petrarcától, Boccaccio-tól, a *Moralizáló Ovidiusból* és Valerius Maximustól származnak. *A Hírnév győzelme* azonban már nemcsak a rajta szereplő szöveg vizuális megjelenítése,

¹⁴ Elsje Janssen: *Történeti és kortárs kárpitok Gondolatok hasonlóságokról és különbségekről*. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 48. o.

¹⁵ "...Orley tulajdonképpen festőként vált ismertté. Nagy stábbal dolgozott, tanoncokat és utazókat foglalkoztatott különféle képrészletek többek között portrék és oltárképek felkutatására és kiválasztására. Sajátos illesztő-vonalrendszert dolgozott ki a képrészletek montírozásához..." (Pápai, 26. o.)

hanem egy központi gondolat – azaz, hogy a szerencse befolyásolható a helyes viselkedéssel – ábrázolása is.

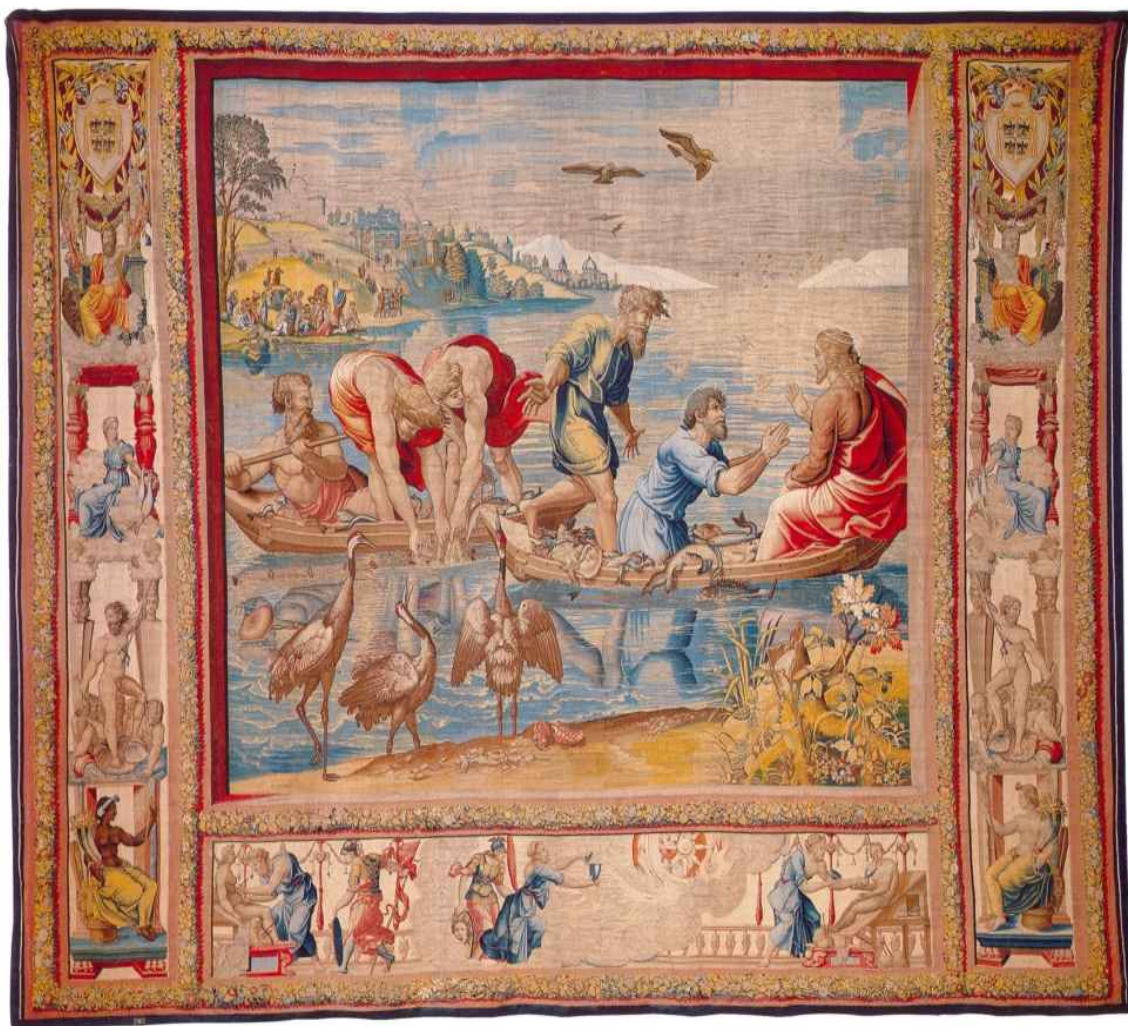
Guy Delmarcel a sorozatról szóló könyvében¹⁶ e kárpitok és a középkori látványosságok között fennálló kapcsolatra mutat rá. A pageant (látványosság) jelentése a középkorban egy olyan mozgatható kocsi volt, amelyen emblematikus figurák egy-egy csoportja "tableaux vivant"-ként, azaz élőképként szerepelt. E falikárpitok kompozícióinak – Del Marcel szerint – "élőkép" jellegű karaktere abból adódik, hogy a kárpitokat azok a művészek tervezték, akik a látványosságok tervezői voltak. E kárpitok tehát már nem csak illusztrációk, hanem a tartalmi, formai és a használati szempontok átalakulásai révén új típusú vizuális élmények, melyek a műfaj történetében új jelentést, új kompozíciós formát hoztak létre

Apostolok cselekedetei

Brüsszelben készült az a 10 darabos kárpitsorozat is, melyet X. Leo pápa megrendelésére Raffaello tanítványaival, Giulio Romanoval, Tommaso Vincidorral, Gian Francesco Pennivel tervezett, s melyet az 1483-ban felszentelt Sixtus-kápolna oldalfalaira szántak. A sorozat olyan sikert aratott, hogy egészen a XVIII. századig másolták. Az *Apostolok cselekedetei* azonban a kárpit készítés munkamódszerében is változást hozott, mivel a freskófestőként tevékenykedő Raffaello "...a vázlatokat rögtön valódi nagyságukban készítette el, mely szükségtelenné tette a kartonfestők közbeiktatását. Egy évszázaddal később a flamand festőművész, Peter Paul Rubens már nemcsak a kisebb vázlatokat készítette olajfestéssel, hanem az életnagyságú kartonokat is."¹⁷

¹⁶ Guy Delmarcel: *Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*. Pandora/Snoeck, Belgium, 2000 148-154

¹⁷ Janssen *i.m.* 48. o.



Raffaello: *A csodálatos halfogás*, az Apostolok cselekedetei című sorozatból; Jan vanTieghem műhelye, Brüsszel, 1545-1557, gyapjú, selyem, 495x310

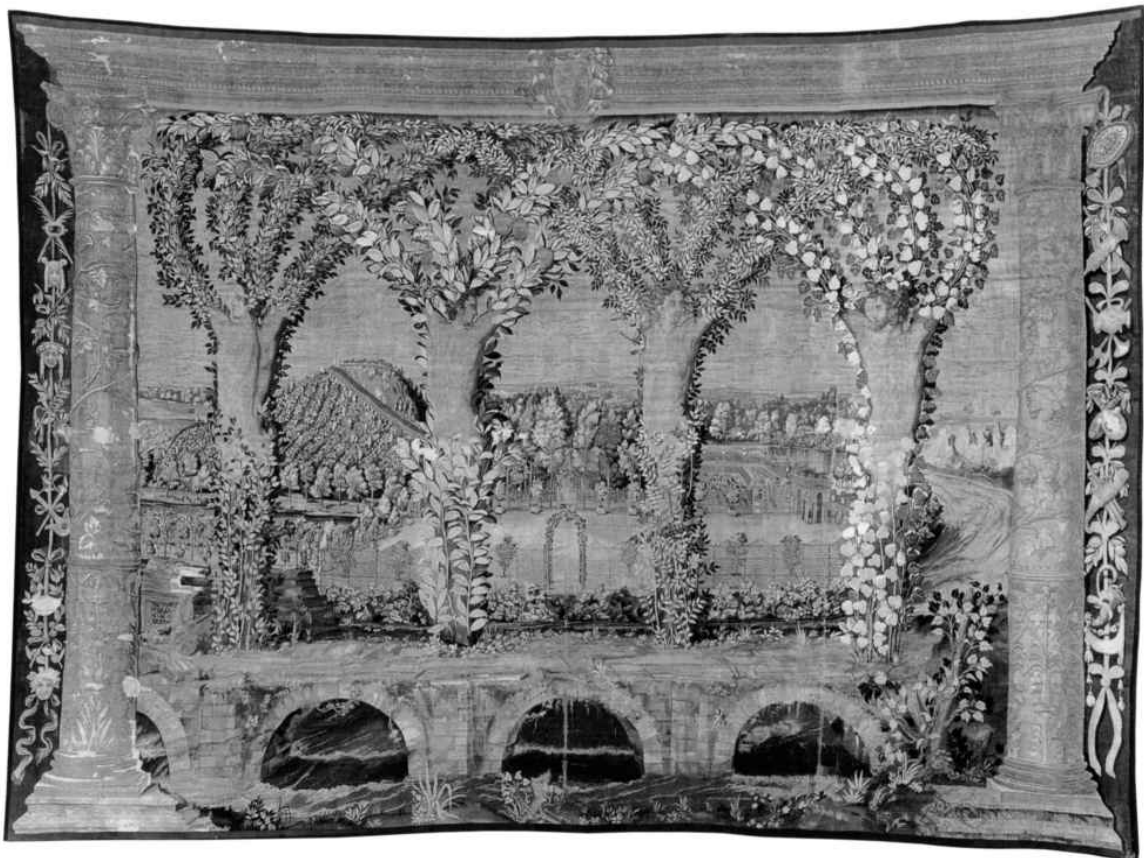
"A raffaellói kárpitok mindegyike – ellentétben a középkori és kora reneszánsz kárpitokkal – egyetlen hatalmas ritmikus kompozíció. A kartonok "festményszerűek", s így a szövés is jellegzetes festői megoldásokat igyekszik utánozni. A figurák mélység-illúziót adó térben mozognak, antik ihletésű épületekben vagy végtelen tájban játszódnak le a cselekmény. Viseletük apró részletektől mentes lepel vagy tunika. A jellegzetes reneszánsz kompozíciót antik eredetű ornamentika keretezi. Ez az ún. groteszk fantasztikus növényi és figurális elemeket egyesít. Nero császár 1493-ban feltárt Arany Házának (Domus Aurea) freskóin találtak ilyen díszítést, s ettől kezdve, Raffaello és más művészek is felhasználták. Később nemcsak szegélydíszként, hanem a kárpitok fő motívumaként is gyakran alkalmazták."¹⁸

¹⁸ László, *i.m.* 376. o.

A reformáció hatása a kárpitművészetre

Sok szövőt Flandria elhagyására kényszerített a reformáció vallásháborúja, melynek talán egyik legdrámaibb eseménye az 1576 november 4-i antwerpeni támadás volt, melyben a spanyolok kifosztották a várost. Köztük volt egy Francisco de Ontoneda nevű kereskedő, aki a kárpit műhelyeket és raktárakat feldúlta, és az ott talált kárpitokat először anyósa közeli rezidenciájára, majd onnan Párizsba és Spanyolországba szállította¹⁹. A menekültek Itáliában, Németországban és Franciaországban alapítottak új műhelyeket.

Az itáliai Ferrarában a kárpitműhely vezetésével II. Ercole d'Este Nicolas és Jan Karchert bízta meg. E kárpitokra a dekoratív elemek, a groteszkek, a növényzet és a táj kecses ábrázolása jellemző. Legismertebb sorozataik egyike, a Battista Dossi kartonjai alapján készült *Metamorphoses*. A ferrarai példa alapján Cosimo Medici is kárpitműhelyt hozott létre Firenzében, mely a XVIII. század közepéig működött.



Battista Dossi és Camillo Filippi: *A metamorfózis kertje*; Jan Karcher műhelye, Ferrara 1545, gyapjú, selyem, 490x685cm

Németországban az újabb műhelyalapítások következtében egy érdekes kettősség alakult ki: míg a flamand vezetésű manufaktúrák – melyek közül a leghíresebb az I. Miksa által Münchenben alapított manufaktúra volt – a brüsszeli stílust követték, addig a déli kis műhelyektől idegenek

¹⁹ Thomas Campbell: *Tapestry in the Renaissance, Art and Magnificence*. 2002, The Metropolitan Museum of Art, New York, 533. o.

maradtak e festői törekvések, vagyis a román-kori, és a gótikus hagyományokat őrizve, továbbra is dekoratív hatásra törekedtek.

Kárpitművészet a francia abszolutizmus korában

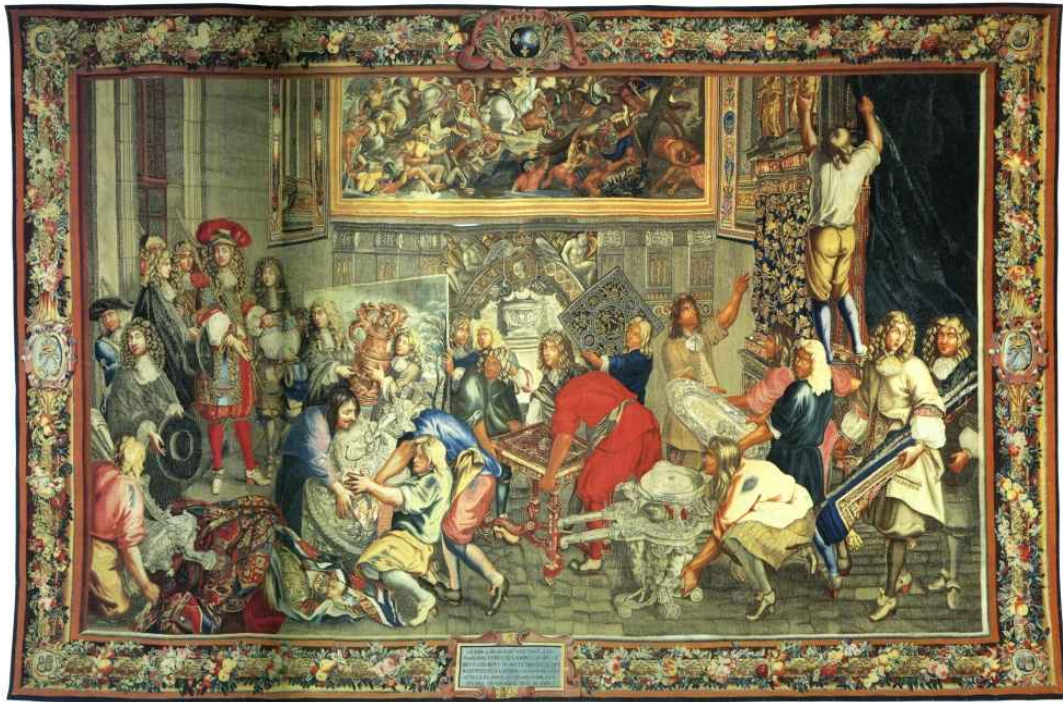
A francia reneszánsz, s ezzel együtt a francia kárpitművészet újjáéledésének kezdetét – VIII. Károly és IV. Henrik uralkodásának időszakát – a franciák általában ahhoz az 1494-es itáliai hadjáráshoz kötik, mely az északi reneszánsz központjával, a burgundi udvarral ápoltság mellett elérhetővé tette számukra, hogy az itáliai reneszánsz alkotó szellemét, vívmányait megismerhessék. Míg az északi reneszánsz művészetét főként flamand festők, például Jean Clouet és fia, Francois Clouet, addig az itáliai reneszánsz újdonságait többek között Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio és Niccolò dell'Abbate, az úgynevezett Fontainebleau-i iskola képviselői hozták Franciaországba. E megújulás egyik következményeképpen I. Ferenc 1530 körül Fontainebleau-ba flamand szövőket hívott, mely műhely Claude Baudouin által tervezett egyik legkülönösebb sorozata a fontainebleau-i kastély galériájának Fiorentino és Primaticcio által készített díszítőelemeit ábrázolja.

V. Henrik uralkodásának időszakában a cél olyan szövőgárda kiképzése volt, amely a flandriai műhelyekkel is fel tudta venni a versenyt. "...a Marc de Comans és Francois de la Planche által vezetett kárpitműhelyeket IV. Henrik utasítására a párizsi Saint Marcel negyed egyik házában helyezték el, amely a középkor óta egy kelme-festő család, a Gobelin család tulajdonában volt, akikről a műhely a későbbi nevet kapta."²⁰ A kardonokat IV. Henrik, majd XIII. Lajos udvari festői, Lerambert, Dubreuil, Dumée, Vouet és Poussin az új itáliai eredetű stílus, a manierizmus jegyében készítették.

Manufactures Royale des Gobelins

XIV Lajos uralkodása alatt Franciaországban új művészeti program indult, melynek jegyében Louis Le Vau építész, a király első számú festője, Charles Le Brun, valamint André la Notre tájépítész segítségével a versailles-i palotát barokk stílusban, fényűzően átépítette. E munkálatokba kapcsolódhatott be 1662-ben a XIV. Lajos által egyesített kárpitműhelyekből, a gazdasági miniszter, Jean Baptiste Colbert által alapított kárpitműhely, a Manufacture Royale des Gobelins, amelynek fő célja Colbert merkantilista gazdaságpolitikájának szellemében a királyi ház "fényének" emelése volt.

²⁰ Bernard Schotter: *A kárpitművészet folytonossága és megújulása a francia Manufacture des Gobelins fényében.*



Charles Le Brun: *XIV. Lajos látogatása a gobelin manufaktúrában 1667 október 15-én*, a Király története című sorozatból; Manufacture des Gobelins, 1729-1734, gyapjú, selyem, 350x580cm

A Manufacture Royale des Gobelins első igazgatója Charles Le Brun, az itáliai akadémiai minta²¹ alapján alapított Academia des Beaux Arts igazgatója lett. A Colbert-i elképzeléseknek

²¹ Az antik akadémia-eszmét Cosimo Medici élesztette újjá Firenzében, szoros összefüggésben Platon filozófiájának reneszánszával. "Platon latinra fordítója, Marsilio Ficino firenzei neoplatonista akadémiaja a quattrocento legjelentősebb filozófiai-művészeti iskolája volt. Hatására az itáliai városállamokban sorra alakultak a magánakadémiák, melyek laza szabályokkal működő tudós és művész önképzőkörök, a céhes kötöttségek alól felszabadulva művészi, művészetelméleti törekvések fórumai voltak." (Szabó László: Törekvések a Magyar Tudományos Akadémia Felállításáért. [szakdolgozat] ELTE BTK, 1978)

A művészetelméleti viták középpontjában a tartalmi kérdéseket előtérbe helyező idea-tan áll, melynek értelmében a festészet, szobrászat és az építészet az irodalommal és a tudománnyal is egyenrangúnak tekintendő. "A képzőművészetnek az irodalmi műfajelméletből kiinduló szemléletmódja és a tematika egyeduralma a festészet központi kategóriájává az expressziót, a cselekmény megkövetelte kifejezést teszi, s így a nagy stílus decoruma a nagyszerű jellemek méltó kifejezéséből keletkezik.[...]Az itáliai eredetű, Poussin nagy franciaországi tekintélye által is megerősített példa a francia szépművészeti akadémia megalapításával hivatalos és kötelező, az abszolutizmus udvari művészetében uralkodó irányzattá válik. Így a klasszicizáló, a rajz elsőbbségét feltételező racionális jellegű stílus kiszorítja a Franciaországban is meglevő egyéb tendenciákat... Charles le Brun (1619-1690), az akadémia festő-elnöke előadásaiban a rajz meghatározó szerepét, az antikvitások szépségének utánczását írja elő, s e megállapításokat az akadémia gondosan vezetett jegyzőkönyvei mint szabályokat rögzítik. E szabályokat táblázatokba foglalva, az akadémia titkára, Henri Testelin nyomtatásban is megjelenteti

megfelelően az akadémia Franciaországban ugyanis fontos nemzetgazdasági tényező is volt, mivel Franciaországot – az addigi főleg itáliai művészeti luxuscikkek behozatalával szemben – luxuscikkek exportálására tette képessé. E cél, és a versailles-i igények kielégítése érdekében, a kárpitműhelyben Le Brun irányítása és vázlatai alapján híres sorozatok készültek, melyeknek témái *A négy elem, Az évszakok, Nagy Sándor története, A király története* voltak. László Emőke a műhely tevékenységével kapcsolatban azonban arra is rávilágít, hogy "e kárpitok mintapéldái annak, hogy a szinte kínosan precíz segédeszközök ellenére – külön anyagfestő laboratórium működött a Gobelin műhelyben, melynek célja a minél több árnyalat kutatása volt – hogyan veszíti el egy műfaj kifejező erejét és jellegzetességét."²² A manufaktúra vezetését Le Brun után riválisa, Pierre Mignard vette át. A XVII. században 775 kárpit készült, melyekből 546-volt arannyal átszőtt. A XVIII. században 1686 kárpitból 267 volt aranyszövésű.

A XVIII századot az előzőnél könnyedebb hangvételű művészet jellemezte. Ekkor készültek el az *Istenek hírmondói, a 12 különös hónap, a Don Quiote, az Eszter története, a Jason története* és az *Istenek kárpitjai* a festő Boucher terveit alapján, aki 1755-től a műhelyt vezette. "A Gobelin műhely Európa-szerte nagy hírnévre tett szert, és a «Franciaországban valaha létezett legszebb intézmények» egyikeként tartották számon. Az itt készült nem királyi paloták díszítésére szolgáló kárpitokat gyakran diplomáciai ajándékként használták fel."²³

Beauvais, Aubusson

A Párizshoz közeli beauvais-i manufaktúrát is Colbert alapította 1664-ben. A gobelin műhely stílusához hasonló stílusú és témájú kárpitsorozatok készítésén túl e műhely érdeme, hogy elsőként teremtett egységet a fal és a bútorkárpitok között.

A francia kárpitművészet jelentős vidéki központjára Aubussonra elsősorban azok a nagyleveles kárpitok, azaz verdűrök jellemzőek, melyek előterében őserdei sűrűségű növényzetben valóságos és fantasztikus állatok, a háttérben városok láthatóak. E verdűrök mellett az aubussoni műhely azonban a Párizsban szőtt nagy sorozatokat is másolta, de jóval egyszerűbb kivitelben.

Flamand kárpitok a XVIII. században

A XVIII. században a flamand kárpitok hagyományos, történelmi, mitológiai, ótestamentumi és allegorikus témavilága egzotikus motívumokkal gazdagodott. A kárpit megközelítésének festői iránya azonban – főként Rubens hatására – továbbra is vezető szerephez jutott. Rubens kompozíciói közül legismertebbek a *Decius Mus története, Nagy Konstantin története* és az *Oltáriszentség diadala*.

(1680). Le Brun munkásságának legfontosabb eredménye, a szenvedélyek rajzolásáról írott munkája, igen jellegzetes módon a kifejezés központi témáját taglalja. Az akciókat, a külső mozgásokat a belső, lelki mozgások megfelelőjeként mutatja be, s ebben Descartes-nak a szenvedélyekről írott traktusát követi". (Marosi, Emlék, 40. o.)

²² László, *i.m.* 382. o.

²³ Schotter *i.m.* 12. o.

László Emőke a Rubens kárpitok kivitelezésével kapcsolatban azonban megjegyzi, hogy "Hol a kontúrok sikerültek keményebben, hol a színek halványabbra [...] Rubens kárpitkartonjai lényegesen eltértek az eddigiektől. A szövökkel nem törődve valóságos festményeket alkot, amelyben a formák körvonala elmosódott, az alakok föloldódtak az atmoszférában. A szövöket ezzel szinte lehetetlen feladat elé állította. Az anyag ellenállt, képtelenek voltak a kartonokat tökéletesen lemásolni."²⁴

A XVIII. századi flamand kárpitterveken francia mesterek, Louis van Schoor, Poussin műveit is felhasználták, melyeken virág és gyümölcsfüzérékből, állatokkal, vázakkal tarkított jellegzetes bordúr szerepel.

Goya kárpitok

A francia festészet Watteau, Fragonard és az olasz Tiepolo hatása érződik a spanyol Francisco de Goya kárpittervein, melyeket a Goya sógora által vezetett madridi Santa Barbara Királyi Szövőműhelyben²⁵ kiviteleztek. A kész kárpitok és Goya olajjal vászonra festett kartonjai között azonban – a bécsi Kunsthistorisches Múzeumban bemutatott Goya kiállításon szerzett élményeim alapján – feltűnő minőségi különbség érzékelhető, melynek oka meglátásom szerint továbbra is a két műfaj sikertelen "összeillesztéséből" adódik. A kárpitszövés eszközszerkezete²⁶, nyelve ugyanis – hasonlóan a Rubens kartonok esetéhez – az olajjal festett Goya kartonok érzékenységének közvetítésére sem volt alkalmas, Goya festmény-kartonjai szövésbe transzponálva sematikusá, merevvé, váltak.

²⁴ László *i.m.* 58. o.

²⁵ Katja Schmitz-von Ledebur: *Goya und die Tapissierienmanufactur in Madrid*, In: Francisco de Goya [katalógus] Kunshistorisches Museum, Wien, 2005 61.o.

²⁶Pápai Livia véleménye szerint "Az alapvetően technológiai kiindulás a kárpit technológiai meghatározását a reneszánsz kárpittechnológiával azonosította, melynek eredetileg grafikai alapjai lévén minden ízében ellentmondott a festészeti megközelítés elveinek." (Pápai, 33.o.)



Goya: *A bábu*, karton és kárpit; Real Fábrica de Tapices, Madrid, 1793, gyapjú, selyem, 301x162cm

A festői kartonok és a kárpit technikai lehetőségei között húzódó szakadék mélyülését azonban meglátásom szerint egy másik tényező is előidézte, melynek okát elsősorban a kárpit "elidegenedő", újításra már nem ösztönző munkamegosztásos előállítási módszerében vélem megtalálni. A XX. századi magyar kárpitművészet történetének elemzésekor András Edit hasonló következtetésekre jut: "A kárpit belülről kiinduló megújulását annak a már áldatlan helyzetnek a megszűnése tette lehetővé, amelyben a "szellemi alkotó" és az anyagba álmodó másodlagos kivitelező" kettévált, megpecsételve ezáltal a műfaj megmerevedését, s állandósítva a műfaj identitászavarát, hiszen e szereposztás folytán sem a kivitelezésben, a technikai eljárásokban és lehetőségekben járatlan festő, grafikus vagy más, nem kárpitművész, sem a megoldandó szakmai feladattól elzárt mesterember nem volt érdekelt."²⁷

²⁷ András Edit: *A kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban*. In. *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 171. o.

A francia forradalom és a kárpitművészet

"A francia forradalom nehéz korszakot hozott a francia műhelyek életében: Marat «haszontalannak és értelmetlennek» ítélte őket. Ebben az időben számos arany és ezüstszövésű kárpitot lefejtettek."²⁸

Marat ítélete után majdnem 200 évvel, de őt visszhangozva az *Eleven textil* című kiállítás katalógusában Attalai Gábor egyenesen a textilművészet bűnbakjának aposztrofálja a kárpitművészetet: "Gobelin! Ez az arisztokraták által annyira kedvelt méregdrága műforma akadályozza leginkább a textilművészet előretörését. Úgy állt minden változás kerékkötőjeként, mint az anakronitás, a hamis pompa, a flanc és a poros rongyrázás vegyülete, ráadásul egy olyan társadalomban, amely tudta, hogy számtalan fontosabbnál fontosabb dologra nincs egyetlen fillérje sem."²⁹

Az uralkodói reprezentáció és a kárpitok szoros kapcsolatára hívja fel a figyelmet Pápai Livia is: "A kárpitok története az európai uralkodóházak története. Menyegzők, békekötések, udvari események elmaradhatatlan díszletei, diplomáciai ajándékok és főrendi hozományok kiemelten számon tartott darabjaiként ismertek. A kárpitok egyszerűen hozzátartoztak a legfelsőbb reprezentációhoz.[...]Az integrált európai értéképítésnek ezek a halhatatlanságnak készített díszletei önnön-pusztulásukat kreálták meg, és történetük vitathatatlan hasonlóságokat mutat az inkák aranykincsének sorsával. Jellemző, hogy az inka uralkodók nem arannyal, hanem a «legmagasabb értéket» képviselő finom szövött öltözékek ajándékozásával igyekeztek a hódítók kegyeit elnyerni. Az európai kárpitművészet legbecsesebb remekeit a Francia Forradalom után elégették, s a szálakból kinyert színaranyból a Direktórium fenntartási költségeit fedezték. A királyok tehát megfizették adósságaikat."³⁰

Udvari művészetek

A fenti véleményekkel ellentétben Martin Warnke *Udvari művészek*³¹ című tanulmányában a kárpit műfajával is szoros kapcsolatban álló feudális udvarok a kultúra, a művészetek fejlődésében betöltött pozitív szerepét hangsúlyozza. Tétele a következő: "...az, hogy a művészetről, mint magasabb rendű szellemi értékről beszélünk, hogy a műalkotásoknak különleges magasztosságot tulajdonítunk megőrzésükért, gondozásukért, kutatásukért és hatásuk érvényesítéséért pedig múzeumokat, műemléki hivatalokat, tanszékeket valamint folyóiratokat tartunk fenn; az, hogy elismerjük a művészek különleges státuszát; az, hogy a művészeket az akadémiákon, nem pedig szabadiskolákban képezzük, alkotásaikért szellemi, nem pedig kézműves termékeknek kijáró összeget fizetünk – röviden mindaz, ami «művészet» név alatt az emberi tevékenység különleges rendszereként jelenik meg, azoknak a

²⁸Schotter *i.m.* 12. o.

²⁹ Attalai Gábor: A körülményekről. In: *Eleven textil 1968-1978-1988*. [katalógus], 1988, Budapest, Műcsarnok, 88.o.

³⁰ Pápai *i.m.* 26. o.

³¹ Martin Warnke: *Udvari művészek*. Enciklopédia, Budapest, 1993

sajátos formáknak az utóhatása, amelyek az udvarokban jellemezték a művészettel és a művészekkel való bánásmódot. Általános érvényűnek számító tudományos vélemény a művészettörténetben, hogy az autonóm művészet és művészi tudat a városi polgári reneszánsz kultúra egyik nagy teljesítményének tekintendő. Ez a közkeletű felfogás azonban csak a XVIII. században született meg és csak a XIX. században emelkedett egyetemes érvényre amikor a polgárság visszamenőlegesen is igényt jelentett be a kulturális vezető szerepre.³² "A polgárság törekvéseit megjelenítő francia forradalom ugyanis azt szerette volna, [...] ha a fejedelmek és zsarnokok helyét a művelt nemzet igényei foglalják el."³³ Warnke szerint azonban az udvarokkal együtt összeomlott az a materiális és ideális teljesítményeket értékelő szabályrendszer is, amelyen a művészi munka magasabb rendeltetésének felfogása alapult; a művész azonban önmaga és mások megítélésében továbbra is megmaradt kivételes kegy révén felmagasztalt egyénnek, majd arra is rámutat, hogy "A modern avantgard művészek nemcsak elfogadták ezt a szerepet, amely az udvari védettségből a cserekereskedelem világába kitzsított művészekre várt, hanem produktív magatartássá formálták, és kritikus önelemzés platformjaként használták a kívülállást. Abból a történelmi távlatból, amelyet ez a könyv feltár, a polgári társadalom művészete mintha nem tudná megbocsájtani, hogy valamikor régebben az udvarnál volt kénytelen betölteni magasabb rendeltetését."³⁴

Warnke megállapítja azonban azt is, hogy az udvarban dolgozik a művész "...első ízben olyan nemes célokért, ami megteremti a lehetőséget, hogy irodalmi értelemben és ténylegesen is nemessé váljék."³⁵ Az udvari művész helyzetéből ugyanis egy újfajta hivatás és művész-öntudat is adódik, amely szellemi elhivatottságként értelmezhető.³⁶ "Antik szemléletmód éled újjá korszerűsített, a középkori tapasztalatokat is magába olvasztó formában. Nemcsak arról esik már szó, hogy a jó néző megfelelő szempontból, értelmesen közeledik a műalkotáshoz, hanem arról is, hogy a jó művész eleve a műveltek számára alkot"³⁷

³² Warnke *i.m.* 9. o.

³³ Warnke *i.m.* 281. o.

³⁴ Warnke *i.m.* 11. o.

³⁵ Warnke *i.m.* 10. o.

³⁶ Arra, hogy e tevékenységeknek elméleti alapot is adjon, amely a képzőművészeteket a kézműves-céhes megkötöttségektől is eloldja, elsőként Cennino Cennini vállalkozott, aki "...egyenesen azt állítja, a festészetről, hogy az a «tudomány» származéka" (Warnke *i.m.* 50. o) Annak bizonyításaként, hogy a festészet tulajdonképpen a szabad művészetek közé sorolandó, először Filippo villani 1400-ban megírt firenzei krónikájában Giotto magasztalásával kapcsolatban került sor. "Egy «művészet» «ars»' ugyanis akkor volt «szabadnak» «liberalis» nevezhető, ha méltó volt a szabad emberhez, ha tehát nem testi munkával végezték, és nem fizetségért, ha gyakorlati céloktól mentesen, örömmel gyakorolták." (Warnke *i.m.* 47. o)

³⁷ "...Giotto Boccaccio szerint is abban különbözik elődeitől, hogy míg azok «inkább azért festettek, hogy a tudatlanok szemét gyönyörködtessek, nem pedig, hogy a bölcsek szellemét megelégtítsék», ő a másik utat választotta. S az egész reneszánsz művészeti irodalom ebben a fordulatban látta Giotto jelentőségét; abban a tekintetben nagy ő, hogy

A múzeumokat a XVIII-XIX. század fordulóján is ez a szemléletmód, a művészet magasrendű szellemi értéként való tisztelete hívta életre, majd, szintén ebben az időszakban, a múzeumok által igényelt kritikai, szakértői tevékenységből alakult ki a művészettörténet tudománya, amely elsősorban a személyes tettet, az eredetiséget és az elsőséget értékeli. "A műértés alapja az alkotóművész kezejárásának, kifejezésmódjának közeli ismerete és nagyrabecsülése, amihez a mester szellemi munkájának értékelése is szervesen hozzákapcsolódik. Csak a sokféle tárgyat egyesítő műgyűjtemények közelében, a sokféle rokon forma összehasonlításával, a különbségek számbavételével lehetett szert tenni arra a tapasztalatra, hogy nemcsak egyes művészeknek van sajátos és felismerhető modoruk, stílusuk, hanem az egymást követő koroknak is."³⁸ E szemléletváltás újabb lépcsőfokaként a XIX. századi művészéletrajz írás képviselője Henry Thode számára például "Michelangelo már nem elsősorban mint egyéniség, hanem mint szellemi erők hordozója jelenik meg, hiszen: «A zseni, mint egy szellemi mozgalom terméke és egyben kifejezése lép elénk»."³⁹

A zsenikultusz, melyet az értéként tételezett eredetiség és az egyediség iránti tisztelet jellemez, azonban azt is jelenti, hogy a kritika már nem az alkotásra, hanem az alkotóra vonatkozik, vagyis "...bizonyos kvalitások, melyek eddig a műalkotások jellemzői voltak, elválnak, eltávolodnak a műalkotástól, s a művész jellegzetességeivé, «kezének» ismertetőjegyeivé válnak. Egy technikai megvalósítás, «munka», «opus» jellemez egy művészt, de a személyes «mód», «modor» a művész egyéniségének megjelenési formájává is válik."⁴⁰

A császár története

A művészi egyéniség, a sajátkezőség, és az egyediség kiteljesedését lehetővé tevő fordulat a kárpit történetében azonban csak a XIX. század második felében, az angol Arts and Crafts mozgalom hatására következik be, mely század első felének kárpitművészetét egyfajta hanyatlás jellemzi: "Egy korabeli vélemény szerint a Gobelin Műhelyben készült kárpit többé már nem kárpit, hanem egy festmény másolata gyapjúból és selyemből készítve."⁴¹ Napóleonnak köszönhetően a francia kárpitművészet intézményes keretei ugyanis túléltek a forradalmat. Napóleon megrendelésére készült

nemcsak a szem, hanem a gondolkodás számára is sokat nyújt művészetével. S ahogyan Dante a «Vendégségben» bemutatta a középkori allegorikus értelmezés módszerét, úgy Giotto nagysága és művészetének értelme is abban rejlik, hogy megfestett műveibe sokrétű jelentést sűrített. Nemcsak formát teremtett a jelentések közlésére, hanem elválaszthatatlan egységgé költötte a műalkotást. Nem szorult programadórá, a feladatát megfogalmazó képzett ember közreműködésére; nemcsak mesterember, hanem egész intellektus volt. Egy személyben felelős művéért, s személyében illeti meg a dicsőség is." (Marosi, Emlék, 21.o.)

³⁸ Marosi Ernő: *Művészettörténet - az emlékezés tudománya?* Mindentudás Egyeteme - 4. előadás - 2002. október 7.

³⁹ Marosi *i.m.* 1976, 89. o.

⁴⁰ Marosi *i.m.* 1976, 11-12. o.

⁴¹ Schotter *i.m.*, 12. o.

el például *A császár története* című sorozat, melyet a XIV. Lajos számára készített *A király története* című sorozat alapján szöttek. Ebben az időszakban jelenik meg, majd terjed el azonban a szövés történetének egyik legjelentősebb találmánya, a Napóleon által úgyszintén támogatott nagymintázatú, tehát kárpit-jellegű szövetek előállítására is alkalmas jacquard szövés⁴² - mely egyesek szerint napjainkban többek között gyorsasága révén is konkurenciát jelent a kárpit számára, hiszen mára a digitális képek már közvetlenül a számítógépről vezérelten szőhetők - melynek elődjét Kínában a Han dinasztia uralkodása alatt, Krisztus születése előtt 200 évvel már ismerték.

⁴²Jacquard a lánc egyenként történő emelésével megvalósított mintázást a mintának megfelelően kilyukasztott kártyával valósította meg: a kártyahasábra vezetett, a láncokat emelő platinák késekkel való kapcsolódását (vezérlését) létrehozva elérte a láncok programnak megfelelő emelését, illetve süllyesztését, mely a teljesítmény számottevő növelését eredményezte. "E zseniális megoldásban a takácsok munkahelyük elvesztését látták, emiatt betörték Jacquard műhelyébe és találmányát összetörték, felgyújtották." (Surányi Katalin – Szabó Rudolf: Kétszáz éves a Jacquard-gép. In: Textil és Textilruházati Ipartörténeti Múzeum Évkönyve [XIII], 2005, 31. o.)

Jacquard szövőszéket kontrolláló és a különböző mintákat lyukkártyák sorozatával létrehozó találmányát, mint a mai nagyteljesítményű számítógépek elődjét, Charles Babbage angol matematikus – akinek fő célja egy számoló automata megépítése volt – gondolta tovább. "A Babbage által épített gépet pedig azért hívták *Analitikus Gépnek*, mert a gépezet bizonyos intelligenciával rendelkezett, vagyis volt bizonyos képessége arra, hogy egy adott problémát matematikai módon tudjon analizálni. "Másképpen fogalmazva: ez a gép lyukkártyákra írott, rendszerben jelölt programokat tudott kivitelezni. Az Analitikus Gép esetében azonban nem csak a szoftver feltalálása jelentette az igazi forradalmat, hanem a hardveré is. Olyan felépítése volt ennek a gépnek, amelyet még ma is használunk: van benne egy «malom», a modern CPU (központi processzor egység), egy «kontroll egység» minden átvitelhez, azután «tároló» és «memória», a lyukkártyák input területe, valamint egy csatlakoztatott nyomtató a kalkulált eredményekhez! Ez a felépítés természetesen ismerős a számunkra... Amit Babbage a gőzgépek korában megelőlegezett, az ma már a computer normális munkája, az elektromosság elveire építve. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy még ez az egyszerű és finom mechanikus gépezet is képes volt minden, a matematika területén szükséges feladat elvégzésére. Bár az *Analitikus Gép* programozása nem volt egyszerű, talán az olyan modern absztrakt programnyelvekhez hasonlíthatnánk, mint a Pascal, a C vagy az Assembler. Megemlítendő, hogy Lady Ada Augusta Lovelace, Lord Byron híres lánya volt az egyetlen, aki igazán felismerte ennek a gépnek és programozásának nagyszerűségét és korlátait. 1843-ban írta meg híres prognózisát, az első kritikus prognózist a mesterséges intelligencia kifejlesztéséről, amikor az *Analitikus Gép* programozásával kapcsolatos problémákat vázolta fel. Kiváló éleslátásával felismerte e forradalom, vagyis a természetes intelligencia és a számoló automaták mesterséges intelligenciája kombinálásának lehetséges következményeit. (Werner Kunzel: *A gép születése – Charles Babbage és mechanikus komputere.* <http://www.c3.hu/scca/butterfly/Kunzel/synopsishu.html>)

2. A kézművesség felértékelődése a XIX. század második felében.

Az Arts and Crafts Mozgalom

A XIX. századi technikai, ipari fejlődése jelentős társadalmi átalakuláshoz is vezetett. A hagyományos faluközösségek felbomlottak, nagyarányú migráció indult el a nagyvárosokba, s ennek következtében a városokba özönlő falusi tömegek elvesztve gyökereiket, szokásaikat, proletár sorba süllyedtek. Ezen folyamatokat látva, és mintegy e folyamatok ellenében a Raffaello előtti középkor művészetét előképüknek tekintő angol preraffaeliták az elveszett harmóniát, és ezzel együtt a társadalmi változást is, a művészet segítségével próbálták visszaszerezni. A mozgalom két kiemelkedő teoretikusa John Ruskin és William Morris elmélete ugyanis azon alapult, hogy a művészet által teremtett szép környezet hatására megváltozhat az emberiség mentalitása, szociális felelősségtudata. Morris esztétikája, melynek alapja az az elképzelés volt, mely szerint a művészeknek a mű létrehozásának minden fázisában részt kell vennie - Párizstól Moszkváig az építészet, a belsőépítészet és az iparművészet óriási fejlődését, újjászületését indította el - melyet Arts and Crafts Mozgalomnak nevezünk.



William Morris: *Szőlő és akantusz*; 1879, gyapjú, selyem, 190x240cm

Morris számára elvei megtestesülését elsősorban a kárpit jelentette. "Ez a munkafolyamat ismételt kapcsolat teremtett az alkotó és műve között, szemben a gépkorszak tömegtermékeivel, amelyek nem igényelték az emberi kéz munkáját. Következésképpen Morris arra törekedett, hogy a kárpitszövést ismét elsődleges művészi formává tegye. Felélesztette azt a középkori gyakorlatot, melynek megfelelően a kárpitok egy adott helyre készülnek, a tér művészi berendezésének részeként. Ami a kárpitokon lévő ábrázolásokat illeti, Morris olyan erkölcsnemesítő és spirituális témákhoz fordult, amelyek ugyancsak a középkori kárpitok témáival mutattak rokonságot. Edward Burne Jonesszal, jóbarátjával és üzlettársával létrehozott iparművészeti vállalkozása a Morris & Company keretében virágzó szövőműhelyt sikerült beindítania. Azzal, hogy művészeti formaként élesztette újjá a kárpitszövést, amely bensőséges és közvetlen kapcsolatot teremt a művész kézműves és az általa létrehozott mű között, Morris visszaadta annak régi rangját. A kortárs kárpitművészek teljes joggal tekintik éppen őt a mai kárpitszövés «nagyapjának»."⁴³

Gesamtkunstwerk

A kárpit komplex eszközrendszerének egyszemélyes használata révén, az egyediség és sajátkezőség kritériumait is teljesíteni képes autonóm kárpit kiteljesedéséhez a morris-i kezdetektől azonban még hosszú út vezet, melynek egyik jelentős állomása a XIX. század végén megjelenő új stílushoz, a szecesszióhoz, melyet az Arts and Crafts szellemisége mellett a szimbolizmus, a távol-keleti művészet és a népművészet is áthatott, kapcsolódik.

Az új stílus "összművészeti" (Gesamtkunstwerk) érték kategóriája a dekoratív összhang megteremtése volt, mely törekvések jegyében Franciaországban, a *Gauguin* vezetésével Pont Avenben letelepedett művészek például kerámiákat, bőrmunkákat, üveglakokat és kárpitokat is terveztek. A későbbiek során ebből a körből vált ki a Nabis (Próféták) nevű művészcsoporthoz, melynek Rippl Rónai József személyében magyar tagja is volt. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a Nabis kárpitok nem szövöttek, hanem hímzettek. Ezen, a szövésnél jóval könnyebben elsajátítható, egyszerű technika tette lehetővé ugyanis számukra, hogy munkáikat saját maguk kivitelezzék.

⁴³ Stevens, *i.m.* 29. o.



Rippl-Rónai József: *Nő rózsával*; 1889, gyapjúhímzés, 230x125cm

Skandináviában szintén az angol példa inspiratív hatására alakultak azok a kézműves egyesületek, melyek az ősi szövés módokhoz, a régi mintákhoz és a természetes festőanyagok használatához próbálták meg visszatérni. Itt alkalmazták elsőként azt a síkszerűségnek tökéletesen megfelelő, színén-visszáján egyforma felületű szövés módot is, mely technikát a németországi scherrebeki, és az Osztrák-Magyar Monarchiában, a krajnai, németeleméri és gödöllői szövőműhely is átvett. 1898-ban Trondheim Iparművészeti Múzeumának igazgatója is szövőműhelyt és iskolát alapított. A terveket a festő Gerhard Munthe készítette népmesei jelenetek alapján, és a híres norvég szövő, Frida Hansen - a későbbiek során scherrebek technikának nevezett szövési eljárással - kivitelezte.



Frida Hansen kárpitja; 1900, gyapjú, 380x130cm

A századfordulóra az egységes enteriőralkítás jegyében a polgári lakásokban is elhelyezhető kisebb méretű munkákra lett szükség. Ezen igények kielégítésére egy kis németországi, észak schleswigi faluban, Scherrebekben is szövőműhely alakult, melynek vezetésével Otto Eckmannnt bízták meg. Az itt készült kárpitokat a német szecesszió, a Jugendstil legjelentősebb alkotásai között tartják számon.

3. Textilműhely a Bauhausban

Minőség vagy tipizálás?

A kárpit műfajának XX. századi fejlődésére azonban mégsem a fenti tradíciók, hanem elsősorban az a kézművességet és a sorozatgyártást egymással szembeállító vita gyakorolt hatást, mely a század elején Németországban bontakozott ki.

Németországban ebben az időszakban ugyanis arra összpontosítottak, hogy gazdasági, nemzeti és kulturális megfontolások alapján olyan új megoldásokat találjanak, melyek megerősítik az ország világpiacon elfoglalt pozícióját. E koncepció jegyében hozták létre 1907-ben a Deutsche Werkbundot, az első világháború előtti időszak legsikeresebb és legfontosabb művészeti és gazdasági szervezetét, melynek célja "a kézműves munka megnemesítése" volt a művészet, az ipar és a kézművesség együttműködésével. A gépi termelés előretörése azonban új helyzetet teremtett a tárgyalakításban és az építészetben, amelynek következményeképpen 1914-ben a kölni Werkbund

kongresszuson teljesen nyilvánvalóvá vált, hogy két tábor áll egymással szemben, mely szembenállás lényegét August Endell foglalta össze: "A Werkbund az előtt a fontos döntés előtt áll, hogy a minőség és a tipizálás, vagy a szépség és a művészek az iparban való komoly és egyenjogú együttműködése legyen a célunk. A Werkbundnak csak akkor van létjogosultsága és jövője, ha nyíltan és becsületesen az utóbbi mellett dönt"⁴⁴ E vita, azaz a művészi munka és az elszemélytelenedő tömegtermelés szembeállításának "öröksége" később a Bauhaus-konfliktusok kiindulópontja lett.

Walter Gropius - a Bauhaus alapító építész-igazgatója a Gesamtkunstwerk szellemiségében kísérletet tett az egymással ellentétes érdekeltségű nagyipari, kereskedelmi, illetve kézműves - művészi tevékenység szféráinak összebékítésére, mely elképzelését *A Bauhaus Manifesztumában* tette közzé:

"Építészek, szobrászok, festők: mindannyiunknak a kézművességhez kell visszatérnünk! Nincsen többé "hivatásos művész". Nincsen lényegi különbség művész és kézműves között. A művész: kézműves magasabb szinten. Az ég kegyelme, a megvilágosodás ritka pillanataiban, amelyek akaratán felül állnak, keze munkájából öntudatlanul művészetet fakaszt – a kézműves alapok azonban minden művész számára elengedhetetlenek. Ott van a teremtő alkotás ősforrása.

Hozzuk létre hát a kézművesek új céhét, a kézműveseket egymástól gögősen elválasztó falak nélkül! Akarjuk, gondoljuk el, teremtsük meg közösen a jövő új épületét, amely egyetlen alkotásként lesz: építészet, szobrászat és festészet, s amely kézművesek millióinak a keze munkájaként emelkedik majd az ég felé, egy új, eljövendő hit kristályos szimbólumaként."⁴⁵

A Bauhausban 1922-től azonban a technika, a funkció és az optimális alkalmazhatóság vált egyre jelentősebb tényezővé, mely hosszú távon a Gesamtkunstwerk művészet és kézművesség kapcsolatára épített gondolatával már nem volt összeegyeztethető. Ezen ellentmondás ellenére azonban továbbra is fenn kellett tartani az európai hírű művész-tanárok, Kandinszkij, Klee nevével fémjelzett rangos intézmény imázsát, mely konfliktusról Kállai Ernő a következőket írja: "A Bauhaus festészete (*Feininger, Kandinszkij, Klee, Schlemmer*) teljesen különvált az intézet gyakorlati műhelymunkájától. A legmerészebb weimari illúziók közé tartozik hogy ezek a festők valaha is részt vesznek a műhelymunkákban, hacsak bizonyos, a szövött munkákra gyakorolt hatásukat nem tartjuk ilyen részvételnek."⁴⁶

Textilműhely

A Bauhaus szövőműhelyének élére Gropius először Georg Muche-festőt hívta meg művész-tanárnak. A kézműves mester Helene Börner lett, aki az első szövőszékek és egyéb műhelyfelszerelések – mely felszereléseket a későbbiek során Muche jacquard szövőszékekkel is kiegészített – tulajdonosa is volt.

⁴⁴ Forgács Éva: *Bauhaus*. Jelenkor Irodalmi és Művészeti kiadó, Pécs, 1991, 12. o.

⁴⁵ Forgács *i.m.* 35-36. o.

⁴⁶ Forgács *i.m.* 194. o.

A Bauhaus weimari éveiben (1919-1925) számtalan szövött és csomózott alkotás készült teljesen új mintákkal és formában, s ezekre a stiláris újításokra a hallgatókat a képzőművészeti oktatás ösztönözte. 1921-ig a textilekre általában, így a falikárpit kompozíciókra is Johannes Itten, majd az új absztrakt művészet szellemét tükröző sík-konstruktivista kompozíciók, azaz Klee, Kandinszkij és Moholy-Nagy tevékenysége hatott.



Gunta Stözl: *Kárpit*; Bauhaus, 1926-27, len, pamut, 200x110cm

1925-től a Bauhaus volt diákja, Gunta Stözl – akinek tervei, textiljei addig általában képzőművészeti kompozíciók voltak – vette át a textilműhely vezetését. Az új mester elődeitől eltérően már egyaránt otthonos volt a művészi komponálásban, az anyagok kezelésében és a gyakorlati műhelyproblémákban. Stözl hároméves, kétszintű oktatást indított el, mely előbb a tanműhelyben, majd később egy kísérleti és modellező műhelyben folyt. A hallgatók – miközben Klee formatanóráin a minta és a színek komponálásnak törvényszerűségeit tanulmányozták – szövési kísérleteiket, melyek a tervezés kiindulópontjaként szolgáltak, általában kárpitban modellezték.

1928-tól új igazgató, Hannes Meyer került a Bauhaus élére, aki az építészetben és a tárgyalkotásban a luxus igények kielégítésével szemben a közszükségletek kielégítését⁴⁷ hangsúlyozta.

⁴⁷ E közszükségletek kielégítésével szemben napjainkban újra az egyediség került a tervezés és a termelés középpontjába. Halasi Rita szerint "az aktuális designgyakorlatban az iparművészeti tendenciák erősödését tapasztalhatjuk. A

Elveit a következőképp határozta meg: "Tanításom alapvető iránya abszolút funkcionális-kollektív-konstruktív lesz..."⁴⁸ A szövőműhely hallgatóit is megérintették Meyer eszméi, amelynek következtében elképzeléseikben a legfontosabb tényező az anyag lett. Ebben az időszakban készült el az egyik, üzletileg is legsikeresebb textilmunka, Anni Albers kísérleteinek eredménye, egy, az egyik oldalán fényvisszaverő, másik oldalán hangelnyelő textil. Meyer arra törekedett, hogy a hallgatók vegyenek részt szerződéses és magánmegbízások teljesítésében. A műhely a nyomott anyagok tervezésére összpontosított, valamint arra, hogy cégek számára kollekciókat állítsanak össze. Az így elkészült anyagokat dekorációs célra, sőt még gyermekruhák számára is, nagy mennyiségben adták el.

Klee, Kandinszkij már jóval korábban, 1931 őszén Gunta Stölz is felmondott. A Bauhaus 1932 szeptember végi feloszlatásáig – Mies van der Rohe igazgatósága alatt – a berlini Lily Reich belsőépítész, akit szakmájánál fogva ugyan foglalkoztatott a textil térbeli hatása, technikai ismeretekkel azonban nem rendelkezett, töltötte be Stölzl helyét. A Bauhaus tanárai közül sokan külföldön találtak menedéket, így például Anni és Josef Albers, akik 1933-ban települtek át az Egyesült Államokba, ahol "...egy új típusú, rajzi alapokat igénylő oktatást vezettek be a Black Mountain College-ben Észak Karolinában, és a Bauhaus elképzelései alapján, a kárpitművészetet, mint az ipari prototípusok kísérleti terepét építették be a textil programokba."⁴⁹

4. A kárpit megújításának kísérletei Franciaországban

Az 1930-as években, inkább gazdasági, mint művészi vállalkozásoknak tekinthetőek azok a kísérletek, melyek a francia kárpitművészet tradicionális központjaiban, a párizsi Manufacture des Gobelines-ben és Aubossonban, továbbá Madame Cuttoli műhelyében, a francia kárpitművészeti hagyományoknak megfelelően kortárs festők, pl: Picasso, Matisse, Braque, Miro. Léger, Le Corbusier, képeinek megszövéssel próbálkoztak. E kísérletek azonban csak új festészeti stílusú, de a kárpit törvényszerűségeit mellőző "szövítt képeket" eredményeztek.

standardizált tömegtermék az elmúlt évtizedben sokat veszített vonzerejéből, a fogyasztó ma már inkább különbözni szeretne, így egyre fontosabb cél a termékek individualizálása. A szabványosítás elvén alapuló és az általános érthetőségét célként kitűző univerzális tendenciák mellett (amelyeket a piacok homogenizálásával és a globalizációval kapcsolatos gazdasági érdekek nagyban determinálnak) az individuum igényeinek a megválaszolása is egyre jellemzőbb. Az alapvetően nagy tételes gyártásra berendezkedett iparnak komoly kihívást jelent a változó fogyasztói szokásik kiszolgálása. Kiszériás, limitált példányszámú kollekciókat dobunk piacra, a high-tech gyártástechnológiát low-tech, vagyis kézműves eljárással ötvözzük, illetve a számítógép vezérelte előállítási folyamatba egy úgynevezett random faktort építenek be, tehát egy szándékosan generált "hiba" gondoskodik arról, hogy a végtermék között ne lehessen két egyforma." (Halasi Rita Mária: *Előszó*. In: 2. Textilművészeti Triennálé [katalógus] 74. o.)

⁴⁸ Magdalena Droste: *Bauhaus 1919 1933* Taschen/ Vince, Budapest, 2003, 166. o.

⁴⁹ Sharon Marcus: *Critical Issues in Tapestry*. <http://www.amerivantapestryalliance.org>



Jean Lurçat: *Trópus*; Picaud műhelye, Aubusson, 1956, gyapjú, 320x675cm

A francia kárpitművészet megújítása egy gyökeresen másfajta szemléletnek, és két művész, a festő Jean Lurçat és a szövő Francois Tabard együttműködésének köszönhető. Lurçat Tabard segítségével ugyanis megtanult szőni, fonalat keverni, majd a legalkalmasabb színekre, formákra vonatkozó kutatásaiból, azaz az anyagból és technikából adódó tapasztalataiból kiindulva kezdett el kárpitokat tervezni. Legjelentősebb művét *A világ éneke* című sorozatát is kárpitok, az angers-i *Apokalipszis* ihlette.

Lurçat művészete, művészetszervező tevékenysége széleskörű hatást fejtett ki, amelynek nyomán 1947-ben Párizsban a Kartonfestők Társasága, majd 1961-ben Lausanne-ban a Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) a Tradicionális és Modern Kárpitművészet Nemzetközi Központja alakult meg.

5. Lausanne, a kárpitművészet fóruma

1962-ben Lurçat nemzetközi kárpitbiennálét alapított Lausanne-ban, mely rövid időn belül a kárpitművészet újjáéledésének legfontosabb fórumává vált. "A Biennale a kárpitot, mint «kortárs freskót» a modern építészet lényegi elemeként mutatta be, mely nézetet a kortárs építészet egyik legnagyobb alakja Le Corbusier fogalmazta meg a kiállítás katalógusába írt esszéjében. Ez az elképzelés a nyilvános és magánterek belsőépítészetének központi elemeként élesztette újjá és erősítette meg a kárpit középkori felfogását. Bármilyen fontos volt is a század közepén a kárpitművészetnek az építészet szolgálólányaként való újjáéledése, a fő hangsúly nem sokkal később már áttolódott a kárpitszövésre, mint személyre szabott kifejezésformára. A kárpitművészek új generációja átformálta és mindinkább átlépte a kárpit tradicionális műfaji határait. Ezek a művészek magukénak vallották William Morris filozófiájának lényegét – vagyis azt, hogy a művész műve elkészülésének minden fázisában részt vesz – de ezen a közös ponton túl, a kortárs kárpit eltérő utakon fejlődött tovább. A 15. biennálén, alig harminc évvel az első után, a kiállított munkák egyike sem volt

már falikárpit a szó tradicionális értelmében, ahogy nem is hagyományos fonalakkból szőtték őket. Ezek az új <kárpit tárgyak> a legkülönbözőbb anyagokból készültek – a műnyagon, bélen, dróton kívül számos más, nem hagyományos anyagból – olyan eljárással, melyet a katalógusban a művészek «egyedi technikaként» neveztek meg. Ezek a «kárpitok», mint műalkotások kezdtek megjelenni a múzeumok és a hozzáértő magángyűjtők gyűjteményeiben. A XX. század második felére a kárpit hagyományos formája megváltozott, és önálló műformává, «textilművészeti fő áramlattá» vált."⁵⁰



Grau-Garriga: *Gent del camp*; 1989, 285x550cm

Art Fabrik Mainstream

Hibridek

E kárpitművészeti "forradalom" – mely "...a Les Gobelins és Aubosson-típusú kárpitokat utasította el"⁵¹ – azonban a modernitás egy alapproblémájával is összefügg, melyre *Sohasem voltunk modernek*⁵² című könyvében hívja fel a figyelmet. Latour szerint a "modernek" nem gondolnak a társadalmi rendet érintő újítások következményeire, mely újítások következtében az isteni, természeti és emberi keverékekből új entitások, azaz hibridek teremődnek.⁵³ Az újkor önképe Latour szerint ugyanis önkényes elhatárolásokon alapul, mely szembeállítja a társadalmat és a természetet. Ezek az

⁵⁰ Stevens *i.m.* 29.o.

⁵¹ Marcus *i.m.*

⁵² Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek*. Osiris, Budapest, 1999

elhatárolások viszont azokra a modern - racionalista és empirikus - tudományos modellekre vezethetők vissza, melyek kimunkálása Angliában, a 17. század második felében a filozófus Hobbes és a természettudós Boyle nevéhez kötődik.

Hobbes egy olyan állampolgárt feltételez, aki a Leviatánnak, egy halandó istennek, egy mesterséges teremtménynek az alkotórésze. A Leviatánt társadalmi viszonyok, azaz állampolgárok, számítások, megállapodások, viták alkotják, vagyis a Leviatán az emberek által létrehozott szerződésektől függ. Boyle szerint a megismerés érdekében kísérleteket kell végeznünk, amelyek a jelenségekről alkotott állításokat igazolják.

Latour szerint e kétféle modell alapján a modernitást két alapvető mozgás jellemzi: 1. Purifikáció/megtisztítás, vagyis a társadalom elhatárolása a természettől, az ember elhatárolása a nem emberitől. 2. Transzláció/átültetés, közvetítés. A purifikációtól függetlenül a mélyben ugyanis a purifikációval ellentétes irányú műveletek folynak, és ez a rejtett tevékenység hozza létre a hibrideket. E hibridek olyan keverékek, melyek a természetben nem fordulnak elő, létezésük nem szükségszerű és azt sem lehet ezekről a dolgokról eldönteni – a vírusoktól a műszerekig – hogy a természethez, az emberi vagy a nem emberi világhoz tartoznak-e.

A modernitás Latour szerint ugyanis nem más, mint képtelenség az önmagunk által létrehozott hibrid létezők elgondolására, elfogadására, ami azt jelenti, hogy a modernitás önmaga egyik felével – vagyis a közvetítéssel, a transzlációval – nem tud szembe nézni, azaz azt elfojtja és a tudatalattiba száműzi.

Art Fabrik

A lausanne-i "textilművészeti fő áram, a "tértexstil", vagyis azok az új "kárpit tárgyak", melyek a térbe kiléptek – Latour elképzelése alapján új létezők, azaz hibridek – amelyeket Jack Lenor Larsen és Mildred Constantine könyve alapján⁵⁴ angol nyelvterületen *Art Fabric*-nak neveztek el, szellemiségét a modernizmus és Clement Greenberg amerikai művészettörténész és kritikus "high modernism" teóriája határozta meg. Greenberg a modern tudományos gondolkodásmódot és a purifikáció elméletét a művészetekre is alkalmazta, majd a purifikáció eredményeképpen arra a következtetésre jutott, hogy a művészet egy olyan különálló szubsztancia, melynek nincs köze a realitáshoz. E teóriának megfelelően az absztrakt expresszionizmus elsősorban a felületi értékekre és az érzéki tapasztalatokra

⁵³ "Amikor azonban előzőlenek bennünket a fagyasztott embriók, a szakértői rendszerek, a digitális gépek, az érzékelővel ellátott robotok, a hibridkukoricák, az adatbankok, a pszichoaktív gyógyszerek, a radarjelző készülékkel felszerelt bálnák, a génszintetizálók, a közönségelemzők, stb., amikor napilapjaink mindezen szörnyeket oldalakon keresztül mutogatják, mikor e kímérák egyike sem lehet teljesen sem a tárgyak, sem a szubjektumok oldalán, és még középen sem, akkor valamit tennünk kell." (Latour *i.m.* 90. o.)

⁵⁴ Mildred Constantine / Jack Lenor Larsen: *Beyond Craft: The Art Fabric*, New York, Van Norstand Reinhold Co., 1972

helyezte a hangsúlyt.⁵⁵ Jóllehet Greenberg elméleti rendszere a New York-i iskolára, az absztrakt expresszionizmusra vonatkozott, az absztrakció nemzetközi térhódításával elmélete általános tudássá vált.

Ez az új szemlélet a kárpitművészetben is gyökeres változást idézett elő, azaz "a Lausanne-i Biennálékon a hagyományos kárpitszővéssel szemben a művészek a textiltechnikák széles tárházát vetették be, mely technikák révén a munkák mérete megnőtt, és a kárpitok sík jellegüket elvesztve, szobor jelleget kezdtek öltetni. A kísérletezésben kelet-európai, amerikai és japán művészek jártak az élen, akiknek textiljei markánsan különböztek a piktorális és narratív hagyományoktól".⁵⁶ Annak ellenére azonban, hogy a festészet, szobrászat és textilművészet közötti kölcsönhatás a műfaj határainak jelentős kitágításához vezetett, kritikusai változatlanul alkalmazott művészetnek tekintették. Husz Mária magyarázatként *A magyar neoavantgárd textilművészet*⁵⁷ című könyvében négy okot sorol fel. Az egyik ok véleménye szerint az, hogy húsz év alatt, a textilművészet nem tudott magának autonóm létezési módot kialakítani, s ebben a CITAM "gettója" sok előnye mellett hátrányt is jelentett. A második ok az, hogy a nemzetközi szinten a művészeti múzeumok a Lausanne -i múzeum tevékenysége miatt "felmentve" érezték magukat, és általában csak nehezen és ritkán iktatták programjukba a textilművészetet, többek között azért sem, mert, a megfelelő tudományos munkatársak sem álltak rendelkezésükre, és ezért ritkán volt mód a textilművészet érdekeinek, feladatainak, a kortárs művészethez fűződő kapcsolatának megvitatására is. E problémakör részét képezi véleményem szerint még az is, mely problémára Husz Mária könyvében szintén utal,⁵⁸ hogy a tértextilek – melyek sem anyaguknál, sem technikájuknál fogva nem az örökkévalóságnak készültek – állagmegőrzése, raktározása, konzerválása szinte megoldhatatlan feladat elé állította és állítja e gyűjtemények gondozóit. Husz Mária harmadik okként azt említi, hogy a textilművészeket mellőzték az állami és magánösztöndíjak odaítélésénél, s a művészeti akadémiákba sem kerülhettek be, pedig felsőfokú képzésük általában a művészeti akadémiákon történt. Képzésükből azonban hiányoztak – s ez az integráció hiányának negyedik oka – az építészeti tanulmányok.

Caroline Boot a *Kárpit* című nemzetközi kiállítás katalógusában azonban még két további problémát is megnevez, melyek közül az egyik az, hogy a különféle textilanyagokkal és technikákkal folytatott kísérletezés népszerűségének köszönhetően számos amatőr által készített textil is kiállításra

⁵⁵ A New York-i iskolában "...leválasztották a képalkotó funkciókat, a rajzolás a holt európai múlt maradványaként megtagadó és attól megszabadulni vágyó stílusok a fantázia hiánya következtében a piktorális kifejezőmód egész terhét az anyagból fakadó belső tulajdonságokra helyezték. Az eredmény a kép megszűnése vagy virtuális hiánya lett: az absztrakt festészet épp oly mértékben vált anyag orientálttá, mint a szó szerint vett «objektív art», melyet az látszólag elutasított" (Barbara Rose: *A technika mint tartalom*. In: Amerikai festészet: a nyolcvanas évek [katalógus])

⁵⁶ Marcus *i.m.*

⁵⁷ Husz Mária: *Magyar neoavantgárd textilművészet*. Dialog Campus, Pécs, 2001, 124. o.

⁵⁸ Husz *i.m.* 65. o.

került. "A «makramé művészet» elnevezést – nem minden ok nélkül – ekkoriban kezdték alkalmazni a textilmunkákra. Ezekben a művekben nem az elképzelés, az idea, vagy a művész meggyőződése állt a középpontban, hanem a technikai eljárás. Az, hogy a «textilművészet» elnevezés a művek anyagára helyezte a hangsúlyt, szintén hátráltatta a textilművészek és a képzőművészek egyenrangú elbírálását. Sok eredeti és jó szakmai tudással rendelkező textilművész fordult el a textilművészet világától, s háromdimenziós műveivel inkább szobrászati, vagy műfaji kötöttségek nélküli kortárs művészeti kiállításokon próbálkozott."⁵⁹



Magdalena Abakanowicz: *Szarkofág üvegházban IV.*; 1983

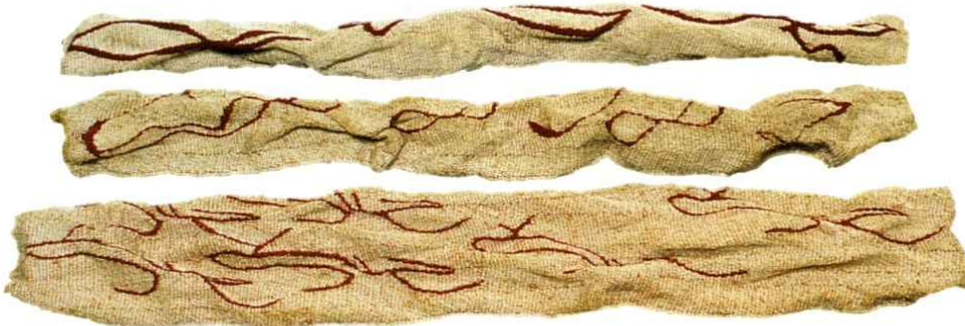
A biennálék 1995-re fejeződtek be, amit a szervezők azzal indokoltak, hogy "a kárpit textilművészetté lett, a textilművészet pedig teljesen beépült, sőt beleolvadt a kortárs művészeti világba."⁶⁰ Rebecca Stevens másképpen értelmezi a változást, és úgy véli, hogy "A kárpitművészet jelenlegi irányzatai sokat köszönhetnek annak, hogy az utóbbi Laussane-i biennálékról eltűntek a hagyományos értelemben vett kárpitok. A valódi kárpitok eltűnése a kiállítás sorozatból a művészeket tevékenységük újragondolására készítette. Meg kellett vizsgálniuk, mi az, ami saját művészi gyakorlatukban előtérbe kerül, ha nem kell tekintettel lenniük egy rögzített előfeltevésekkel dolgozó zsűri ítéletére. Vajon a tény, hogy a művészeti világ bekebelezte a kárpittechnikát, azt is jelenti egyben, hogy a kárpit mint önálló művészi forma elvesztette jelentőségét és megszűnt létezni? Egyáltalán nem. A hagyományos kárpitművészet számos formája él és virul."⁶¹

⁵⁹ Caroline Boot: *Textilművészet/ Vizuális művészet* In: Kárpit, [kat.], 36. o.

⁶⁰ Boot *i.m.* 30. o.

⁶¹ Boot *i.m.* 30. o.

Sharon Marcus a kárpit megújulásával kapcsolatban Chicagóban, az ATA (American Tapestry Alliance) 2004. július 3-i konferenciáján elhangzott előadásában arra mutatott rá, hogy a 80-as évektől a legjelentősebb művészeti irány már a posztmodern volt, ami a szövés területén azt jelentette, hogy a régi technikákkal és anyagokkal történő kísérletek mellé számos új szempont – a társadalmi nemek, feminizmus, női munkákhoz kötődő ismétlődő feladatok politika, társadalom és viselkedéstudományok, anyaghoz kötődő koncepciók, melyek a fonal puhaságát, anyagszerűségét aknázták ki – lépett be. E változás azonban semmiképp sem jelentett visszatérést a festői irányhoz, mert a posztmodern az appropriációt, az iróniát, az eklekticizmus a multikulturalizmust, és az interdiszciplináris megközelítést helyezte előtérbe. A textil felhasználása olyan stratégia lett, mely a textilművészetben és a képzőművészetben egyaránt a textil hasznosságára és gazdag történetiségére reflektált. Az elmúlt évtizedekben ugyanis a szövet, mint metafora is egyre népszerűbb lett, annál is inkább, mert a textilnek a testtel is szoros kapcsolata van. Ann Wilson igen jól világította ezt meg a Fiber Arts-ban 1994-ben megjelent *Plea for Broader Dialogue* című írásában. A mű a textil testhez fűződő viszonyáról, a rugalmasságról, szívósságáról beszél, mely tulajdonságok révén saját emberségünkről, sebezhetőségünkről, törekenységünkről- is tudunk beszélni egy olyan korban, mikor az elidegenedés, a biológia és az ökológia veszélyének vagyunk kitéve".⁶²



Sharon Marcus: Hely (Feljegyzések a Mungo-tóról című installáció része); 1998, len, drót, 40x81cm

A múzeumi szelekció áldozata

Az ezredfordulón az új kritikai teóriák – pl. modernizmus és múzeum kritika — hatására a kárpit megítélésével kapcsolatban, a kárpit pozíciójának, azaz műfaji besorolásának kérdése is felmerül.

A XIX. században, a Gottfried Semper által a londoni South Kensington Museum berendezésekor ugyanis "...a kárpitművészetet nem, mint a falfestészet egy különösen nagybecsű műfaját értékelték, hanem mint alkalmazott művészetet az Iparművészeti Múzeumba utalták. Ez összefügg azzal a bonyolult folyamattal, amelyet mindenekelőtt a gyáripár tömegtermelést szolgáló mechanikus technikái váltottak ki. Az iparművészeti múzeumok, s az iparművészet fogalma világszerte az iparművészeti mozgalom keretében alakult ki, aminek egyik törekvése a kézművesség

⁶² Marcus *i.m.*

hagyományának fenntartása, illetve – ahogyan erre mindenekelőtt William Morris adott példát – a művesség régi, a reprodukív alkalmazás és a manufakturalizálódás előtti hagyományain alapuló megújítása volt"⁶³

Semper stíluselméletének példaképe a darwini evolúciós tan alapján a természettudomány egzakt módszere volt: "...a művészeti stílusok keletkezését azonosítja a természeti formák létrejöttével, s történeti egymásutánjukat a négy őanyagra és technológiára vezeti vissza. Eszerint valamennyi művészeti ág, mindenekelőtt a «technikai művészetek», azaz az iparművészet és az építészet, együtt fejlődött ki. Kezdetben voltak a szövés-fonásra alapuló textil művészetek s a belőlük kialakult geometrikus absztrakt stílus. A fejlődés következő fokait a keramika, majd az ácsmesterséggel azonosított tektonika és végül a követ alkalmazó sztereotómia jelenti."⁶⁴

Ezen elképzelés alapján a kárpit a ruházkodással együtt egy műfajba, a textilművészetbe sorolandó, mivel e besorolás kiindulópontja ugyanúgy, ahogy az építészet esetében is – a természet viszontagságai elleni védekezés. Semper szerint a textilek a későbbiek során azonban dísszé, majd reprezentációvá alakultak, mely elképzelés a textilművészet általános stiláris feltételeit is meghatározta. E szerint a textilművészet nem válhat hű természetutánzássá, mert: "Nem szükséges sem a perspektíva, sem a fény-árnyék hatás, annál inkább a jó elrendezés. Ha figurális rajzról van szó, akkor feltehetőleg profilban szerepeljenek, mert az oldalnézet sokkal inkább ébreszti a síkfelület érzetét, mint az «en face» ábrázolás."

Semper a "burkolat-elmélet" jegyében a szőnyegekkel kapcsolatban azonban azt is megjegyzi, hogy "Noha egészen más a rendeltetésük, a technológiájuk, stiláris tekintetben sok egyezést mutatnak a ruházattal. Rendeltetésük szerint fajtáikat ezért három fő csoportra oszthatjuk: 1.) a padlózat szőnyegei, 2.) a szőnyeg mint takaró, 3.) faliszőnyeg és függöny" Mivel e szőnyegek Semper szerint stiláris tekintetben főleg síkszerűséget követelnek, nem tartalmazhatnak reliefszerű ábrázolásokat, és általában feltűnés nélkül kell illeszkedniük a rendeltetés szerinti környezetbe. Semper elképzelése szerint éppen ezért egy szőnyeg sohasem lehet festmény. A falikárpitokról is kifejti véleményét, mely szerint az az általános szabály, hogy bútorok és személyek háttereként szerepeljen. "Mert a rangsorban a szobát használó személyé, a szobát használó emberé az első hely, aztán következik ékszere, öltözete, bútorzata, végül a szoba dekorációja, legutoljára a padló, a mennyezet és a falak mérete."⁶⁵

Jóllehet 150 évet távolodtunk el Semper ítéletétől, alapállása, érvelése tovább él a megváltozott körülmények és szemléletmód ellenére.

⁶³ Marosi Ernő: Átváltozások. *Új Művészet*, 2005. december, 5. o.

⁶⁴ Marosi *i.m.* 1976, 75. o.

⁶⁵ Gottfried Semper: *Textilművészet*. In: Gottfried Semper. Corvina, Bp., 1980, 95. o



Részlet a *Vadászat az Egyszarvúra* című kárpitsorozatból; flamand, 1495-1505, gyapjú, selyem, 368x252cm

A modernitás áldozata

Semper voltaképpen csak artikulálta a modernitás álláspontját, ugyanis a reprezentatív belső térképzéshez kapcsolódó képzőművészeti műfaj, a kárpit már a múzeumalapítások előtt sem tudott megfelelni az új kor, a modernitás elvárásainak, mivel lényegéhez tartozó ősi kézműves technikájáról nem tudott eltávolodni annak a bonyolult folyamatnak a során, melyben a művészetek intellektuális tevékenységgé alakulva leváltak a kézművességről.

E folyamat kezdetén, a képzőművészetek szellemi munkaként történő meghatározását illusztrálja például Leonardo da Vinci azon törekvése, amelynek alapján kidolgozta "...maróan éles támadásait a művész kézműves besorolása ellen, és hozzákezdett a festői munka szellemi tevékenységként való felfogásának elméleti megalapozásához."⁶⁶ Leonardo elméleti állásfoglalásait annak a szellemi környezetnek tulajdonítják, amely a Mediciek korában, az antikvitást példaképnek tekintő neoplatonista irodalmi akadémiák közreműködésével Firenzében alakult ki. Az akadémiákon ugyanis az a művészetelmélet vert gyökeret, amely a művészi idea elsőbbségét, annak isteni eredetét

⁶⁶ "... Leonardo a festészetről szóló értekezésének megírásakor nagy erőfeszítéseket tett, hogy bebizonyítsa: a festészet és a költészet alkotói feltételei és lényegi ismertetőjegyei azonosak. Pedig találhatott volna rá példát jóval korábbról, mint ahogyan Firenzében platói alapon elmélkedni kezdtek róla, abban az 1499-ben kelt kinevezési okirat ünnepélyes bevezetőjében, amellyel Nápolyban Alfonz király «familiarem et pictorem ordinarium primum et maiorum camere nostre» rangra emelte Leonardo da Besozzo festőt. Ebben a következő megállapítás áll: «Amit a történetírók és a költők magukénak mondhatnak, az a festőktől sem idegen, mert az antik irodalom számos helye bizonyítja, hogy a költészet nem egyéb, mint beszélő festészet.» (Warnke i .m. 67)

hangsúlyozza.⁶⁷ A reneszánsz művészéletrajzok írója, Vasari is az idea, a tartalom elsőbbségét hirdeti amellet, hogy "Leonardóban, Raffaelloban, Michelangelóban a könnyedséget, szabadságot és gyorsaságot csodálja. "Velük jutott tökéletességének legmagasabb fokára a rajz, a *designo*, amely Vasari szemében valamennyi művészet atyja. Mert a *designo* nemcsak rajzolást jelent, hanem azonos a művészi ideával. Általa válik a művészi alkotás az isteni teremtő tevékenység másává,"⁶⁸ mely elképzelés a festészetet szabad szellemi tevékenységként értékelő eszmerendszer nézőpontja alapján is azt jelenti, hogy a megvalósításnak, a kivitelezésnek csak másodlagos szerepet juthat.⁶⁹

Hans Belting az intellektuális tevékenységgé vált művészetekkel kapcsolatban azonban rávilágít arra is, hogy a modern autonóm művészet a mindennapi életből a múzeumok falai közé, egyfajta magasztos öncélúságba kényszerült. "Talán a múzeumok létrejöttével következett be a helyzetében visszavonhatatlanul egy olyan változás, ami a múzeumra, a művészet egyetlen megmaradt nyilvánosságára összpontosította a figyelmét, ha mégúgy kapálózott is ellene. Azóta mindig azzal a végső vággyal születnek meg a műalkotások, hogy egyszer majd elnyerik a múzeum áldását, s ily módon kapják meg az elismerést is, ami a művészetnek kijár."⁷⁰

Modern temporalitás

A Vasari által Leonardóban, Raffaelloban, Michelangelóban csodált könnyedség, szabadság és gyorsaság azonban nemcsak egy újfajta művészetfelfogás és művésztípus, hanem egy újfajta, Bruno Latour által "modern temporalitásnak" nevezett időfelfogás képét is előrevetíti, mely az időt visszafordíthatatlan nyílként, haladásként érzékeli, s amelyben a múltat forradalmak próbálják

⁶⁷ Az isteni eredetű idea *Marsiglio Ficino* esztétikai nézeteiben is elsőbbséget élvez, "Akárcsak *Plotinosnál*, vagy *Dionysios Areopagitánál*, akiknek felfogásmódját magának *Platónnak* tulajdonítja, a szépség számára nem más, mint Isten arcának fényes sugárzása. Az isteni <idea> képei fényesek a világban, fényesebbek a lélekben és legfényesebbek az angyalban." (Marosi, *i.m.* 1976, 24-25.o.)

⁶⁸ Marosi, *i.m.* 1976, 25.o.

⁶⁹ "Egy «művészet» («ars») akkor volt «szabadnaky» («liberalis») nevezhető, ha méltó volt a szabad emberhez, ha tehát nem testi munkával végezték és nem fizetségért; ha gyakorlati céloktól mentesen, örömmel gyakorolták. Az «ars» ugyanis egy erényből («virtus») származik, amely a sajátosan egyéni «tehetségbeny» («ingenium») nyilvánul meg. Ez az erény Isten, vagy a természet ajándéka. Az erény gyakorlása a «kitalálás» («inventio»), amelyet az «ítéletalkotás» («judicium») irányít. Az ítéletalkotás az erény működtetésekor belátható szabályokkal és technikákkal él; ezek teszik ki egy «ars » «tudomány»-át («scientia»). A szellemi alkotómunkát végző fejében készen «kitalálva» áll a «mű» («opus»), amelynek megvalósítása akár át is adható olyan kézműveseknek, akik birtokában vannak a «sciencia» technikáinak. Ez a másodlagos tevékenység kiszámítható, felbecsülhető és megfizethető. A tulajdonképpeni teljesítmény az erényé, amely megmérhetetlen, és csak «pártfogolni, ösztönözni» lehet" (Warnke *i.m.* 47. o.)

⁷⁰ Hans Belting: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája.
http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagya=konyvespolc/belting.html

végképp eltörölni. A modernitásban azonban azzal párhuzamosan, hogy örökre fel akarnak számolni mindent, ami elmúlik - ahogy ezt Nietzsche is megfigyelte - a historizmus betegségétől szenvednek. "Mindent meg akarnak tartani, mindent dátálni akarnak, mert azt gondolják, hogy végképp szakítottak a múltjukkal. Minél több forradalmat gyűjtenek össze, annál többet mentenek meg, minél többet halmoznak fel, annál többet állítanak ki a múzeumokban. A mániákus rombolást ugyanennyire mániákus konzerválás ellensúlyozza. A történészek minden részletre kiterjedően újraalkotják a múltat, annál gondosabban, minél több tűnt már el belőle örökre. De tényleg annyira eltávolodtunk a múltunktól, amennyire hinni akarjuk? Nem, hiszen a modern temporalitásnak nincs sok kihatása az idő múlására. A múlt tehát megmarad, sőt vissza is tér. Mármost ez a visszatérés felfoghatatlan a modernek számára. Az elfojtott visszatéréseként kezelik. «Ha nem vagyunk elővigyázatosak - gondolják - vissza fogunk tért a múltba; vissza fogunk rohanni a sötét középkorba.» A történelmi újraalkotás és az archaizmus a modernek arra való képtelenségének két tünete, hogy felszámolják azt, amit mégiscsak fel kell számolniuk ahhoz, hogy megőrizzék az idő múlásának impresszióját."⁷¹



Részlet *Az idő diadala* című kárpitból; Brüsszel, 1507-1510, gyapjú, selyem, 200x300cm

⁷¹ Latour *i.m.* 121.o.

Latour azonban rámutat arra is, hogy a Boyle-féle kísérleti modell⁷² alapján, mely a hibridek termelődéséért is felelős, "Az idő modern felfogása a történelemtudományba beágyazott formájában, furcsa módon a tudomány egy bizonyos felfogásától függ, amely elrejti a természet tárgyainak minden külsődleges vonását, és csodaként mutatja be a hirtelen megjelenésüket."⁷³

A fentiek alapján vélhetőleg kirajzolódik, hogy miért éppen a feudális udvari reprezentációhoz kötődő, lényegéhez tartozó kézműves technikájáról leválni képtelen, szabadnak és szelleminek nem tekinthető, lassú, konzervatív, majd képzőművészeti identitásától is megfosztott, az Iparművészeti Múzeumba "utalt", halmozottan hátrányos helyzetű kárpit lett a modernitás "áldozata". A műfaj deklasszálódásához András Edit szerint a társadalmi nemek részt vállalásának átstrukturálódása is hozzájárult, mivel "A XIX. században rögzített művészettörténeti klasszifikáció már az elnevezésben sem leplezte a hierarchikus, alá-fölérendelt viszonyt, kizárva az egykor igen megbecsült és vezető műfajt a magas művészetek (high art) s egyben a képzőművészet köréből, ugyanakkor besorolva azt az alkalmazott, illetve alacsonyabb rendű (low art) iparművészet (applied art) kategóriába. Ebben a szegregációs folyamatban sok minden közrejátzott, többek között a műfajokra hallgatólagosan ráruházott nemi konnotáció is. Jóllehet a hőskorban a kárpitszövés férfimunka volt, a felvilágosodás utáni művészeti gondolkodásban a kézimunka és textil női konnotációt nyert, összefüggésben avval a racionalizálási folyamattal, amelyben a munka is kettévált fizikai és szellemi munkára, a test és szellem ekkortájt kanonizálódott dichotómiájának megfelelően."

⁷² Boyle találta fel légpumpával végzett kísérletei alapján azt az empirikus stílust, amit még ma is használunk. "Ahelyett, hogy logikai, matematikai vagy retorikai megalapozást keresett volna művéhez, Boyle egy jogi színezetű metaforára támaszkodott: a tett helyszínére összehívott, hitelt érdemlő, megbízható, jómódú tanúk még akkor is bizonyíthatják egy tény (tényállás) létét, ha nem ismerik annak valódi természetét.[...]Nem véleményét kérte ezeknek a független úriembereknek, hanem azt, hogy figyeljenek meg egy, a laboratórium zárt és védett terében mesterségesen létrehozott jelenséget (Shapin 1990). A dolog ironiája, hogy a konstruktivisták kulcskérdése - a laboratóriumban kizárólag konstruálják a tényeket? (Woolgar, 1998) - éppen ez a kérdés, amelyet Boyle tett fel és oldott meg. Igen, a tényeket valóban a laboratórium új felszereléseiben és a légpumpa mint mesterséges közvetítő segítségével konstruálják." (Latour *i.m.* 39.o)

⁷³ Latour *i.m.* 123

II. A SZÖVÖTT KÁRPIT HAZAI ÚTJAI

Annak ellenére, hogy a hazai kárpitművészet első jelentős alkotásai csak az 1900-as párizsi világkiállításra készültek el, a nemesi otthonok berendezésében különleges szerepet játszó szövött, vagy régi magyar szóval "képes kárpitok" már évszázadok óta használatban voltak Magyarországon. Voit Pál szerint későközépkori adatokból arra is következtethetünk, hogy Budán kárpit szövőműhely is lehetett: "...Bertrandon de Brocquiére francia utazó leírja naplójában, hogy 1433-ban Budán egy jónevű arras-i szövőmesterrel «Ouvrier de haut lice» Clay D'Avionnal találkozott. E mester egyike lehet azoknak a Zsigmond által 1416-ban Budára betelepített francia műiparosoknak, akiknek a számát kétszázra becsülik. Nem tudni, hogy a régi artois-i patrícuscsaládból származó Clay D'Avion csak kárpitkereskedéssel foglalkozott-e Budán, esetleg a királyi palota kárpitjainak javításán dolgozott, vagy önálló gobelinszővő műhelye volt. Zsigmond pompaszeretete és vonzalma a falikárpitok iránt, valamint az arras-i mester hosszú magyarországi tartózkodása az utóbbi feltevést nem teszi valószínűtlenné."⁷⁴ Ismeretes az is, hogy Mátyás palotáját a káprázatos fejedelmi ünnepek idején állatképekkel, történelmi, allegorikus és vallási ábrázolásokkal szőtt kárpitok borították. II Rákóczy Ferenc fejedelemnek is sok kárpitja volt, aki ha utazott, társzekereken küldte előre a munkácsi, pataki tárházakból a szebbnél szebb "háziöltözeteket", melyeket ahol megszállni kívánt, felfüggesztették a szobák falaira úgy, "...hogy pár óra alatt a legegyszerűbb nemesi udvarház fejedelmi fényű palotává volt avansálva."⁷⁵ E célra a fejedelemnek azonban útikárpitjai - az eredeti flamand gobelinek szövetalapra festett utánezatai - is voltak, hiszen tudjuk azt is, hogy "...XVII. századi festőink freskó és táblaképfestésen kívül, mint a kolozsvári képírók céhébe tömörült művészek is, címer, zászló és «kárpitírással» is foglalkoztak."⁷⁶ A kárpitszővésre Magyarországon azonban még hosszú ideig várni kellett, amelyre csak jóval később, a XIX. század végén, 1883-ban a Torontál megyei németeleméri szövőműhelyben kerülhetett sor.

1. A németeleméri szövőműhely

A Kovalszky Sarolta által vezetett műhely történetében fordulópontot a budapesti Iparművészeti Múzeumban 1898-ban megnyílt, a kor európai iparművészetének legjelentősebb alkotásait, többek között szövött kárpitokat is bemutató *A modern művészet* című kiállítás, és a párizsi világkiállításon való részvétel érdekében az Iparművészeti Társulat által meghirdetett pályázat jelentett. E

⁷⁴ Voit Pál: *Régi magyar otthonok*. Balassi, Budapest, 1993, 161. o.

⁷⁵ Voit *i.m.* 163. o.

⁷⁶ Voit *i.m.* 164.

lehetőségekre Papp Gyula németelemeri országgyűlési képviselő hívta fel Kovalszky Sarolta figyelmét, akinek segítségével Kovalszky kétszer is kölcsönkérte az Iparművészeti Múzeumtól Frida Hansen *Pünkösdi Kórus* című kárpitját, hogy a skandináv scherrebek technikát megtanulhassa. Ezzel az eljárással készült a festő Vaszary János *Juhászbojtár* című munkája, melyet a közönség először az 1899-es karácsonyi kiállításon, majd a Párizsi Világkiállításon láthatott. Horti Pál Németeleméren szőtt tervei közül *Tájkép* című kárpitja és Nagy Sándor Szántó parasztokat ábrázoló kárpitja szintén szerepelt Párizsban. Kovalszky Sarolta szötte Kőrösfői Kriesch Aladár korai kárpitjait is, így az *Ádám és Éva* és a *Vallomás* című munkákat, melyeket 1904-ben St Louis-ban arany és ezüst éremmel tüntettek ki.



Vaszary János: *Bazsarózsás függöny*; 1905, gyapjú, 265x80cm

"Kovalszky Sarolta azonban – talán a munkában elfáradva vagy anyagi nehézségek miatt – 1903-ban a kultuszminisztériumhoz fordult műhelye átadása ügyében. Korongi Lippich Elek⁷⁷ Kőrösfőinek ajánlotta fel Kovalszky műhelyének berendezését, mert tudott az ő és Wigand Ede

⁷⁷ Korongi Lippich Elek miniszteri tanácsos a gödöllőieknek..." barátjuk és pártfogójuk" volt. (Gellér Katalin: *Etika és miszticizmus*. In: A Gödöllői Művésztelep. Cégér, Budapest, 1994, 30.o.)

szándékáról egy iparművészeti telep létesítésével kapcsolatban. Így kerültek a szövőszékek Gödöllőre 1904-ben..."⁷⁸

2. A gödöllői művésztelep és szövőműhely

A századforduló irányadó művészeti törekvéseihez hasonlóan a Gödöllői Művésztelep szellemiségét is, a "Gesamtkunstwerk", az "összművészeti mű" megteremtésének vágya hatotta át. A telep működése ennek ellenére elsősorban szövőműhelyként vált ismertté, mely nemcsak a művészek, hanem a társadalmi feladatvállalás ruszini gondolatának megfelelően a gödöllői lányok és asszonyok számára is megélhetési lehetőséget biztosított. A szövőműhely a munkát 1904-ben a németelemeri műhelytől átvett szövőszékekkel, Körösfői Kriesch Aladár vezetésével, Guilleaume Margit és Kiss Valéria németelemeri szövőnők segítségével kezdte el, melyben háromféle – azaz a hurkoltan szövött ősi szumák technikára visszavezethető ógobelin, scherrebek és klasszikus francia – kárpit technikával dolgoztak. Az utóbbi technikát, a Gödöllőn 1905-ben letelepedett svéd származású, de Párizsban, a Julian akadémián, illetve a Manufacture des Gobelines-ben tanult Belmonte Leo honosított meg. Belmonte Boér Lenke személyében tehetséges tanítványra is talált, aki később Nagy Sándor és Körösfői több munkájának szövését vállalta el.

A műhely tervezői, kivitelezői tevékenységét Körösfői, mint művészeti vezető fogta össze, és ő irányította az iparszerű termelést végző szövőműhely munkáját is. Körösfői, miután 1907-ben a gödöllői szövőműhelyt szőnyeg tanszakként az Iparművészeti Iskolához csatolták, tanári kinevezést kapott az Iparművészeti Iskolában, mely jelentős állami támogatással is együtt járt. Nagy Sándor és felesége, Kriesch Laura, Freckay Endre, Raáb Ervin, Sidló Ferenc, Mihály Rezső, Remsey Jenő is ebben az évben költöztek Gödöllőre, akik mindannyian a szőnyegműhely tervezési munkálataiban is részt vettek. Szövési tudás hiányában a tervező és a kivitelező Morris által óhajtott egysége azonban az ő munkásságukban sem valósult meg⁷⁹.

⁷⁸ Keserű Katalin: *A szövőműhely*. In: A Gödöllői Művésztelep. Cégér, Budapest, 1994, 90. o.

⁷⁹ Gellér *i.m.* 87.o.



Körösfői-Kriesch Aladár: *Kassandra*; 1909, gyapjú, 200x71cm

Az első világháború alatt Körösfői megbetegedett. Antal Frigyes, a Tanácsköztársaság közoktatási népbiztosa Körösfőit a szövőműhely vezetése alól felmentette. Körösfői felmentését követően, 1920 június 17-én meghalt. A tanácskormány Ferenczy Noémit bízta meg a műhely ideiglenes vezetésével, azonban "Semmi nyoma nincs annak, hogy Ferenczy Noémi átvette volna a műhelyt."⁸⁰ Magam úgy vélem, hogy ennek oka az, hogy Ferenczy Noémi elképzeléseitől idegenek voltak a gödöllőiek kárpitművészetre vonatkozó elgondolásai. Az autonóm kárpitművészet iránt elkötelezett művész számára a műhely átvételét legjobban gátló tényező meglátásom szerint a kárpitok művészek által tervezett, de a morrisi gondolattal ellentétes, munkamegosztásos előállítás, továbbá alighanem a gödöllői asszonyok és lányok szövési tudására alapozott szőnyegek, párnák üzleti célú, iparszerű termelése és értékesítése volt.

⁸⁰ Keserű *i.m.* 91.o.

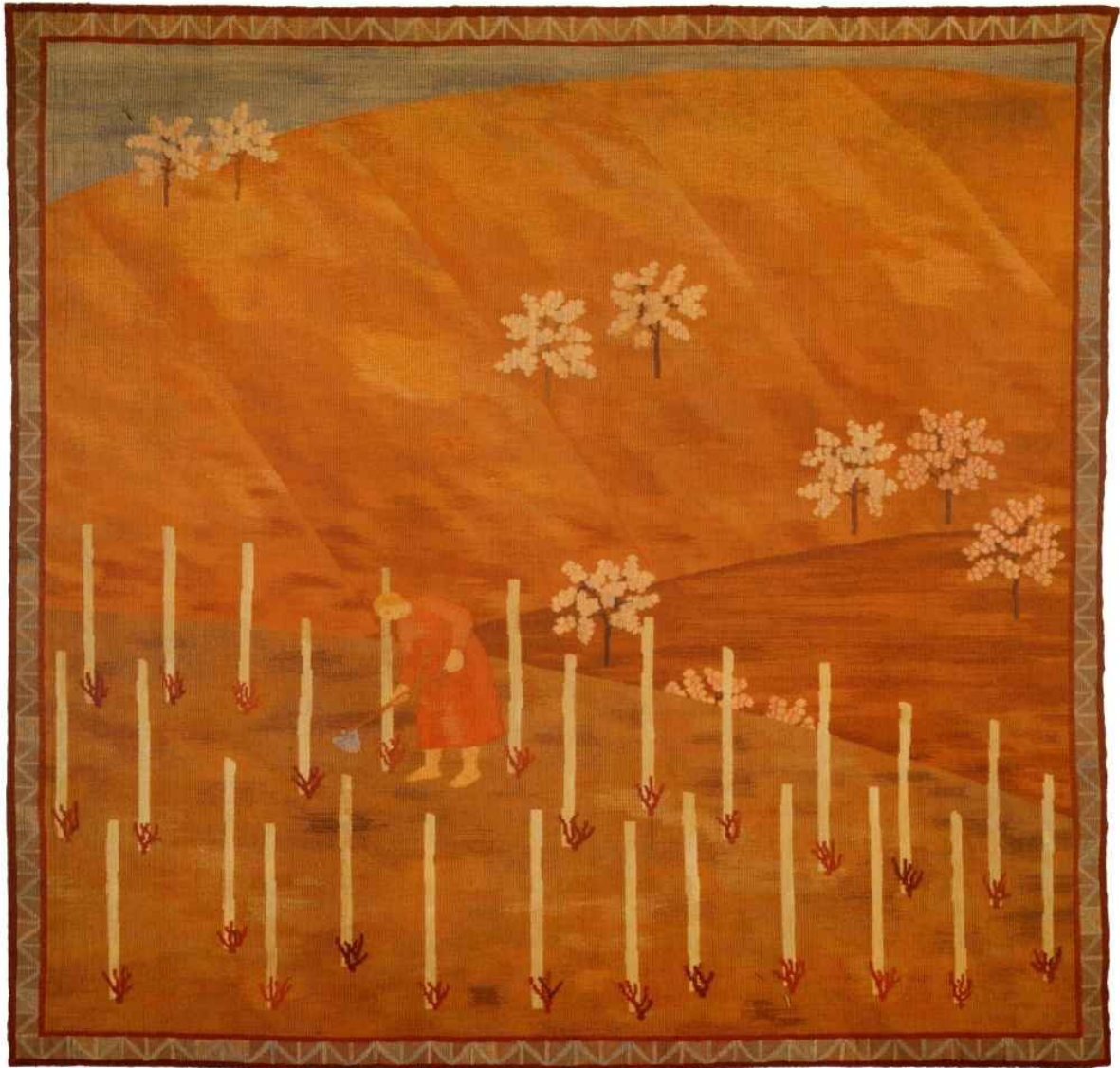
3. Ferenczy Noémi

Ferenczy Noémi, Fialka Olga és Ferenczy Károly gyermekeként született 1890 június 18-án, Szentendrén. A Ferenczy gyermekek neveltetése, az otthon intellektuális légköre biztos alapot adott a modern eszméáramlatok befogadásához és későbbi pályaválasztásukhoz. "Ferenczy Noémi visszaemlékezéseit olvasva meglepő, ahogy néven nevezi a pályaválasztását eldöntő közvetlen inspirációt. Kezdetből a gobelinszövésre gondol, s eközben, mint legfontosabb meghatározót, a chartres-i katedrális üvegablakait jelöli meg. A pályaválasztás – már ami annak érzékelhető megnyilvánulása volt – egy csapásra történt. Az előkészület, a lappangó, öntudatlan érdeklődés azonban évek hosszú során át ment végbe. Az öröklött tehetség ösztönösen is helyes útra vezethet, de a Ferenczy fiatalok esetében a szülők egészséges művészetszemlélete és a gyerekeik esztétikai nevelésének idejekorán való vállalása tudatosan helyezte biztos alapokra a művészi ízlést. Az egyéni szelektálás képessége korán kifejlődött bennük, s nemcsak a talminak az értéktől való elválasztására volt alkalmas, hanem az érték fokozatainak megítélésében is."⁸¹

Ferenczy Noémi a kárpitművészet szövési alapjait Párizsban 1911-től a Manufacture des Gobelines-ban tanulta meg. Korai művein, pl. a *Menekülés Egyiptomba* és a *Teremtés* című kárpitokon a középkor és kora-renaisszánsz hatása érződik. A húszas években, kapcsolódva a képzőművészetben is jelentkező új témákhoz, a munka, a munkásábrázoláshoz – mely egybevágott ifjúkorából eredő szimpátiáival és szociális érdeklődésével – kárpitjainak nagy része munkajelkép. "A narratív témafeldolgozáshoz és a mind realisztikusabbá váló fogalmazásmóddhoz vezető folyamat az 1930-as évek végén indult meg. Ferenczy Noémi munkásságában. Megőrizte ugyanakkor a szimbolikus közlés igényét, s hozzá az álló formátumú, egyetlen figurát magába foglaló statikus kompozíciót, amelyre csaknem 20 évvel korábban rátalált. A mondanivaló szimbólum útján való közlése és az ehhez választott formaképlet végigkíséri Ferenczy Noémi munkásságát az utolsó kárpitig."⁸² A női művészegénységnek azt a típusát testesítette meg, aki a tevékenységéhez kötődő manualitás hagyományosan női erényeivel rendelkezik, mindezt bele tudja szőni a magas művészet világába. A két világháború közötti művészetben ő az egyetlen gobelinművész, aki nem festőként kezdett el tervezni, és aki egyben a tervezés mellett kivitelezte a gobelint. Személyében tehát a tervező – kartonkészítő – szövő egyesült. Munkamódszerének egyik legfontosabb jellegzetessége, hogy menet közben is módosított a terven, rögtönzött [...] Ferenczy Noémi életét szőtte a kárpitokba, melynek értelmét, ritmusát adja ugyanazon tárgyhoz fűződő, hosszabb ideig tartó, a szükségszerű szünetekkel megszakított, de termékeny visszatérésekkel járó kapcsolata. Szemben azzal, ahogy egy festmény a múlt lélekállapotot tudja rögzíteni, a kárpitnak magasabb a hivatása: magát az életfolyamatot fejezi ki szimbolikusan."⁸³

⁸¹ Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. FUGA, Budapest, 1998, 5.o.

⁸² Pálosi *i.m.* 28. o.



Ferenczy Noémi: Tavaszi munka; 1943, gyapjú, 131x137cm

Ferenczy Noémi azonban nemcsak az első magyar autonóm kárpitművészként, hanem tanárként is kiemelkedő alakja a magyar művészet történetének. A második világháború befejezését követően az újjászervezett Képzőművészeti Főiskolán a gobelin- tanszék vezetésével azonban nem őt, hanem Domanovszky Endrét bízták meg. Ferenczy Noémi keserű szavakkal értesíti a történekről külföldön élő ifjúkori barátját, Tolnay Károlyt: "...megszavazta a Képzőművészeti Szaktanács: Béni, Szőnyi, Bernáth, Kmetty, akik mind csak tőlem tudják, mi az a gobelin".⁸⁴ 1948-ban azonban az Iparművészeti Főiskolán is kárpit szak indult, ahol Ferenczy Noémi Schubert Ernő tanszékvezetősége alatt 1950 november elsejétől 1957 december 20-án bekövetkezett haláláig tanított.

⁸³ Gálik Zoltán: A húszas-harmincas évek női művészete. In: *Modern magyar nőművészettörténet*, Kijárat, Budapest, 2000, 32-33.o.

⁸⁴ Pálosi *i.m.* 29.o.

4. Kárpitművészet a szocializmusban

Magyarországon a szocializmus évtizedeiben azonban a magas szintű és korszerű képzés ellenére sem a Ferenczy-féle szakon végzett kárpitművészek, hanem festők jutottak kárpit megbízásokhoz. "A műfaj murális épületdíszítő funkcióját mint elsőrendű ismérvét tartotta számon az állami mecenatúra, melynek centralizált szervezett formáját 1964-től a Képző és Iparművészeti Lektorátus gyakorolta. A téma rendszerint adott volt, utalnia kellett az épületben folyó tevékenységre. A főleg ünnepi alkalmakkor használt teremben ünnepélyes hangon kellett szólania a műnek, s a tervezés során az építészeti tér adottságaihoz kellett alkalmazkodni a kárpitok formai és színekompozícióját. Mint a korszakban a síkdíszítés más műfajaiban, a kárpitművészetben is születtek realizmussal és előírt életörömmel átitatott, a propaganda hangján beszélő sematikus művek..."⁸⁵ A hatalmas falsíkokra szánt kárpitok kivitelezése a Rábayné Tujner Gitta, majd a Széchenyi Lenke által vezetett Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyének hatalmas szövőszékekein történt. "Ennek a manufacturának a kitűnő szövőmesterei szőtték 1968-ban Domanovszky *Disputa* című 56 négyzetméter felületű kárpitját, 1971-ben pedig a Moszkvai Magyar nagykövetség számára tervezett 30 négyzetméteres *Fonót*. Itt készült a 17 négyzetméteres *Földosztás*, Szurcsik János műve, és Tury Mária terve alapján a 25 négyzetméteres *Magyarország műemlékei*."⁸⁶



Domanovszky Endre: *Disputa*; 1968, gyapjú, 295x1600cm

1981-ben a Vigadó Galéria "Gobelin" című kiállítása az 1970-es években készült kárpitokat gyűjtötte össze. "Közöttük volt Attalai Gábor, Fett Jolán, Erdélyi Eta, Fóth Ernő, Hajnal Gabriella, Hincz Gyula, Kecskés Ágnes, Nagy Judit, Pécsi László, Péreli Zsuzsa, Plesnivy Károly, Solti Gizella, Szabó Zoltán, Széchenyi Lenke egy-egy műve."⁸⁷ Pálosi Judit a kiállítás rendezője megállapítja, hogy az évtized során egyre többen szólalnak meg lírai hangon, költői szépség járja át a kárpitok harmónikus színvilágát, megváltozik a motívumok köre, finomabbak, választékosabbak az átírások.

⁸⁵ Pálosi Judit: Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 59-60.o.

⁸⁶ Pálosi *i.m.* 2005, 62. o.

⁸⁷ Pálosi *i.m.* 2005, 62. o.

"Fentiek ismeretében különösnek ítélnélhető fordulat állt be a kárpitművészet értékelésében az 1970-es években. A Szombathelyi Fal és Tértextil Biennálék sora «éppen 1970-ben rendezték meg első ízben» a textilművészetet állította reflektorfénybe, ünnepelve a «képzőművészeti műfajjá fejlődött» műveket, de szó sincs róla, hogy az ősi tradíciót folytató, valóban képzőművészeti rangú szövött falikárpit lett volna az ünnepelet."⁸⁸

5. Kárpit és kísérleti textil viszonya Magyarországon

A lausanne-i folyamatokkal szinte párhuzamosan, Magyarországon ugyanis 1968 után indult el a textil művészet történetében az a folyamat, melynek lényege Fitz Péter szerint annyit jelentett, hogy a textilművészet műfaja eszközeiben, technikájában, és nem utolsó sorban a művészek gondolkodásmódjában átértékelődött. A falikárpit révén mind a képzőművészeti felfogású alkotók, mind a gyári tervezőmunka feltételeiben csalódott par excellence iparművészek arra az elhatározásra jutottak, hogy szakmájukban gyökeres változtatásokra van szükség. A hagyományos, középkori eredetű faliképnek a modern világban nincs jövője, az üzemi munka pedig nem alkotó elméletet, hanem mintamásolókat vagy adaptálókat kíván. Ezen a különböző indítékban gyökerező, mégis azonos konzekvenciához vezető úton indult a magyar tértextil mozgalom, amelynek első seregszemléje 1970-ben volt Szombathelyen. E megváltozott gondolkodásmód következményeképpen a falikárpit "Egyfelől a síkból kilépett a térbe – gondoljunk itt a monumentális méretű, szoborszerűen viselkedő tértextilekre – másrészt a textil, mint autonóm művészeti ág jelent meg. A textil lényegében olyan feladatokat vállalt magára, melyeket korábban soha, vagy nagyon ritkán: szándékaiban, megjelenésében úgy viselkedett, mint a képzőművészeti alkotások estében, mondjuk festményektől megszokott. Gondolatokat közölt, jelenített meg, kiállítási tárgyként funkcionált. Ennek már akkor érezhetően, de mára világosan tudott politikai – bármily csúf szó – kultúrpolitikai okai voltak."⁸⁹

Husz Mária, *A magyar neoavantgard textilművészet* című könyvében⁹⁰ a hazai fejleményeket szociológiai szempontok alapján vizsgálva szintén megállapítja, hogy "A magyarországi művészet társadalomtörténetében az 1970-es évtizedre olyan társadalmi, alkotás-lélektani körülmények alakultak ki, amelyek között a textilművészet egy meghatározó része stílusváltáson, műnem váltáson esett át. Ebben a folyamatban a kísérleti textilművészet domináns képzőművészeti műfajjá válhatott fontosság, hatékonyság és esztétikai elismertség tekintetében. A művészcsoportoknak az első és második nyilvánosság szintjén a művészi-hatalmi mezőben vívott pozícióharca a divat, a politika és a manipuláció kölcsönhatására a művészeti ízlésváltozás felgyorsult. A világban lezajló művészeti folyamatokkal egyidejű szemléleti forradalom, paradigmaváltás következett be, amelyben a hazai avantgard egyik fő kísérletező terepe a textilművészet lett. Az 1980-as évtized során az egyre

⁸⁸ Pálosi, *i.m.* 2005, 69.o.

⁸⁹ Fitz Péter: Hauser album. [kat] Budapest, 2004

⁹⁰ Husz Mária: *A magyar neoavantgard textilművészet* Dialóg Campus, Pécs 2001, 9.o.

radikalizálódó neoavantgárd a szélesebb művészársadalom és a közönség körében fokozatosan misztifikálódott. Értékelése bizonyos elit szakmai csoportosulásoknál és a hivatalos művészetpolitikában szembekerült egymással, végül periférikussá, korszerűtlenné vált, s az anakronisztikus politikai intézkedések segítségével felszámolódott."⁹¹

Fitz Péter aki a Savaria Múzeum Iparművészeti Osztályának vezetője volt a kísérleti korszakban, Hauser Beáta kárpitművész albumában⁹² – Husz Mária nézeteihez hasonlóan – szintén arra a következtetésre jut, hogy a neoavantgárd időszakának lezáródásával az újtextiles mozgalom "stílus korszerűsége" megszűnt. Megállapítja, hogy "Az előző textiles generációból csak nagyon kevesen éltek túl a változást, csak nagyon kevesen maradtak meg jelentős textilművészként. Valószínűleg azért, mert nagyon szorosan kötődtek a képzőművészeti neoavantgárdhoz, és túl kevesen is voltak ahhoz, hogy a műfajmegújítás jelentős eredményén túl hosszú pályafutást építsenek fel."⁹³

Hauser Beátával kapcsolatban Fitz arra a következtetésre jut, hogy "Hauser Beáta a hazai gobelinművészek újabb generációjához tartozik, ő az egyik összekötő kapocs az újtextilesek másfél évtizedes mozgalma és az utána következettek között. Generációja 1980 körül lépett színre, a «"+-Gobelin"» címet viselő Szombathelyi Textilbiennálén. Ekkor vált egyértelművé, hogy a gobelinművészetnek sikerült kilépnie a «leszövött festmény» igen műfajtalan, megmerevedett közegéből. Arról a régi metódusról van szó, hogy egy festőművész készít egy kartont, aztán egy manufaktúra, vagy egy szövő szép szorgosan gobelinbe másolja a tervet. E kettős eredménye a kiüresedett, semmiről nem szóló, reprezentatív kárpit. Hauser Bea és kezdetben generációja, sikeresen építette bele munkáiba a 70-es évek újtextiles mozgalmanak szellemi eredményeit. Ennek lényege pedig nem volt más, mint a szövésből fakadó egyedi műfaji lehetőségekre való koncentráció, olyasfajta látvány megteremtése, amelyet csak a gobelin tud létrehozni. Nincs benne erőltetett festőiség – nem is igyekszik errefelé, hiszen ezt vászonnal és festékkel sokkal sikeresebben lehet megvalósítani. Valahol a 80-as évek vége felé Hauser és generációtársai útja szétvált. A többiek nagy része a könnyebb irány felé mozdult el: a tradicionális francia gobelin tökéletesen alkalmas a finom folthatások megjelenítésére, s ezzel mindenféle narratív téma jól megfogalmazható. És az uralkodó divat az újfestészet! Hausert szerencsére más érdekelte. Ez pedig a rajz, amely a gobelin esetében csíkaszteres, majd kontraszteres szövés megteremtését jelentette. Ezt úgy kell elképzelni, mint a tv képet, vagy az offszetnyomást: a sávok, vagy pontok rasztere optikailag a látással keveredik képpé. A technikai bravúrnak természetesen vannak tartalmi vonzatai is. A rajzos, fotószerű megjelenítés értelemszerűen vonzotta a fényképszerű ábrázolások gobelinbe szövését."⁹⁴

⁹¹ Husz *i.m.* 9. o.

⁹² Fitz *i.m.* 1.o.

⁹³ Fitz *i.m.* 2-3. o.

⁹⁴ Fitz *i.m.* 3. o.



Hauser Beáta: Esküvő 1978, gyapjú, 145x100cm

Fitz elmékedésével kapcsolatban úgy tűnik, hogy néhány máig megválaszolatlan kérdés is felvetődik, melyek jelenlétére elsősorban Fitz azon megállapítása hívja fel a figyelmet, mely szerint Hauser az "összekötő kapocs" a gobelinesek új generációja és az újtextilesek másfél évtizedes mozgalmá között. Én magam ugyanis nem gondolnám, hogy létezik ilyen összekötő kapocs, már csak azért sem, mert a Hauser által is művelt, egyetlen alkotót feltételező autonóm kárpitot a hagyományos munkamegosztással készülő kárpittól és az újtextilestől is – melynek újjító szellemisége tagadhatatlanul hatott a kárpitra – független, önálló műfajnak tartom. A hazai kárpitművészet és kísérleti textil – melynek a modern művészetben belüli helyzete a kárpittal ellentétben elsősorban az anyagokkal folytatott párbeszédéből adódott⁹⁵ – összefüggéseinek megértéséhez meglátásom szerint például a kárpit műfaji besorolásának kérdése felől leghatékonyabban közelíteni. Az értelmezés során azonban problémát jelent az is, hogy a magyar kárpitművészek valóban csak egy szűk rétegét érintő –

⁹⁵ Husz *i.m.* 28.o.

Fitz szavaival – "műfaji lehetőségekre való koncentrálsának" tudomásulvétele, értékelése is elmaradt, mely "koncentráls" Magyarországon valóban a kísérleti textil időszakában, a kísérleti textil kutatói szándékokat előhívó szellemiségének hatására⁹⁶ indult el, vagyis hiányzik annak a törekvésnek a feltárása, megértése is, mely Fitz szerint arra irányult, hogy "olyasfajta látványt teremtsen meg, melyet csak a gobelin tud létrehozni"⁹⁷, s amelyből véleményem szerint a hazai kárpitművészet további története is értelmezhető lehetne. A kárpit ezredvégi megújulását, eszközrendszerének átalakítását ugyanis, – ahogyan ezt Fitz Péter is megállapította - éppen a "szövésből fakadó, egyedi műfaji lehetőségekre való koncentráls" tette lehetővé, amely azonban a kárpit technikai hátterének megismerése nélkül a kritika számára sem értelmezhető. Búzás Árpád textilművész a Fal és Tértextil Biennálékhoz 1973-tól kapcsolódó Ipari Textilművészeti Biennálék történetét elemző cikkében⁹⁸ szintén a kritika hiányosságaira hívja fel a figyelmet: "A Textil Falikép '68, és a Fal és Tértextil Biennálén «felnevelkedett» kritikuskárda meglehetősen furcsán vette a lapot az első Ipari Textilművészeti Biennale kiállítás után. Meg is vallották őszintén, nem azt várták, amit kaptak. Mélyebb analízisre nemigen vállalkozhattak, hiszen ez a világ más háttérismeretet kívánt volna, így maradtak az előkelő idegen szerepében."⁹⁹

Az autonóm kárpit "működésének" félreértéséről tanúskodik Husz Mária, a kárpitszövé "gépiességére" utaló megjegyzése is: "A változást mozgató ellentét nem az ipari textil és a festői, ám

⁹⁶ A kárpitot érintő kísérletekbe, "összekötő kapocsként" még Erdély Miklós is bekapcsolódott a Solti Gizella által kivitelezett "Duplasarkú", majd "Möbiussarkú" című kárpitjai révén.

⁹⁷ Fitz4.o.

⁹⁸ Búzás Árpád: *Ipari Textilművészeti Biennálék 1973-1988, Magyar Iparművészet*, 2003/3 94-95 o.

⁹⁹ Búzás a biennálék történeti előzményeivel kapcsolatban azonban arra is rámutat, hogyha az ötvenes évektől összevetjük az ipari tervezőművészet helyzetét az ipar, a minisztériumok, valamint az üzemek és szövetkezetek vezetőinek hozzáállásával, akkor igen sötét képet kapunk. "A szüklátókörség, a kisszerű érdekek, valótlán és alap nélküli képzelgések hatalmi segítséggel való érvényesítése, a létrehozás szituációjában fennálló leküzdhetetlen akadályok sora továbbépült, amikor a forgalmazó ítélete helyettesítette a vásárlók természetes választási igényének dominanciáját. Így állhatott elő az a helyzet, hogy a magyar vásárló úgy öltözött, élte életét szűkebb-tágabb környezetében, ahogy azt a belkereskedelem és a külkereskedelem felkent "jelesei" jónak látták – hiányos esztétikai neveltetésükkel terhelt. Így alakult ki a Kádár-rendszer éveiben a legvidámabb barakk lakóinak elfogadható, félszürke, esztétikai arca" (Búzás Árpád: *Ipari Textilművészeti Biennálék 1973-1988, Magyar Iparművészet*, 2003/3 94.o.) Úgy tűnik, hogy ez a helyzet vezetett a Hajdú Katalin, Kruppa Gabriella, Soltész nagy Anna, Szilvitzy Margit és Záhonyi Lujza nevével fémjelzett, a tömegkonfekció és a méretes szalonok között tatóngó úr kitöltésére hivatott Modell Stúdió, különös módon a tértextil mozgalom elindulásának évében, azaz 1968-ban történő megszüntetéséhez is. "A Kecskeméti utca 4. szám alatti Modellbolt veszteséget termelt, és a külső kereskedelmi cégeknek tervezett 50 darabos szériák sem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket. A központi vezetés 1968-ban megszüntette a stúdiót" (Simonovics Ildikó: *Divatrajzok Re-Vizió* alatt. *Műértő* 2006 március 5.o.)

mechanikusan létrehozott kárpit között feszült, hanem abban, hogy a tökéletesen szervezett ipari folyamatok kimerültek volna az individuális kísérletezések nélkül", miközben a kísérleti textil történetének vizsgálata során arra a következtetésre jut, hogy "Elkerülhetlenné vált a szembenézés a gobelin hagyománnyal." ¹⁰⁰

Az autonóm kárpit – mely műfaj professzionális elsajátítása hosszú időbe telik – megújulása azonban a Husz Mária szerint lezajlott "szembenézés" ellenére is észrevétlen maradt. Ennek okát nemcsak a kritikusok érdeklődésének hiányában, hanem a kárpitművészetet - talán a kísérleti korszakot követő túlélési stratégiaként - hirtelen növekvő létszámban, de a szövési tudás megléte, vagy hiánya függvényében egymástól eltérő módon megítélő és gyakorló művészek érdekkülönbségeiben és az érdekkülönbségekből adódó megosztottságában vélem megtalálni. Meg kell jegyezni e megosztottsággal kapcsolatban ugyanis azt is "...hogyan az első biennálékon még csak néhány művész képviselte a szövött falikárpit műfaját, alig néhányan küldtek be hagyományos technikával szőtt művet – hiszen 1970-ben a Ferenczy Noémi növendékeken kívül úgy, hogy maga szötte volna műveit, alig művelte művész ezt a technikát"¹⁰¹

¹⁰⁰ Husz *i.m.* 101. o., ld. még <http://mek.oszk.hu/>

¹⁰¹ Pálosi *i.m.* 2005, 69. o.

III. A KÁRPITMŰVÉSZET MEGÚJÍTÁSA AZ EZREDFORDULÓN

1. Az idő formája

A kárpit fejlődésének értelmezéséhez, megértéséhez meglátásom szerint egy radikálisan új nézőpontra is szükség van, talán olyanra, mint amilyent George Alexander Kubler amerikai művészettörténész *Az idő formája*¹⁰² című művében rajzolt fel. Jóllehet Kubler elméletében az archeológiai paradigma jut kiemelt szerephez, a művészet működési mechanizmusára vonatkozó elképzelése – tapasztalataim alapján – a kárpit megújulásának értelmezése szempontjából is releváns. Kubler eszmerendszerében a művészettörténet és régészet ugyanis (újra) egyesül, amelynek következtében a művészettörténet a tárgyak történetévé válik. A tárgyak történetét a szerző a nyelv fejlődéséhez – azaz ahhoz a jelenséghez, mely szerint a nyelvi struktúrák, függetlenül a jelentéstől többé-kevésbé szabályos fejlődésen mennek keresztül – hasonlítja, s arra hivatkozik, hogy a rokon nyelvek hangtani változásaira is a szabályos eltolódások adnak magyarázatot. Kubler azt valószínűsíti, hogy hasonló szabályszerűségek jellemzik a művészet formai infrastruktúrájának fejlődését is.¹⁰³

A tárgyak újfajta rendszerezését Kubler a tenger metaforájának segítségével érzékelteti, amelyben ahhoz, hogy "zsákmányra" tegyünk szert, egy "másfajta csomózású hálóra"¹⁰⁴ van szükség, mely "háló" alapját ebben az esetben a formai szekvencia elmélete jelenti. A szekvenciákat a szerző a matematikai gráfokhoz¹⁰⁵ hasonlítja, amelynek alapján a fejlődés egyszerre tekintendő irányítottnak és aciklikusnak, mely modell az emberi fejlődésről alkotott elképzelésnek is megfelel.

¹⁰²George Kubler: *Az idő formája*, Gondolat, Bp., 1992

¹⁰³ A német nyelvtudományi társaság (Deutsche Gesellschaft für Sprachwissenschaft) 2005 februári kölni konferenciáján az új chomskyanus Juan Uriagereka azt a hipotézist elemezte, ami a nyelvtani szerkezetek születését egy 70-200000 évvel ezelőtti genetikai és technológiai fordulathoz kapcsolta. A paleoantropológia szerint ez a viszonylag gyors változás a FOXP 2 génben történt, ezzel gyakorlatilag egy időben jelent meg a hurokkötés és a hurkolt hálósövetet kifesztítő lukas kövek alkalmazásának technológiája, és a hurkolás műveletéhez szükséges elemi nyelvtan. Ezt a feladatot már nem lehetett a hangok, s a kialakuló szavak egyszerű egymásutánjával elmondani, ennek végiggondolása, a gondolat közvetítése szükségessé tette a kialakuló nyelvtan generálását. Íme az evolúciós bizonyíték a generatív nyelvtanfelfogás természetes szerves érvényéről! (Vámos Tibor: *Nyelveiben él az emberiség kézirat*, 2. old.)

¹⁰⁴ Kubler i. m. 81. o.

¹⁰⁵ "A minket körülvevő összetett világ megértésének kulcsa a gráfok vagy hálózatok felépítése és szerkezete. A csak kevés pontra vagy élre ható, a topológiában végrehajtott kis változások rejtett ajtókat tárhatnak ki, és ezek nyomán új lehetőségek keletkezhetnek." (Barabási Albert László: *Behálózva*, 25. o.)

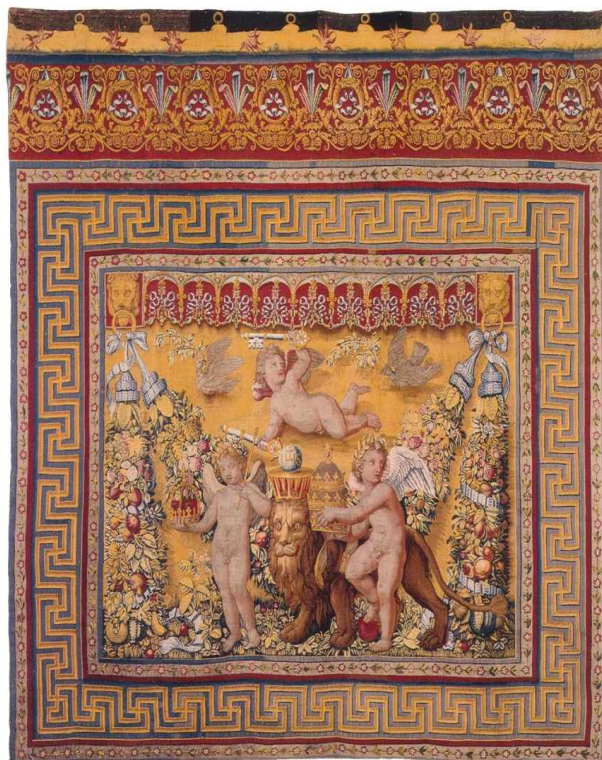
A formai szekvencia elmélete az azonos jellegzetességek és ismétlődések történelmi hálózatát, azaz az egymással összekapcsolódó megoldások véges birodalmát tárja fel, mely hálózatban a formák legtöbbször továbbra is adhatóak még megoldások, miközben néhány szekvencia már lezárult. Egy-kezárult szekvencia "kinyitása", azaz a régi problémák újrafeldolgozása azonban bármikor megtörténhet, és ez sokszor valóban be is következik, amely elképzelés a kultúra folyamatosságára, összefüggő jellegére hívja fel a figyelmet: "Egy eltűnt civilizáció érzékenysége pusztán a formanyelv révén műalkotásaiban is fennmarad, hogy egy fél évezreddel később, vele rokoníthatatlan civilizáció élő művészeinek műveit alakítsa. Ez a jelenség természetesen a történelmi viszonylatok bármelyik szintjén előfordulhat. Ez változtatta meg legmélyebben a nyugati civilizációt a reneszánszban, amikor a görög-római antikvítás befejezetlen műve Európa egész közös szellemiségét birtokába kerítette, és uralma a XX. századba is behatolt még, egészen azokig a Picasso illusztrációkig, amelyeket a művész Ovidius *Metamorphoses*-éhez készített. Napjainkban a klasszikus antikvítás hatása átadta helyét még régebbi mintáknak, a világ minden tájáról összegyűjtött történelem előtti és primitív példák. Itt is régen holt kezek munkálkodnak tovább, mintegy kijelölve körvonalait a hosszú ideig ki nem aknázott lehetőségeknek. Más szóval: ha az emberek új formákat hoznak létre, akkor rábízák magukat a régi ösvényekre, akaratlanul is engedelmeskedve egy olyan parancsnak, melyet műalkotások és csak műalkotások közvetítenek. Ez kétségtelenül a kultúra kontinuitásának egyik legjelentősebb mechanizmusa, amikor egy réges-régen kihalt generáció megmaradt munkái még mindig erős hatást tudnak kiváltani. A történelemmel együtt a szekvenciák története is egyre folytatódik, felosztásuk állandóan változik és mindaddig mozgásban lesz, amíg az emberi történelem tart.[...]A művész helyzetét azonban megköti a múlt eseményeinek láncolata. A lánc számára láthatatlan, mozgását korlátozza «vis a tergo» a mögötte lévő múltbeli események hatóereje, mely erősebb, mint alkati adottságai. A szekvencia hordozta előzmények és lehetőségek alkotják azokat a dimenziókat, melyek minden művészi alkotás helyét meghatározzák. A kezdet jó volt, de én tovább tudom fejleszteni"¹⁰⁶, Kubler azonban arra is rámutat, hogy "A művész minden valószínűség szerint érzéketlen minden olyan jelenség iránt, mely kívül esik megszállottságának szféráján, s csak különleges körülmények hatására lépi át a maga formai szekvenciájának határait. Hatalmában tartja őt az alkotás lehetőségének víziója és annak megvalósítására törekszik."¹⁰⁷

¹⁰⁶ Kubler *i.m.* 81. o.

¹⁰⁷ Kubler *i.m.* 82.o



Nagy Judit: *Kolibris verdűr*; 1987, gyapjú, selyem, fémszál, 210x190cm



Tomasso Vincidor és Giovanni de Udine: *Oroszlános kárpit a Gyermekek játéka*i sorozatból, 1521, gyapjú, selyem, 310x287cm

E mechanizmus működését a kortárs kárpitművészetből Nagy Judit reneszánsz¹⁰⁸ és barokk kárpitokat megidéző *Kolibris verdűrjével* illusztrálom. "Ez a művész a szövőszéke előtt, eleddig is, bátran élt/él a művészettörténet hagyományával, azt szedi ki az örökségből, ami neki jólesik, egyik csipetet innen, másikat onnan. Permanens lázadásának szellemében sohasem konformista módon. Mivel ő autochton XX. század végi művész – és az is szeretne maradni."¹⁰⁹ Jon Eric Riis amerikai kárpitművész *Maszkos múzsák* című kárpitja úgyszintén művészettörténeti előképekre, azaz nemcsak Canova szobrára, hanem olyan kárpit előképekre is utal, melyek esetében Riis-t véleményem szerint a víz, és a vízbe "mártott" alakok kárpitban történő ábrázolásának problematikája is foglalkoztatta.



Részlet a *Vadászat az egyszarvúra* című sorozatból

¹⁰⁸ Például a budapesti Iparművészeti Múzeum tulajdonában lévő *Gyermekek játécai* című sorozat, (Struccos, János, Oroszlános, Pávás,) melyet valószínűleg Brüsszelben szőttek, és amelyeknek kartonját Raffaello tervei alapján Tomasso Vincidor és Giovanni de Udine készítette 1521-ben. (László Emőke: *Gyermekek játécai I-IV. kárpit*. In: *Az idő sodrában*. Iparművészeti Múzeum 2006, 149.o.)

¹⁰⁹ Frank János tanulmánya. In: *Nagy Judit* [katalógus] Budapest, 1998



Jon Eric Riis: Maszkos múzsák; 2000, pamut, selyem, fémszál, édesvizi gyöngy, 203x135cm



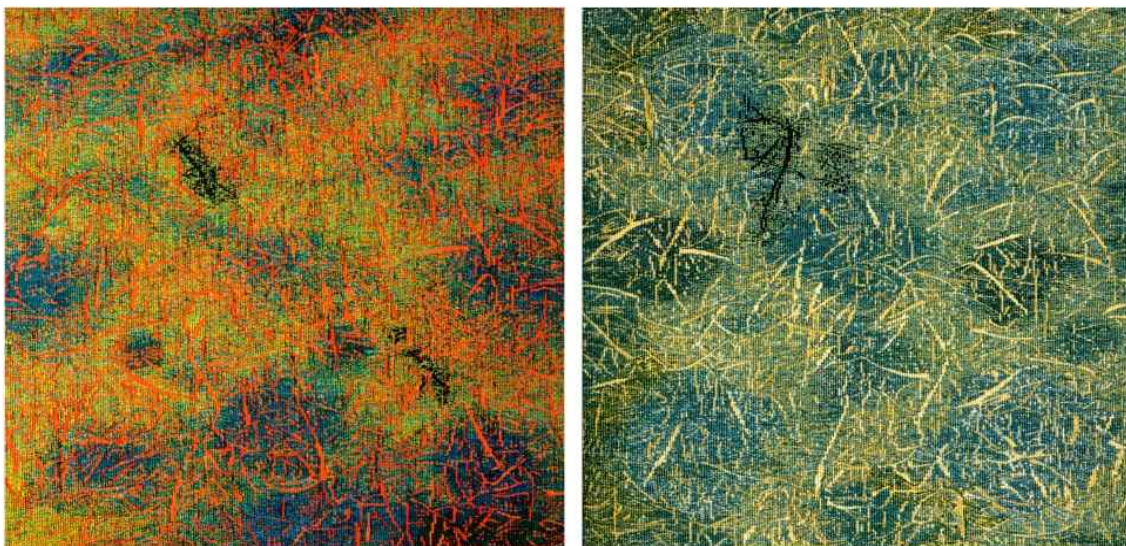
Charles Francois Poerson: Füldöző Psyche; 1684-86, gyapjú, selyem, fémszál

Kubler a problémákra kapcsolódó megoldások formájában adott válaszként értelmezhető sorozatok – melyek azonban már az egyedi mű értelmezhetetlenségének problémáját is tartalmazzák – jelentőségére is rámutat. E sorozatalkotó törekvés először Claude Monet munkásságában jelent meg, aki a természet "tökéletes" megragadását tűzte ki céljául. Monet stílusa, az impresszionizmus, az addigi művészetfelfogástól eltérő törekvéseinek háttérében ugyanis a XIX. század találmányának, a pillanatot statikusságában ábrázoló fotográfiának a felfedezése és használatának elterjedése áll, melynek következményeként az akadémizmus, a természetelvű mimézis létjogosultsága kérdőjeleződött meg. A sorozatalkotó törekvés – melynek határvonalait, megoldásait a belső összefüggésrendszereket érintő probléma jelöli ki – a kortárs nemzetközi kárpitművészeti színtér szereplőinek munkásságában is tetten érhető, mint az amerikai Jon Eric Riis: *Aranyszív (Nőnemű és Hímnemű)* vagy a kanadai Marcel Marois *Eső* című sorozatában.



Marcel Marois: *Eső - sárga és zöld, Eső - kék*; 2000, gyapjú, pamut, 37x39cm

Sorozatalkotó törekvés jellemzi Dobrányi Ildikó következetes alkotói programját is. A művésznő a természet egy kiragadott részletének komplementer színek segítségével történő "színre bontását" ugyanis a középkori ezervirágos kárpitok háttéreire reflektáló *Fű* című sorozatában valósította meg.



Dobrányi Ildikó: *Fű I, II.*; 1995, gyapjú, selyem, 100x100 cm

Kubler elméletében azonban a művészeti színtérré történő sikeres "belépések" is sorozatot alkotnak. A sikeres belépések feltételei között, azaz az egyént meghatározó fő adottságok – lelkialkat és képzettség – mellett ugyanis Kubler szerint figyelembe kell venni a folyamatba történő belépések idejét is, amellyel az egyén biológiai lehetőségei is össze kell, hogy kapcsolódjanak. Meglátásom szerint ilyen sikeres "belépésnek" tekinthető a megújult magyar kárpitművészet nemzetközi integrációja az ezredfordulón – mely többek között a hazai Kárpit kiállítások¹¹⁰ segítségével jött létre – melynek háttérben az utóbbi évek kedvező nemzetközi kulturális légköre mellett a rendszerváltást követő hazai pályázati lehetőségek kibővülése is szerepet játszott.

Kubler azonban rámutat arra is, hogy az újításokkal szemben a társadalom a rituális ismétléseket jutalmazza: "A lét természetéből fakad, hogy egyetlen esemény sem ismétlődik. Minden tett újítás. Az újítást azonban kétféleképpen is félreértik: veszélyes letérésként a megszokott útról vagy megfontolatlan átcúsúzásként az ismeretlenbe. Ennek megfelelően a társadalom kiiktatta az újító viselkedés elismerését, a rituális ismétlést jutalmazva. Minden generációban akad azonban néhány ember, aki olyan új helyzetbe kerül, mely megköveteli a régi felfogások fokozatos átértékelését."¹¹¹ A kárpit hazai negatív megítélése is meglátásom szerint részben ebből a "védekezési" mechanizmusból adódik, hiszen a kárpit műfaján még mindig a kísérleti, azaz az "eleven textil" korszak elvárásait kéri számon.

¹¹⁰ 2001 március 16-tól június 4-ig a Kárpit, 2005 november 4-től 2006 január 8-ig a Kárpit 2 című kiállítás a budapesti Szépművészeti Múzeumban volt látható.

¹¹¹ Kubler108, 109. o.

Átváltozások

2005 november 4-től 2006 január 8-ig volt látható a Szépművészeti Múzeumban a *Kárpit 2* című kiállítás, melynek alcíme, az *Átváltozások* Ovidius művére utalt. A kiállítás a kárpit műfajának gazdag történeti hagyományát is megidézte, mely a párizsi Mobilier National és a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiből kölcsönzött, Ovidius *Átváltozásainak* különféle történetei XVII. és XVIII. századi kárpitok révén jelent meg.



Jon Eric Riis: *Ikarusz*; 2003, selyem, fémzál, kristályszemcsék, 56x168cm

A kiállítás kritikusai¹¹² szerint "Arra az anakronisztikusnak tűnő kérdésre, hogy a műfaj a képző vagy az iparművészet körébe tartozik-e inkább, a szervezők a színhely megválasztásával válaszoltak: szerintük a kárpit, a nem vászonra festett, hanem a szövessel létrehozott kép a grand art körébe tartozik. Magyarországon az eleven textil kora¹¹³ óta különítik el az autonóm és alkalmazott textilt, a kárpit műfaja azonban továbbra is hordozza a nyugtalanító kérdést: megjelenik-e egy adott műben az a partikuláris jelleg, az a sajátos, semmi mással nem helyettesíthető többlet, amellyel a szövés technikája felruházza ezeket az alkotásokat?"

Meglehet, hogy Magyarországon csak az *Eleven textil* kora óta különítik el az autonóm és az alkalmazott textilt, de én magam, az elmélet iránt is érdeklődő gyakorló kárpitművészként úgy vélem, hogy a kárpit megértéséhez, megítéléséhez e nézőpont sem nyújt segítséget, már csak azért sem, mert e nézőpont háttérének hazai, széleskörű és elemző, tárgyilagos feltárása, "kibeszélése" sem történt még meg. Az eleven textil kora óta ugyanis nemcsak elkülönítik az autonóm és az alkalmazott textilt, hanem az állami mecénatúra által támogatott és leszövetett gobelint is összemoszák az autonóm kárpittal, mivel Warnke gondolatmenetéhez hasonlóan sokan nemcsak azt nem tudták megbocsájtani a műfajnak, hogy egykoron magasabb rendeltetését a feudális udvarokban töltötte be, hanem azt sem,

¹¹² Prékopa Ágnes: Lehetőségek a párbeszédre. *Műértő*, 2005 December, 5. o.

¹¹³ A kritikus az "eleven textil" kifejezést valószínűleg a Műcsarnokban 1988-ban megrendezett kiállítás és a kiállítást kísérő katalógus címéből kölcsönözte. A kiállítás rendezői ugyanis annak idején a kiállítás címéhez Frank János: *Az eleven textil* című könyvének (Corvina, Budapest, 1980) címét használták fel.

hogy a szocialista állami reprezentáció része volt.¹¹⁴ E feltáratlan helyzetből, valamint az argumentáció hiányából és a régi klisék ismétléséből adódóan nem derül ki e kritikából sem, hogy a kárpit besorolására vonatkozó kérdés miért anakronisztikus, és az sem, hogy kik, mikor és milyen választ adtak e kérdésre.

A kritikus a kiállítás koncepcióját is megkérdőjelezi, miszerint a témákat a rendezők a múzeum anyagából válogatott tárgyakkal is megerősítették, illetve ellenpontoszták, majd újabb kérdést tesz fel: "Kérdés, hogy a gondolatvilággal rokonítható-motívum, más szóval a pusztán ikonográfiai szempont elegendő indok-e a mai kárpitokétól idegen művészetszemléletet és formavilágot képviselő, zavarba ejtően sokféle emlék felvonultatására? Ha a közönség eleve kontextusba helyezetten ismeri meg a kiállított műveket, tud-e elvonatkoztatni attól az egyes alkotások szemlélésekor? Nyilvánvaló, hogy ez a módszer gazdagítja a bemutatott anyag értelmezési lehetőségeit, de vajon ebben a konkrét esetben valóban azt adta-e a tárlat, amit rendezői, kiállítói vártak?"

Véleményem szerint határozott, a kultúra Kubler által is hangsúlyozott kontinuitását feltételező, és a napjainkra nemzetközi gyakorlattá vált "új múzeumi helyzetre"¹¹⁵ reflektáló rendezői szándék húzódik meg a mögött, hogy a metamorfózis gondolatkörével foglalkozó régi és kortárs

¹¹⁴ "Az úgynevezett murális munkák terén megújulás nem kínálkozott. Itt a politika és a pénz oly mértékben fonódott össze, amibe kívülről beleszólni lehetetlennek látszott. Az állam adta eszközök felhasználása gyakorta odáig ment, hogy bizonyos középületeknek még mellékfolyosóira is agyondíszített muráliák kerültek, miközben e folyosók felkövezésére már csak olcsó, piros-fehér metlachi csempe jutott, akár a külterületi eszpresszókbán. Remek kontraszt. Másutt faltól-falig gobelinek alatt, ugyancsak faltól-falig nemesfa borítás. Értéket értékre! Egyiket a másikkal letakarva! Egyszer talán művészetszociológiai kutatások kiderítik majd, kik is inspirálták ezeket a proletár kultúrához egyáltalán nem illő értelmetlenségeket. A hivatalok viszonylag szűk körét tekintve nem lesz nehéz fellelni a «mecénásokat». "Gobelin! Ez az arisztokraták által is annyira kedvelt, méregdrága műforma akadályozza leginkább a textilművészet előretörését. Úgy állt minden változás kerékkötőjeként, mint az anakronitás, a lassúság, a hamis pompa, a flanc és a poros rongyrázás vegyüléke, ráadásul egy olyan társadalomban, amely tudta, hogy számtalan fontosabbnál fontosabb dologra nincs egyetlen fillérje sem." (Attalai Gábor: A körülményekről. In: *Eleven textil* [kat.], Múcsarnok, 1988, 88.o.)

¹¹⁵ Ébli Gábor *Az Antropologizált múzeum* című könyvében az ezredforduló a múzeumi eszmére és gyakorlatra vonatkozó szemléletváltását elemezve a londoni Tate Modern-t a National Gallery folytatásaként tekintve megállapítja, hogy: "A National Gallery és a Tate Modern egymás után megtekintve egy olyan kontinuitást sugall, amelyet a nyugati képzőművészet történetéről például a Louvre, a Musée d'Orsay és a Centre Pompidou párizsi hármasa is... A művészetet úgy mutatja be, mint amely minden korszakban minél többféle egyenrangú médiumot használ. Ezen művészi eljárások ötlete történetileg vissza is térhet, legfeljebb más technikailag eltérő szinten... Él a művészet. A «halott» klasszikus modern is." (Ébli Gábor: *Az antropologizált múzeum*. Typotex, Budapest, 2000, 228-229. o.) A fenti példákhoz hasonló rendezői koncepció jelenléte érhető tetten a 2008 június 5-től, a bécsi Modern Művészeti Múzeum (MUMOK) *Bad Painting - good art* című kiállításán is. (<http://www.mumok.at/program/exhibitions/?L=1>)

kárpitokat nem elkülönítve, hanem mintegy párbeszédbe állítva, tematikai egységekbe rendezve, s ezeket a különböző korokból való, s az egyes egységekbe illeszkedő tárgyakkal kiegészítve mutatták be. Ebben az új kontextusban a régi és új művek ugyanis nemcsak felelgethetnek, hanem akár feleselhetnek is egymással, amely által például a szakmai felkészültség is nyilvánvalóvá válik. A látogató ily módon azzal is szembesülhet, hogy mennyire hasonló témák foglalkoztatták, foglalkoztatják a művészeket, s hogy térben és időben mennyire változatosan, sokféleképpen lehet egy-egy témát megközelíteni.

Behálózva

Kubler elképzeléséhez hasonlóan a mindennapokban is sokszor tűnik úgy, hogy a legtöbb esemény és jelenség valóban része egy komplex, univerzális kirakójátéknak, amelynek sok-sok darabja egymással kapcsolatban és kölcsönhatásban áll, egymást befolyásolja.

Kezdjük azt is átlátni, hogy egy olyan "kis" világban élünk, amelyben minden mindennel össze van kapcsolva vagyis egy olyan "forradalomnak" vagyunk a tanúi, amelynek során a különböző tudományágak tudósai azt is felismerték, hogy a komplexitásnak szigorú szerkezete van, melyben a körülöttünk lévő szorosan összefüggő világ egy olyan új arcát mutatja meg, melyet – Kubler elméletéhez hasonlóan – a hálózatok, azaz gráfok határoznak meg. E gráf elméletet alkalmazta Stanley Milgram kísérleti pszichológus is, aki 1969-ben arra mutatott rá, hogy mi emberek nemcsak össze vagyunk kapcsolva, hanem egy olyan világban élünk, melyben bárki csak néhány "kézfogásra" van bárki mástól. "A hálózatok szerkezete olyan, hogy hihetetlenül könnyen, néhány lépésben rengeteg barátot is elérhetünk. Ezek a kis világok eléggé különböznek az euklideszi világtól, melyhez hozzászoktunk, és amelyben a távolságokat mérföldekben mérik. Az a képességünk, hogy az embereket elérjük, egyre kevésbé függ a köztünk lévő fizikai távolságoktól. Amikor távoli utazásainkon tökéletesen ismeretlen emberekkel közös ismerősöket fedezünk fel, ismét rá kell döbbernünk, hogy az ismeretségi hálózaton keresztül gyakran közelebb vagyunk a bolygónk másik felén élő emberekhez, mint a szomszédainkhoz. Ebben a nem euklideszi világban bolyongva intuíciónk újból és újból becsaphat bennünket, és be kell látnunk, hogy egy új geometriával van dolgunk, melyet alaposan meg kell tanulnunk, hogy megértsük a minket körülvevő világot".¹¹⁶

A káosz képei

Fraktálok

A minket körülvevő világba azonban nemcsak kapcsolataink, hanem a természet világa is beletartozik, melynek egyenetlensége és érdekessége nem írható le az euklideszi geometriával. A felhők ugyanis nem gömbök, s a hegyek sem háromszögek és kúpok.

Az "érdekesség" problémájának megoldása érdekében a XX. század hetvenes éveiben, a lengyel származású matematikus, Benoit Mandelbrot egy új fogalmat, a tört dimenzió fogalmát vezette be,

¹¹⁶ Barabási i. m 59. o.

melynek segítségével a valóságos objektumok "tört dimenzióját" az objektumok ismert adataiból és konstrukciójából lehet kiszámolni. (Például egy tengeri partszakasz hossza nem mérhető, érdekességének azonban létezik jellemző mértéke) Mandelbrot e számítási módszerek segítségével egy fontos megállapításra jutott, mely szerint a természetben előforduló mintázatok szabálytalanságainak mértéke ugyanakkora marad a különböző mérettartományokban, azaz a világ szabálytalanságai szabályosnak bizonyulnak. Mandelbrot az általa felfedezett alakzatokra, dimenziókra, geometriára a fraktál elnevezést alkotta meg a latin fractus (tör) és a fracture és a fraction (törés, töredék) angol szavakból, mely önazonosságot, azaz ismétlődést, mintázatot a mintázatban jelent.

Az ön hasonlóság fogalmát a nyugati bölcseletben is megtalálhatjuk. Leibniz szerint egy csepp vízben egy egész világegyetem rejlik, s annak vízcseppjeiben is újabb világegyetek. "Meglátni a világot egy homokszemben" -írta Blake, melyet a tudósok sokszor hajlamosak is voltak meglátni, például amikor a spermiumokat felfedezték, amelyeket piciny, de teljesen kialakult embereknek tartották.

Tudományos elvként az ön hasonlóság azonban sokáig feledésbe merült, mivel első közelítésben még csak a korlátozott mérettartományokra kiterjedő tapasztalatokat tükrözte. A távcső és a mikroszkóp azonban kitágította az emberi látás határait, amelynek következtében az első felfedezések annak felismerései voltak, hogy minden méretváltozással új jelenségek és újfajta viselkedésmódok járnak együtt. A modern részecskefizikusok számára ez a folyamat úgy tűnik, hogy sohasem ér véget. Az újabb és újabb gyorsítók még nagyobb energiával és sebességgel tovább terjesztik a tudomány látóterét a kisebb részecskék és rövidebb időtartományok felé. s talán hamarosan nem kell már senkinek sem elképzelnie – Leibnizet követve – milyen lehet a Világegyetem a mikroszkopikus, vagy a távcsővel látható mérettartományban, mivel a felfoghatatlanul kicsiny és az elképzelhetetlenül nagy képei is lassan a hétköznapi élet tapasztalataivá válnak.

Rend és rendezetlenség

A fraktálgeometria új matematikája összehangolta a tudományt a természet iránti vonzalommal is, ellentétben azzal az ellenséges magatartással, mely valaha az őserdők, sivatagok, bozótosok és terméketlen területek látványával együtt a társadalom hódító szándékát hívta elő. "Ha akkoriban az emberek például növényekben akartak gyönyörködni, akkor a rendezett kerteket csodálták, mint ahogyan John Fowles írta a tizenharmadik századi Angliáról: E kornak nem tetszett a szabályozatlan és ősi természet. Az az agresszív vadság csúf világa volt, mely minduntalan emlékeztetett a bűnbeesésre, az Édenből való örökös száműzésre."¹¹⁷ A fraktálgeometriában létrejövő rend és rendezetlenség egyensúlya azonban ugyanolyan ahogyan e harmónia a természetben – a felhőkben, fákban, hókristályokban – megtestesül. Ezeknek a mesterséges és természetes alakzatoknak az alakjai olyan fizikai formákba "dermedt" dinamikai folyamatok, amelyekben sajátos módon elegyedik a rend és rendezetlenség, ezért ha meg akarjuk azt is érteni egyszer, hogyan igazodik el az emberi tudat az

¹¹⁷ James Gleick: *Káosz*. Göncöl, Bp. 2004, 145. o.

érzékelés káoszában, meg kell értenünk azt is, hogyan teremthet a rendezetlenség egyetemest, univerzalitást.

A fraktálgeometria dinamikájának jelenléte a művészetben

A körülöttünk lévő világ megértésére irányuló törekvések közül "...a művészet is egyfajta elmélet arról, hogy milyennek tűnik a világ az ember számára... A művészek annyit tettek, hogy azt tudatosították magukban: a dolgoknak csak egy kis része fontos, s azt keresték, melyik ez a lényeges rész. Ha megnézzük például Van Gogh korai munkáit, azt tapasztalhatjuk, hogy sokkal több részlet, sokkal több információ van rajtuk, mint a későbbiekben. Ha például a látóhatárokat tanulmányozzuk a németalföldi tusrajzokban, azt vehetjük észre, hogy erős kölcsönhatás van a lágyabb textúrák és a határozottabb körvonallal rendelkező alakzatok között. Ruysdael és Turner képein a bonyolult víz megfestésénél pedig a fraktálgeometria ideája érhető tetten."¹¹⁸.



Turner: A Clyde vízesés; 1844-46

Képi fordulat

A chicagói művészettörténésztől, W. J. T. Mitchell-től származó pictorial turn azaz a képi fordulat kifejezés lényegében azt jelenti, hogy a XX. században az új vizuális kultúra, mint új, átfogó diszciplína jelenik meg, vagyis az új képalkotási eszközökkel készült képek dömpingje világunkat, identitásunkat nemcsak leképezi, hanem át is alakítja. "A «pictorial turn» azonban nemcsak a XX. század végének vizuális kultúrájában, hanem a humán tudományok egyes ágaiban is tetten érhető. E «képi fordulatot» lehetővé tevő új találmányokkal, képalkotó eszközökkel dolgoznak az életünket

¹¹⁸ Gleick *i.m.* 215 o.

alapjaiban meghatározó húzóágazatok, mint a filmgyártás, az orvostudomány és a képek hatalmi erejét kiaknázó hadiipar"¹¹⁹

Rubens, Goya, Ruysdael vagy Turner példái alapján azonban az is megállapítható, hogy a képi vagy vizuális fordulat nem csak a mi korunkra jellemző. "Ismétlődő narratív alakzat ez, amely korunkban igen sajátos fordulatot ölt, de úgy tűnik, hogy sémaként korábban már a legkülönbözőbb változatokban jelentkezett. Ezen alakzat kritikai és történeti használata szerint diagnosztikai eszköz azon sajátos időszakok elemzésére, amikor egy új médium, technikai felfedezés vagy kulturális gyakorlat a pánik vagy az eufória (általában mindkettő) tüneteivel reagál a «vizuálisra». A fényképezés, az olajfestés technikája, a mesterséges perspektíva, a szoboröntvény, az internet, az írás, maga a mimézis olyan jelentőségteljes momentumok, amikor a képkészítés módja történelmi fordulópontot jelez, akár jó, akár rossz értelemben. Hibát akkor követünk el, ha az egyik ilyen fordulópont köré a bináris oppozíció nagy történeti modelljét konstruáljuk, és azt mondjuk, hogy ez az egyedüli «nagy vízválasztó», mondjuk, az «irodalom kora» és a «képiség kora» között. Az effajta narratívák látványosak, de a valódi történeti kritika számára használhatatlanok."¹²⁰

Az autonóm kárpit "nyelvi fordulata" a XX. században meglátásom szerint a Grand Art-ban már jelenlévő új képi világ követésének, közvetítésének érdekében jött létre – melynek látóhatára az újabb képalkotási módszereknek és eszközöknek köszönhetően azonban egyre tágul – s ezt a fordulatot több nemzedék, azaz kárpitművész generációk "kézfogásainak" hálózata hajtotta végre.

¹¹⁹ Hornyik Sándor: A képi fordulatról <http://exindex.c3.hu>

¹²⁰ W.J.T. Mitchell: A látást megmutatni – A vizuális kultúra kritikája. In: *Enigma*. 2004/41. 27. o.

György Péter Mitchell-lel szemben azonban azt gondolja, hogy a digitális forradalom hatásaként, a globalizált információs-fogyasztói társadalom és gazdaság megjelenése, a kulturális kánont és a művészetről való gondolkodást is átrendezte. "A Gutenberg-Galaxis verbális paradigmáját a vizualitás paradigmája váltotta fel. Olyan technológiai változássorozatnak vagyunk a tanúi, melyben "az ultima ráció, a végső érv immár nem egy mondat, hanem még egy kép."(György Péter: *Digitális Éden*. Magvető. Bp. 1998. 238. o.)

2. A három kézfogás

E hálózati világban¹²¹ Kubler szerint a hangsúly azonban nem a "forradalmian újító" individuális produkciókon, hanem művészek, művészi nemzedékek sorának közös erőfeszítésén van.¹²² Példa erre véleményem szerint a Ferenczy Noémi névvel fémjelzett magyar autonóm kárpitművészet nyelvi megújulásának története, melyben az újítások három nemzedéknek, három "kézfogásnak", azaz Ferenczy Noéminak, Ferenczy Noémi tanítványának Solti Gizellának és néhány, a Ferenczy Noémi által alapított tanszéken¹²³ végzett kárpitművésznek - elsősorban Dobrányi Ildikónak, Hauser Beátának, Pápai Líviának, azaz "Ferenczy Noémi és Solti Gizella követőinek" – köszönhető, mely folyamatban magam is aktívan részt vettem. E három nemzedék szoros szakmai kapcsolata, az a "három kézfogás"¹²⁴, mely a magyar autonóm kárpitművészet fejlődésében is döntő szerepet játszó hálózat működésének jelenlétét bizonyítja, s amelyben az újításokra vonatkozó kezdeményező szerep Solti Gizellának, Ferenczy Noémi tanítványának és örökösének jutott, aki napjainkban is abban a

¹²¹ Latour szerint ha mi modernnek szembe tudnánk nézni azzal, hogy a modernitás valójában sohasem kezdődött el, sohasem létezett modern világ, akkor a fejlődésbe vetett hitünk, azaz történelmünk ártértelezéséről is szó lehetne, mely a jövőről alkotott elképzeléseinket is megváltoztatná. Latour hipotézise szerint a jövőben ugyanis nem egy újabb korszakba fogunk belépni, hanem egy olyan tér nyílik majd meg előttünk, melyben csak fokozati különbségek választanak majd el más kollektivitásoktól. "Hálózatként tekintve a modern világ, akárcsak a forradalmak, aligha enged meg többet a gyakorlatok kismértékű kiterjedésénél, a tudás körforgásának enyhe felgyorsulásánál, a társadalmak aprócska kibővülésénél, a cselekvők számának kismértékű növekedésénél, a régi vélekedések apró módosulásánál. Amikor hálózatként tekintjük őket, a nyugati újítások felismerhetőek és fontosak maradnak, de ez többé nem elegendő ahhoz, hogy egy hatalmas elbeszélés váljon belőlük, a radikális törés, a végzetes sors, a megfordíthatatlan jó és a rossz-szerencse elbeszélése." (Latour *i.m.* 87-88 o.)

¹²² E "közös erőfeszítésből" azonban az értő, értelmező kritika szerepkörét sem hagynám ki. A kritika jelentőségére vonatkozóan Radnóti Sándor Balassa Péterre emlékezve hívta fel a figyelmet. Radnóti szerint Nádas Péter és Eszterházy Péter prózája Balassa kritikája nélkül másmilyen lenne. "Mind a kettő, akár tudják ezt, akár nem tudják, akár elismerik, akár nem ismerik el, nem ilyenek lettek volna, ha nem lett volna ilyen hűséges kritikuskuk, aki ugyanakkor megvesztegethetetlen is volt" (Radnóti Sándor: Emlékeim Balassa Péterről. *Jelenkor*, Pécs 2006 április, 430. o.)

¹²³ "A kárpit festészetéhez és képzőművészetéhez való ambivalens, változó viszonya, vagy még inkább klasszifikációjának csúszkálása nálunk abban is tetten érhető, hogy oktatása meglehetősen egyedülálló módon, a Képzőművészeti és az Iparművészeti Főiskolán egyaránt zajlott – egy időben párhuzamosan is – megfelelően a mindenkori erőviszonyoknak, a képzőművészeti életben betöltött szerepének." (András Edit: Kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban, In: *Kárpitművészet Magyarországon*, 171.o.)

¹²⁴ 1969-ban, Stanley Milgram kísérleti pszichológus mutatott rá először arra, hogy mi emberek nemcsak össze vagyunk kapcsolva, hanem egy olyan világban élünk, melyben bárki csak néhány kézfogásra van bárki mástól, azaz a társadalom egy olyan típusú háló, mely kis távolságokat tartalmaz. (Barabási, 43. o.)

műteremben és azon a szövőszéken dolgozik, melyet Ferenczy Noémi rá, legkedvesebb tanítványára hagyott.

Solti Gizella

Solti Gizella művészete az az élő tradíció, melynek folytatására a Ferenczy Noémi által alapított tanszéken végzett kárpitművészek vállalkoztak. Kontsek Ildikó szerint e hagyomány továbbélését annak lehet köszönni, hogy Solti Gizella "Rendíthetetlenül kitartott a mesterétől tanult alapelvek mellett. A tervezés és a kivitelezés összehangoltságát a felnövekvő újabb generációk az ő példája alapján ismerhették meg a leghitelesebben. Neve itthon és a nagyvilágban régóta ismert, élő klasszikusként tisztelik. Terveinek elmélyült gondolatisága, finom színkezelése, technikai újításai a műfaj teljes eszköztárának ismeretéről és alkalmazásáról tanúskodnak."¹²⁵

András Edit is úgy látja, hogy "A Ferenczy Noémi által képviselt művészetszemlélet kontinuitását tekintve a hídszerepet a kárpitművészek új generációja számára Solti Gizella töltötte be, aki akárcsak mestere, szintén maga szötte, szövi saját maga által tervezett kárpitjait. A raszteres felületek kialakítását, a színkeverés szakmai fortélyait tőle lesték el a fiatalabbak, illetve az ő megoldásai sarkallták az új megoldások tárházának bővítését."¹²⁶

Raszteres szövés

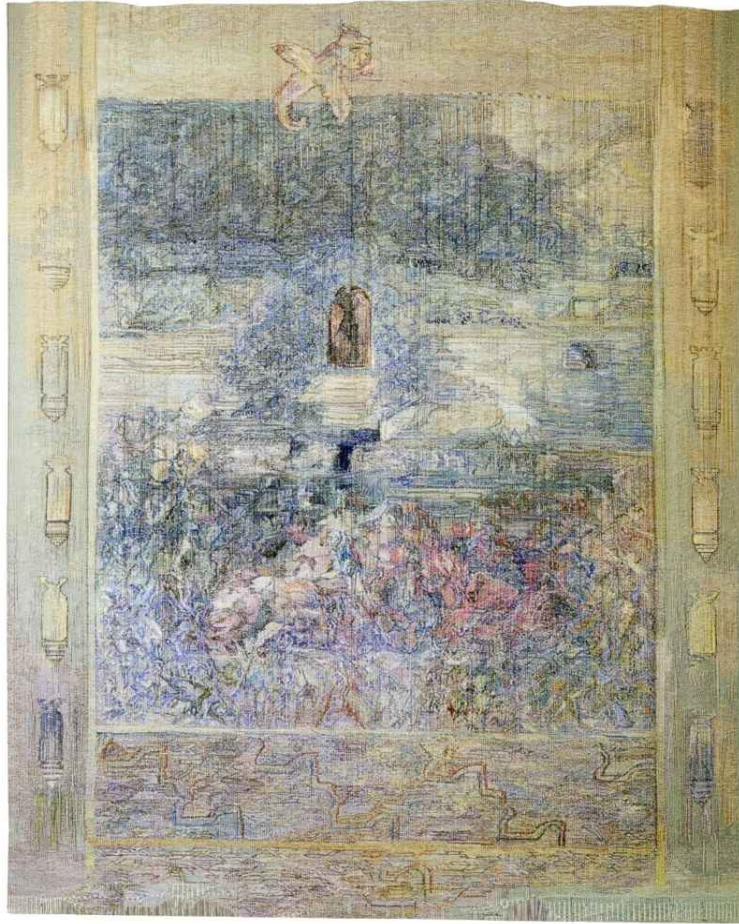
A klasszikus európai kárpitszövés határainak kitágítása, azaz Fitz Péter szavaival "a műfaji lehetőségekre való koncentráció" Solti Gizella esetében az autonóm kárpit szemléletmódjának megfelelően, a kárpitot komplexitásában ismerő és értő újító gondolkodás révén történt, mely technikai szempontból elsősorban, a mechanikus szövés struktúráinak kárpitba történő "beemelését" jelenti.

A művésznő raszteres szövésnek nevezett technikáját Preiser Klára nyüstös, takács szövőszéken szőtt munkáinak tanulmányozása alapján alakította ki: "Preiser Klára technikáját figyelve, álló szövőszéken, kézzel imitáltam a takács szövőszéken sokszor kézi szedéssel manipulált szövés-módokat. A formákat mechanikus szövés módokkal, azaz a kötést mintázási lehetőségeit (sávoly, atlasz, krepp, stb. kötés) felhasználva «raszterpontokkal», azaz egyenes, vagy diagonális «csíkraszterekkel», improvizálva szöttem. Úgy éreztem, végtelen variációs lehetőségek birtokosa lettem. Legújabb munkáim a «raszteres szövés» továbbfejlesztéseként, dupla felvetés alkalmazásával, és a láncfonalak lebegtetésével az alapszövet szerkezeti felépítésének manipulációját is tartalmazzák."¹²⁷

¹²⁵ Kontsek Ildikó: A kárpitművészet önálló útjai az 1980-as évektől napjainkig. In: *Kárpitművészet Magyarországon*, 110. o.

¹²⁶ András *i.m.* 171-173.o

¹²⁷ Interjú Solti Gizellával 2004 tavaszán



Solti Gizella: *Exodus*; 2000, gyapjú, pamut, selyem, 180x150cm

Dupla sarkú, Möbiusz sarkú

A láncfonalakkal történő manipuláció előzményének tekintendő Solti Gizella munkásságában az a két kárpit, mely Erdély Miklós ötlete alapján a kísérleti textil korszakában készült.

Erdély ugyanis a *Textile without Textile* című katalógusból is ismert *Dupla sarkú* papírmunkáját textilben is szeretne volna megvalósítani, s ehhez felesége, Szenes Zsuzsa segítségét kérte. Solti Gizella szerint azonban "Szenes Zsuzsa azt tanácsolta, hogy a feladatot Erdély szövésben próbálja megoldani. A kivitelezést felkérésükre elvállaltam, és dupla felvetés alkalmazásával sikerült is a kárpitot elkészítenem. Vetüléknek a legkeményebb, legfehérebb felvetőszálat alkalmaztam, mely a "dupla saroktól" nem vonja el a figyelmet, és a papír anyagához is hasonlít. A kárpit szövésének megkezdése előtt, A4-es méretben elkészítettem a kárpit makettjét, majd megkérdeztem Erdélyt, egyetért-e elképzelésemmel. Erdély azt a választ adta, hogy mivel ő nem ért a szövéshez, rám bízta a megvalósítást. *Dupla sarkú* című közös munkánkat 1982-ben az *Utópia* hívószavú Szombathelyi Biennáléra közösen adtuk be. A későbbiek során több munkámat is dupla felvetéssel készítettem el,

mely a kárpitszövésen belül plasztikus hatást eredményez. Erdély egy másik ötletét, a *Möbiusz-sarkút* is megszöttem A4-es méretben."¹²⁸



Erdély Miklós - Solti Gizella: Dupla sarkú; 1982, pamut, 25x30cm

Solti Gizella követői

Kubler elméletében a technikai újításoknak is kitüntetett szerep jut, amelyek gyakran válhatnak egy új szekvencia kiindulópontjává, amikor is minden motívumot felülvizsgálunk azoknak a lehetőségeknek a fényében, amelyekre az újítás hívta fel a figyelmet. A lényeg ugyanis az, hogy a formai szekvencia mindig összhangban áll a változás potenciális sorozatainak koncepciójával, vagyis "...a kapcsolódó megoldások gyarapodása nyomán kirajzolódnak egy néhányak által folytatott kutatás kontúrjai, s ezen formák utáni kutatás kitágítja az esztétikai gondolkodás határait. Az egymással összefüggő vizsgálatok folyamatossága fokozza az egyes tárgyak nyújtotta örömet, és felfoghatóbbá teszi azokat, mint az elkülönítő szemlélet."¹²⁹ Meglátásom szerint e mechanizmus jelenléte idézte elő az autonóm kárpit hazai nyelvi "reformját", melyben a Solti Gizella által elindított kísérletek, a kárpit műfajának történetében nemcsak új felületeket, és új látványokat eredményeztek - mely új szemlélet és gondolkodásmód következményeként Ferenczy Noémi és Solti Gizella követői, azaz az autonóm

¹²⁸ Interjú Solti Gizellával, 2003 telén

¹²⁹ Kubler78. o.

szövött kárpit néhány hazai művelője számára lehetővé vált, hogy a műfaj a kortárs témákhoz és képi világhoz "illeszkedjen" - hanem egy, a műfaj történetében gyökeresen új helyzetet is előidéztek.

A nyelvi metamorfózisnak köszönhetően ugyanis a kárpit történetében önálló szövési stílusok jelennek meg, ugyanúgy, ahogyan Marosi Ernő szerint "...az irodalomban is inkább bizonyos mondatszerkezetek, nyelvi fordulatok és művészi eszközök árulják el az író egyéniségét, úgy van határozott jelentésük a művészi technika látszólag tisztán mesterségbeli fogásainak is. Ez a felismerés vezetett ahhoz, hogy az irodalomelméletből általános fogalomként átvegyék az eredetileg ugyancsak az íróeszköz fogalmát jelentő, egyetemesebb érvényűvé csak később váló stílus szót. A stílus fogalma most már a képzőművészetben is ugyanolyan általános jelenségekre vonatkozik, amilyenekkel a hozzáértők az irodalmat jellemzik."¹³⁰

Alternatív reneszánsz

E szemléletváltás dokumentuma Dobrányi Ildikó életműve, hiszen ő is ahhoz a generációhoz tartozik, aki diplomáját a Ferenczy Noémi által alapított tanszéken szerezte, és 1980 körül lépett színre a +-*Gobelin* címet viselő Szombathelyi Textilbiennálén, vagyis akkor, amikor Fitz Péter szerint egyértelművé vált, "...hogy a gobelinművészetnek sikerült kilépnie a "leszövött festmény" igen műfajtalan, megmerevedett közegéből."¹³¹

A művésznő szemléletének átalakulásáról katalógusában a következőket írta: "A főiskola befejezését követő első két évben szinte gátlástalanul használtam az anyagokat és a színeket. Igyekeztem a szövés során mindenféle fajtájú, vastagságú és minőségű természetes szálát és a legkülönbözőbb szövéstechnikákat kipróbálni. Szinte tobzódtam az anyagokban és a színekben, a téma nem is volt fontos számomra. Idővel azonban felmerült bennem az igény, hogy végére járjak annak, mi is izgat ezen a pályán. Igyekeztem tiszta lapot teremteni önmagam számára, s próbáltam a "nulláról" az alapokról indulni."¹³²

A +-*Gobelin* című kiállításon Dobrányi Ildikó az alapokról történő indulás jegyében a színes kép előállításának alapkérdéseire reflektált *Részlet* című kárpitjával, vagyis a lombkorona képét a szövés szerkezetének raszter karakterét kihasználva, a 3 alapszínből, kék, árga és piros gyapjából állította elő. E *Részleten* jelentkezik későbbi kárpitjainak szinte állandó témája is, a természet egy-egy részlete: a kárpit a klasszikus Aubosson-i verdürökre emlékeztető vegetációt, fénnel áttört lombkoronát ábrázol. "A természetszimbólum rangjára emelt motívumot, a falombot csíkraszterrel bontja, «rezdíti». Ahhoz, hogy a látványt a néző érzékelje, pár lépést önkéntelenül hátr lép. Először maga a természet valósította meg ezt a látásunk mechanizmusával, ugyanerre az elvre talált rá a

¹³⁰ Marosi *i.m.* 1976, 12. o.

¹³¹ Fitz *i.m.* 3. o.

¹³² Dobrányi Ildikó: *Details*. [katalógus], Magyar Intézet, Párizs, 1997, 17. o.

nyomdatechnika. Amit Dobrányi Ildikó alkalmaz, az a kárpit speciális rasztere, a par excellence anyaghű eredményre vezet."¹³³

Az újabb *Részleteken* Dobrányi Ildikó tekintete egyre intimebb, egyre észrevehetősebb részletek felé irányult. 1997-ben, a Párizsi Magyar Intézetben mutatta be a középkori kárpitok "mille fleurs" háttereit megidéző – a művésznő által "képfelbontásnak" nevezett – fotografikai terveinek bonyolult látványát és struktúráját szövésbe transzponáló *Fű* című kárpit sorozatát, melyről a kiállítás katalógusában így ír: "E lábunk alatt lapuló, sokszor figyelemre sem méltatott növényzet számomra a titkok a csodák tárháza. Az első sorozatnál, mely 10x10 cm-es miniatűrökből áll, melyeken csupán egy-két hajladozó fűszál látható, egyszerűen a különböző zöld foltok helyenként puha helyenként éles fény-árnyék kontrasztja izgatott. (Anyaga gyapjú, 5-ös felvetés) A második fekete-fehér sorozat (50x50 cm/db) az elmúlás-megújulás gondolkör jegyében jött létre. (Anyaga gyapjú, selyem) A harmadik sorozatban (hat rész, egyenként 50x50cm) komplementer színek használatával arra a feszültségre próbáltam utalni, mely többé-kevésbé benne van a levegőben", mely minden élő energia indukálója, minden mozgás, folyamat elindítója, gyökere."¹³⁴

Elsje Janssen művészettörténész, a *Kárpit 2* című nemzetközi kiállítás zsűrora a művésznőről szóló megemlékezésében e sorozatokkal kapcsolatban arra is rámutat, hogy "...megállapíthatjuk, hogy újításai összefüggő rendszert alkotnak, melyben a színhasználat meghatározó elem. Kárpitjainak megfejtéséhez az egyik kulcsot ugyanis a letisztult színösszeállítások, mint a fekete, a fehér, az élénk színek, a vörös, a sárga és a kék közvetítésével találhatjuk meg. Nagyon kifinomult érzéke volt a harmonikus színek kombinációkhoz. Műveinek meghatározó témája a természet, melyeken közelről fedezhetjük fel a fű, a fák lombzatának részleteit. A művész azonban nem a szemünkkel rögzített látványt, hanem a fényképezőgép objektívja, a videó kamerák, és a régi tv képernyők által előállított szemcsés szerkezetű képeket mutatja meg, de ezt csak azután értettem meg, miután elolvastam Ildikó írását arról, hogy milyen nagy hatással volt rá édesapja és édesapja révén a filmkészítés. Ez az új információ megerősítette saját korábbi megfigyelésemet is, miszerint a művész szövésével, szövésben fejezi ki magát anélkül, hogy szükségét érezné annak, hogy gondolatait szavakba is öntse. Ez a hozzáállás a kortárs művészetben azonban egyáltalán nem magától értetődő. Dobrányi Ildikó kárpitjai tökéletesen vannak megszöve. Ha jobban megfigyeljük őket, megállapíthatjuk, hogy a falak beborítására alkalmas monumentális, de a kisebb darabok esetében is, kárpitjain a színes vetülékfonalak révén a kézművesség játékossága van jelen. Vetülékekkel rajzolva jobbról balra, felülről lefele, hajlítva és egyenesen, hosszan vagy röviden kis pontok és csíkok által, melyek együttes hatása a háttér színes árnyalatait alkotja. Ez az a munka, melyet kétségtelenül csak a legmagasabbban képzett szövők képesek megvalósítani."¹³⁵ Peter Horn is elismeréssel nyilatkozik a *Fű* című sorozatról: "...a

¹³³ Pálosi *i.m.* 2005, 84. o.

¹³⁴ Dobrányi *i.m.* 17.o.

¹³⁵ Elsje Janssen: *Fű és tűz, film és fonál. Dobrányi Ildikó kárpitjai.* In: *"Mindörökké"* [katalógus], Keresztény

kárpitok titokzatos hangulata, meglepő szépsége és harmóniája érzelmileg is mély benyomást gyakorolt rám. Hosszú ideig lenyűgözve álltam előttük, szinte hipnotizáltak. Ezután nemsokára *Nomád szőnyegét* is láthattam, amely a fentiekhez hasonló érzést váltott ki belőlem. Amint jobban megfigyeltem, abban is teljesen biztos voltam, hogy ez a kárpit sajátos eszközöket alkalmaz - a szíkontrasztok meggyőző használata mellett - valójában egyfajta szövés-struktúrát és felületet. Dobrányi Ildikó ekkor talált rá művészi stílusára, és "egyéni képi nyelvére".¹³⁶

A *Fű* című sorozat szintézise, lezárása, az 1996-ban készült nagyméretű, ünnepélyes, vörös *Nomád szőnyeg*, mely a szövött rét-szőnyeg "ezervirágos" mozgalmassága, s a középben magányosan "árválkodó" kis zöld ló révén az unikornis kárpitokat juttatja eszünkbe.



Dobrányi Ildikó: *Nomád szőnyeg*; 1996, gyapjú, selyem, 220x220cm

Következő munkáin – *Mindörökké*, *Alternatív reneszánsz* – a tekintet, egyfajta életművet lezáró keretként azonban ismét a lombkoronákra, az ég felé irányul.

E három utolsó, nagyméretű kárpitot jellegzetes, széles bordűr keretezi. Dobrányi Ildikó művészetében a tradíciókhoz történő visszatérés, a klasszikus hagyományhoz fűződő "élő" kapcsolat ugyanis nemcsak a technika használatában és a témaválasztásban van jelen, hanem olyan, a kortárs kárpit esetében általában mellőzött elem megújításában is, mint a bordűr. A *Nomád szőnyeg* füves pusztája körül lehetett finom fű keret fut körbe. Az arannyal és komor feketével szőtt *Mindörökké* című, a korai művekre utaló, vegetációt ábrázoló, "csikraszteres" kárpitjának aszimmetrikus fél-

¹³⁶ Peter Horn: "Az életút - végtelen nomád létezésünk része" In: "*Mindörökké*" [kat.]

bordúrje is e történeti előképekre reflektál. Utolsó, 2004-ben szőtt, *Alternatív reneszánsz* című, haldokló vegetációt ábrázoló munkáját – talán a közeli vég előérzeteként – súlyos, vastag gyászszegély keretezi. E kárpit a művésznő önvallomása szerint az emberi felelőtlenség által okozott ökológiai katasztrófa beláthatatlan következményeire figyelmeztet: "Az idő múlásával a természet egyre inkább lenyűgöz és inspirál. Érthetetlen számomra az ember önpusztító tevékenysége, a természettel szemben elkövetett sorozatos vétségei, mérhetetlenül korlátolt önzése, amellyel saját magát teszi tönkre – kiirtva maga körül a «Paradicsomot», amelyben élhetett, és amellyel tökéletes egységet alkotott. Nemsokára számunkra illúzióvá válik a természet tavaszi újjászületése is. Helyette az alternatív reneszánsz (újjászületés) marad. A fák lombjainak feketére száradt erezetét lassan már csak a virtuális csalás támaszthatja föl, a zöld filteren át szemlélhetjük azt, ami valaha élő, színes és nagyszerű volt. A fekete, fehér és a szürkék mellett egyetlen színt használtam, a zöldet, és a helyenként feltűnő, öröklétre utaló aranyat."¹³⁷

*Algoritmusos szövé*s

A nyelvi átalakítás egy, az eddig felsorolt példáktól alapvetően eltérő értelmezése érhető tetten Pápai Livia munkásságában, aki a Solti Gizella és Hauser Beáta raszteres eljárásainak nyomdokain pixel szerkezetű képek szövéskébe történő transzponálásával kísérletezett, melyet "algoritmusos (számsoros) szövéskének" nevezett el. Ezen összefüggést hasznosítják - Pápai Livia szerint is¹³⁸ - a különféle számítógéppel segített szövéski eljárások, melyeknek egy variánsa, kézi - Pápai Livia által "algoritmusos szövéskének" nevezett - adaptációja, majd az "algoritmusosság" bizonyítása az ő, és férje Dobor Tibor nevéhez kötődik. A művésznő matematikus férje felfigyelt ugyanis arra, hogy a művésznő által szőtt felületek struktúrája hasonlatosságot mutat ismert matematikai konstrukciókkal. "Véletlen egybeesésnek tűnt, de kiderült, hogy szövéski technikám során valóban olyan szabályokat követek, amelyek szerepelnek bizonyos matematikai konstrukciók előállításában is."¹³⁹

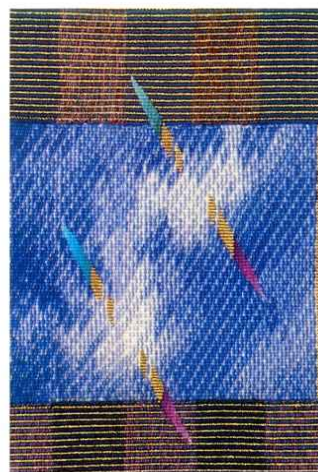
A művésznő férje egy, Pápai Livia által "algoritmusosan" szőtt kárpit részletének modelljét szerette volna a számítógép képernyőjén is megjeleníteni. Dobor Tibor ennek érdekében összegyűjtötte a szövéski részlet leíró adatait, azaz a különböző árnyalatok pontsoraikat, amelyek eredményeképpen a képernyőn is algoritmikus modell jött létre. E modell azonban Pápai Livia szerint még mindig nem közvetítette azt a bonyolultságot, melyet a szövéskében látni és érezni is lehetett. E hiányosság ugyanis abból adódott, hogy a szövéskét, azaz a függőleges szárendszeret elfedő "burkolatot" a számítógép sík problémaként kezelte, miközben a szövéskében egy bonyolult felépítésű "test" konstruálódott, vagyis a művésznő által szőtt kárpit a térbeli struktúrában egy olyan algoritmust használt, mely a szabályos rácsszerkezet információja és a szövet véletlen információi révén - szerinte

¹³⁷ Dobrányi Ildikó: Önvallomás in: *Kárpit 2* [kat] Szépművészeti Múzeum, Bp., 2005, 84

¹³⁸ Pápai *i.m.* 35. o.

¹³⁹ Pápai *i.m.* 35. o.

- egyfajta fraktál prototípust is létrehozott.¹⁴⁰ A fraktál prototípus létrehozásának folyamatáról a művész nő Élő szövet című dolgozatában a következőképpen számol be: "A szabályosságokat állandóan megváltoztattam. A változás a raszter megváltozását hozta magával. Biztosan legfeljebb csak azt tudtam követni, hogy a rendszer melyik lépésénél tartok. A struktúra bonyolultnak tűnt és szigorúnak ahhoz képest, hogy a szabály nagyon egyszerű volt. Hat egymás fölötti sort kezeltem egyszerre, így könnyen kiszámítható, hogy a két méter széles 5-ös felvetés sűrűségű darabon hatezer információt kezeltem egyszerre. Ennek nyomán a szövés három millimétert haladt előre, teljes szélességben. A két méter hosszú darabon hárommillió hatszázezer pont színét, tónusát és elhelyezkedését határoztam meg. Valamilyen egyszerűsítő elv volt, ami ebben a szokatlan bonyolultságban orientációt adott. Nem csodálkoztam volna, ha a jacquard eljárásokban használatos damaszt-kötések valamelyike vette volna át az "irányítást"¹⁴¹



Pápai Lívia: *Laterna Magica*, részlet a *Laterna Magica*-ból; 1991, gyapjú, selyem, fémszál, 154x184cm

Talán a fenti élmények is hozzájárultak ahhoz, hogy a művész nő egy ideje elszakadt a szövéstől.¹⁴² A mechanikus jellegű algoritmusos kézi kárpitszövés létjogosultságát azonban még

¹⁴⁰ Pápai *i.m.* 36. o.

¹⁴¹ Pápai *i.m.* 134-135. o.

¹⁴² "A felvetés, a lánc áttetsző végtelenjébe hosszú századokon keresztül vetettünk mintázatot. Konzekvensen töltöttük fel a szálak közötti hézagokat. Lelkes tudatosságunk kereste hiteinket és vágyainkat megtestesítő képeket és szavakat. Egyre sűrűbb és erősebb anyagot, egyre nagyobb felületet akartunk. Hatalmas építmények, állványok súlyos hengerei feszítették a láncot, hogy magunk és a félelmetesre festett végtelen közé Isteneink képmására, vagy saját képmásunkra mintáztott szövetet szöjünk. [...] A szövéstől való elszakadásom oka, ceruza és tollrajzaim nyilvánvaló alkalmatlanságán túl, a vékony szürke grafitvonalak kusza halmazain keresztül a gesztusok és emóciók absztrakt talányosságát felfejtő szándék: a megszokottnál halkabb, fedettebb rétegek felerősítésére és megszólaltatására." (Pápai *i.m.* 7-9.o.)

inkább megkérdőjelezi az a tény, hogy nem sokkal e "felfedezés" közzététele¹⁴³ után jelentek meg a nemzetközi szinten azok a digitális szövőszékek (TC1, AVL Compu Dobby Loom, stb.) melyek már valóban gépként valósították meg a számítógép és a szövőszék közvetlen összefüggésein alapuló szövéstechnikákat.¹⁴⁴

Vegyes kárpitok

A kárpitművészetet Magyarországon az eddig felsorolt példáktól gyökeresen eltérő alapállásból és gyakorlatból is megközelítik. A "vegyes kárpit" elnevezést olyan művekre használom, melyeknek tervezői egyáltalán nem rendelkeznek szövési tudással, vagyis a terv transzponálását a tervezővel egyenrangú - de ennek ellenére általában meg nem nevezett társszerzőnek - a szövőnek, vagy szövőknek kell végrehajtani. Ilyen értelemben társszerzőnek tekintem például Kókay Krisztina kárpitjainak névtelen szövő kivitelezőjét, kivitelezőit, akik Kókay – a szövés törvényszerűségeinek, szövési tudásának hiánya miatt is ellentmondó – jellegzetes vonalkás grafikai világát "ültették át" a kárpit műfajába. A "vegyes kárpitokon" ugyanis sokszor nem is egy, hanem több szövő dolgozik.



Kókay Krisztina: Ünnep (terv); 2000, gyapjú, len, 307x174cm

¹⁴³ Aliz Torday-Livia Papai: Algoritmische Bildweberei, *Textilkunst*, 1992, No 2, 72-73. o.

¹⁴⁴ A digitális szövés új műfajának bemutatására vállalkozott a Washington-i The Textile Museum kiállítása 2002-ben (Technology as Catalyst: Textile Artists on the Cutting Edge. [kat.], The Textile Museum, Washington DC, 2002

Cartonier

Hajnal Gabriella – aki ugyan a Képzőművészeti Főiskola festő szakán végezett, de szőni is megtanult – a kárpitot az autonóm és "közös" kárpitok létrejöttétől eltérő módon, a tervező és a kartonrajzoló szemszögéből közelíti meg, azaz a művészno terveinek kárpittá válása bontakozik ki saját készítésű, számozott kartonjainak segítségével, ellentétben azzal az eljárással, mikor a tervező a megfestett tervet adja át a szövőnek. Ez utóbbi esetekben ugyanis: "A megvalósult kárpit csak nagy vonalakban hasonlított a tervhez, hiszen a kartonkészítő is csak kisebb-nagyobb beleéléssel tudta követni annak elképzeléseit. Ezen nem változtatott az sem, hogy a tervező figyelemmel kísérte a szövés menetét, hiszen minden lépésnél nem lehetett ott. Lurçat volt az első, aki számozott kartonokat készített, s ma már így dolgozik minden olyan művész, – Hajnal Gabriella is – aki a megszővött kárpiton elképzelései tökéletes megvalósulását akarja vizontlátni. A kárpit méretére felnagyított kartonon bejelölik a színhatárokat. Az egyes színek árnyalatait számokkal jelzik, így például a sárgát 1-5-ig, a pirosat 6-10-ig stb. A színátmeneteket (hasürözés) vonalkázással érzékeltetik"¹⁴⁵, mely folyamatról a művészno így számol be: "Élveztem, hogy a függőleges felvetés és a vízszintes szövés szigorú kalodájának keretei között mozoghatok csak, ezen belül kell a legjobb lehetőséget megtalálnom a mondanivalómhoz. Egyforma súlya volt számomra: a) a technikához való alkalmazkodásnak; b) a dekoratív felület fontosságának, síkban ábrázolásának; c) a világról szerzett tapasztalataim – más szóval eszmei mondanivalóm – gobelinnyelven való közvetítésének. A színek számát az idő múlásával egyre jobban redukáltam – a határokat még szorosabbra zárva. Egyre nagyobb teljesítménynek, a céloom hatékonyabb megvalósulásának éreztem, ha ezt 2 vagy 4 színnel érem el. A kezdetekben a súlyos mondanivalót is idillikusabb környezetbe ágyaztam, amit nyilván fiatalságom diktált, később szárazabban, csak a lényegre figyelve. Visszatérek a megnyert pályázathoz, melynek kivitelezése során tanultam meg a gobelinkészítés technikáját. Feledhetetlen gyönyörű, küzdelmes időszak életemnek. Naponta jártam fel a Várba, egy műemlék épületbe, ahol az Állami Gobelinszővő Műhely volt, három idősebb szövővel, akik a szövés technikáját a legmagasabb színvonalon művelték, és több fiatal lánnyal, akiknek az én munkám életük második ilyen feladata volt. Lényegében együtt tanultuk a technika fortélyait. Az idősebbek féltékenyek voltak egymásra és a fiatalokra egyaránt. Különböző trükkökkel kellett kicsalogatni belőlük, hogyan érhetünk el olyan megoldásokat, amik bennem éltek, miután az én előképem megszővésében (egyelőre csak könyvekből) a Párizsban lévő Cluny Múzeum *Hölgy az egyszarvúval* című sorozata volt. Mindennap elviselhetetlen fejjörccsel távoztam a műhelyből. A technikát tökéletesen megismertem, s mivel igazán csak magamban bíztam, kifejlesztettem egy olyan magas fokú, perfect kartonkészítést (a karton olyan partitúrája a gobelinszővésnek, mint a zeneműnek a kotta), ami biztosítja, hogy az én elképzelésem valósuljon meg a szövőszeken. A kartont mindig élvezettel rajzoltam, aminek következtében ezek akár önálló grafikai műveknek is tekinthetők."¹⁴⁶

¹⁴⁵ László Emöke: Hajnal Gabrielláról. In: *Hajnal Gabriella életmű albuma* [katalógus], Budapest, 1998, 38. o.

¹⁴⁶ Hajnal *i.m.* 16. o.



Hajnal Gabriella: Szent Ferenc, kárpit és karton; 1968, gyapjú, 207x320cm

Közös kárpitok

A kárpit kollektív alkotói hagyományának felelevenítésére tettek kísérletet az 1996-ban megalakult Magyar Kárpitművészek Egyesületének (MKE) művész tagjai akkor, amikor 1998 és 2000 között az esztergomi Keresztény Múzeum, majd 2003 és 2006 között az Országos Széchényi Könyvtár megrendelésére közösen megtervezték, majd elkészítették a *Szent István és műve*, valamint a *Corvin Kárpitok*¹⁴⁷ című közös kárpitokat, melyeket az egyesület műhelyében, a Budavári Kárpitműhelyben, a rendszerváltozás után a Széchényi Lenke halála után megszűnt Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyétől átvett nagyméretű műemlék szövőszékein szőtték.

¹⁴⁷ Dobrányi Ildikó: Corvin kárpitok - műhelymunka, 2003-2006. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 157-163. o.



Corvin Kárpitok; 2003-2006, gyapjú, selyem, fémzál, 300x200cm, 300x250cm, 300x200cm

E közös munkák létrejötte Dobrányi Ildikó 10 éves elnöki korszakához kötődik. E 10 év során a közös munkák elkészítésével párhuzamosan az MKE szervezésében a kortárs magyar autonóm kárpitművészet a nemzetközi szinten is megjelent - -mely alkalmak közül elsősorban a budapesti Szépművészeti Múzeummal közösen megrendezett *Kárpit* kiállítások, valamint a Washington-i The Textile Museum *By Hand in the Electronic Age* című kiállítása emelendő ki - bizonyítva elsősorban a Ferenczy Noémi művészi és tanári munkásságának nyomdokán kibontakozott magyar autonóm kárpitművészet vitalitását. András Edit megállapítja, hogy a Dobrányi Ildikó által kezdeményezett *Kárpit* kiállításokon a magyar kárpitművészet mint egyenrangú partner jelenhetett meg a nemzetközi szinten, amellyel más hazai műfaj nemigen dicsekedhet, beleértve az identitásproblémákkal nem küszködő, hagyományosan "magas művészeti" műfajokat, a festészetet, szobrászatot is, az iparművészetbe sorolt művészetekről nem is beszélve. "Szakított a delegációs-kinevezéssel, nepotista szocialista káder gyakorlattal és az egyenlő esélyeket biztosító, szakmaiságon alapuló független zsűri intézményét és a névtelen elbírálás gyakorlatát vezette be, mely egy csapásra kifújta az áporodott levegőt a területről. Radikális lépése természetesen ellentábor is verbuvált azokból, akiknek a megelőző gyakorlat testre szabott volt, illetve azokból, akiknek a sikertől megmámorosodva az az illúziójuk támadt, hogy az elismerés, reprezentatív bemutatkozás mintegy jogon kijár nekik.

A nemzetközi sajtó a változást forradalmi tettként, a művészeti rendszerváltás jeleként értékelte és hozsannázta. A Szépművészeti Múzeumban megrendezett *Kárpit* kiállítások úgy értelmeződtek a nemzetközi szaksajtóban, mint a műfaj legjelentősebb nemzetközi fórumai, melyekre a világ minden tájáról zarándokoltak a művészek és a szakemberek. Az általa kezdeményezett *Kárpit* kiállítások intézménnyé nőttek ki magukat, amely a mai napig etalonként szolgál a nemzetközi szinten. A kortárs magyar kárpitművészetéről, az egyesület tevékenységéről a *Kárpit*-kiállítások okán és az ő promóciós tevékenysége révén rendszeresen jelentek meg írások európai, amerikai, kanadai és

ausztrál szaklapokban [ETN Textileforum, American Craft, Shuttle Spindle and Dyepot], valamint a The Washington Post-ban, mely nemzetközi jelenlét szintén párját ritkítja a hazai művészeti palettán."¹⁴⁸

3. Szövött idők

Arra a kérdésre, hogy számomra mit jelent a műfaj, 1978-ban a Magyar Iparművészeti Főiskolán befejezett tanulmányaim után a választ először 1980-ban, "Ferenczy Noémi és Solti Gizella követőjeként", a Szombathelyi Biennále "+- *Gobelin*" című kiállításán, diplomám konzulense Solti Gizella írásban is rögzített konkrét útmutatásai, és a kárpit határait a kárpitszövés lehetőségeinek kitágításával szétfeszítő munkáinak tanulmányozása alapján adhattam.

A kárpitot ezen, a szemlélet és a generációváltást is jelentő biennálén¹⁴⁹, egyfajta lázadásként a fennálló rend, azaz a festők által tervezett kárpitok dominanciája ellen, a korszak festészet ellenes nemzetközi képzőművészeti irányzatára, a hiperrealizmusra¹⁵⁰ is reflektálva - melynek hazai felfutása

¹⁴⁸ András Edit: Dobrányi Ildikó művészetszervező tevékenysége. In: *Mindörökké*. [kat] Esztergom, Keresztény Múzeum, 2008

¹⁴⁹ Pálosi Judit e biennálével kapcsolatban megjegyzi azt is, hogy 1980-ban, a szokásoshoz képest különösen nagyarányú volt a kárpitművészek fellépése. "A műfaj ösztönös védelmére történt, vagy előre elhatározottan, még nem kiderített. De a textilművészet egyedüli országos fórumának «+- Gobelin» (Plusz - Mínusz Gobelin) címszóban meghatározott programja olyan, mint egy vészjel. Nem pozitív hozzáállás vezette a <nyílt kérdésfelvetésnek> szánt program megfogalmazóit: «a gobelin lehetőséget kapjon annak bizonyítására, hogy van-e még ma is megújulási képessége, közönsége, igazi hatóereje, jelölje ki valós helyét, funkcióját, szerepét a modern textilművészetben.» (Ezt a kérdést a tértexittel kapcsolatban annak virágkorában sem tette fel senki, még kevésbé elhalásakor az 1980-as években. A textiles avantgárd mozgalomról pedig mint zsákutcáról csak igen ritkán és ennél finomabb megfogalmazásban esik szó...) (Pálosi Judit: Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében. In: *Kárpitművészet Magyarországon*, Vince. Budapest, 2005, 76. o.)

¹⁵⁰A hiperrealizmus gyűjtőszóval jelzett kifejezetten festészetellenes nemzetközi irányzat a 60-as évek végén indult, fénykora a 70-es évekre, magyarországi elterjedése az 1974-84 közötti időszakra tehető. "A főként Amerikában virágzó képi világ legfőbb képviselői különféle tematikákra specializálódva dolgoztak. Richard Artschwager és Malcolm Morlay hibás, gyűrött nyomtatványokat; John Salt, Richard McLean, Ralph Goings, Robert Bechtle autókat; Steven Posen, John Kececa változatos szöveteket és faktúrákat; Chuck Close nagyméretű portrékat; Richard Estes tükröződő felületeket; Audry Flack európai szakrális tárgyakat; Paul Sarkisain amerikai tornácokat stb. ábrázolt egyszeres vagy többszörös képi áttétellel, mimézissel. A ~ nem az elsődleges mimézis képi rögzítése, tehát nem a közvetlen látványt ábrázolja és nem is a festő szemüvegével látta, hanem a már egyszer vagy kétszer rögzített látványt (fotót, nyomtatványt, festményt, magazinképet stb.) tekinti az ábrázolás "tárgyának" (Bárdosi József: Hiperrealizmus).

éppen a kísérleti textil időszakára tehető - mint a fotó analógiáját mutattam be *Nagyítás* - melynek reprodukcióját a *Textilkunst*¹⁵¹ Fitz Péter cikkének illusztrációjaként 1981-ben leköszölte - és *Előhívás* című sorozataim segítségével.



Hegyi Ibolya: *Előhívás*; 1980, gyapjú, 3x20x20cm

E korai munkáim kivitelezésének legnagyobb technikai kihívását az előhívást és a nagyítást megjelenítő felületek szövése jelentette, amennyiben a fotó szemcsés felületéhez hasonló hatást kellett kárpitban is előállítanom. E cél elérésének érdekében Solti Gizella nyomdokán, az anyagok, a színek és a kötéstan kínálta variációs lehetőségekkel élve, szórt, függőleges és keresztcsíkos felületek rendszerével, mint tónusértékekkel folytattam kísérleteket, melyek eredményeit munkáimba beépítve azóta is folyamatosan használom.



Hegyi Ibolya: *Aranykor*; 2002, len, fémszál, optikai kábel, 220x220cm

http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b63/fogalom_29.html

¹⁵¹ Peter Fitz : +/- Gobelín. VI. Ungarische Biennale für wand und Raumtextilkunst 1980. *Textilkunst/4*,

Művészi programom kialakítása során a hagyományos technika lehetőségeinek kitágításán túl annak az "arany középútnak" a megtalálására is törekedtem, mely e nagy múltú műfaj számára a kísérleti korszak "forradalmi" gondolkodásmódjának integrációját is jelenti. Az foglalkoztatott, hogy mi az, ami ebből továbbvihető, és mi az, ami a műfaj szempontjából zsákutcának bizonyult. Munkáim nagy részét ebben az értelemben határátlépésnek tekintem, például lenből és fémszálból szőtt, a vancouver-i American Tapestry Biennial (ATB) IV-en, majd 2008-ban a tournai Tapestry Triennial-on is kiállított, valamint az *American Craft*¹⁵²-ban méltatott *Aranykor* című munkámat, mely a kísérleti korszak új anyagokat integráló szemléletére reflektál azáltal, hogy a homokszemek pergését egy új "szál", a nagysebességű vezetékös távközlésben használatos optikai kábel emeli ki.



Aranykor részletek

¹⁵² Callen, Kate: *Tapestry Biennial IV. American Craft*, 2003. February/March, 76.

Időforma

Erdély Miklós és Solti Gizella *Möbiusz-sarkú* című kárpitjára, valamint a levegő és a világűr ábrázolásának a kárpit történetében is jelenlévő hagyományára emlékezve szöttem egy négyzetméteres, 8-as felvetésen készült *Időforma* című munkámat. A kárpitot ugyanis egy olyan megújított médiumnak tekintem, amely miközben fenntartja kapcsolatát a klasszikus hagyománnyal - amelyen belül az építészethez fűződő kapcsolatát is hangsúlyozom - más művészeti ágakkal, vagy a tudománnyal folytathat párbeszédet.

A kárpit lágy anyaga és megújult nyelve ugyanis alkalmas arra is, hogy Erdély Miklós és Solti Gizella nyomdokán az idő formáját möbiusz szalagként, kárpitban jelenítse meg.



Hegyi Ibolya: *Időforma*; 2007, gyapjú, pamut, fémszál, 200x40cm

E furcsa felület a nevét egy XIX. századi német matematikus csillagászról August Ferdinand Möbius-ról kapta, aki Riemann-nal, Lobacsevszkijjel és Bolyaival egy, az euklideszitől eltérő geometriát hozott létre. A természetben azonban ritkán jönnek létre möbiusz-szalag elvű felületek, melyek Erdély szerint általában olyan poétikus, tisztán szellemi alkotások, melyekben magának a tudatnak az elve manifesztálódik. "E ténynek jelentősége abban áll, hogy az autonóm, a tapasztalattól

független szellemi világban pusztán játékos kombinációk révén nemcsak új, de az érzékelhetőknél egyszerűbb elvek is megszülethetnek"¹⁵³. A tudománynak Erdély véleménye szerint ugyanis esztétikai aspektusai is vannak: "A megismerés esztétikai is. Ez a belátás segíti a tudományt, és fordítva. Vagy maga a geometria válik festői hatásúvá. A megjelenő kép olyan finom, érzékeny és súlytalan, mint az emberi tudat egzakt tudománya"¹⁵⁴

Szférák

Időforma című kárpitom - melyet az European Tapestry Forum Artapestry2 című kiállításának zsűrije a 2008-ban kezdődő kiállítás sorozatra beválasztott - a *Szférák* című installáció részeként, a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával 2007-ben készült el, melyről Kürthy Emese a következőket írta: "Hegyi Ibolya *Szférák* című kárpitinstallációja egyszerre tompa és irizáló, fénylő felületével a festmény autonómiájával egyenrangú műként egyesíti a flamand kárpitszövés legjobb hagyományát az Erdély Miklós Emlékezet-modelljére és Erdélynek Solti Gizellával közösen létrehozott „Möbiusz sarkú” kárpitjára való utalással."¹⁵⁵.



Részlet az *Apokalipszis* sorozatból; francia, 1373-1382

¹⁵³ Szőke Annamária: "Titok a jövő jelenléte" Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html

¹⁵⁴ Részlet Erdély Miklós *Similis simili gaudet* című alkalmi installációjához fűzött rövid kommentárjából, mely egy 1984-es német tévéfelvételen hangzott el. (Ungarische kunst heute, rendezte Dr Michael Kluth, közreműködött Beke László és Hegyi Lóránd, WDF - WDR, 1984).

¹⁵⁵ Kürthy Emese: Női szakma. <http://www.tusarok.org/rovatok/cikk.php?id=2114>

Installációm a világmindenségről alkotott keresztény felfogásra is reflektál melynek középkori változata a világot időben (a teremtéstől az utolsó ítéletig) éppen úgy végesnek tekintette, mint térben. "Ezeknek az elképzeléseknek a forrása részben a Biblia «Ezekiel, Izajás és mindenekelőtt a Jelenések könyve, az Apokalipszis», részben antik auktorok «többek között Koszmasz Indikopleuszthész» és főként Arisztotelész művei voltak. Az arisztotelészi világmindenség középpontja a gömb alakú Föld volt, ez az elképzelés azonban teljesen feledésbe merült. A középkori ember a Földet korongnak képzelte el, amelynek szélét az óceán mossa. A klasszikus ókorból vették át azt az elképzelést is, hogy a Földet hagymához hasonlítható rétegekben veszik körül a szférák: a legbelső a négy elem szférája, a Föld után következik a víz, a levegő és a tűz, azután hét kristályszféra, amelyeket a planéták - Hold, Mercur, Venus, Nap, Mars, Jupiter, Saturnus - vannak felerősítve; az ezután következő szférát tartották az állócsillagok helyének. Ezt az egész rendszert szemlélteti a freiburgi dóm északi szentélykapujának domborműve, amelyen az Atyaisten kiszabja a bolygók pályáját. Ezen a véges Földön kívülre képzeltek az Úr trónusát (menny). A középkorban végtelennek csak az istent tudták elképzelni, de a XIV. századtól kezdve fokozatosan a világra is kiterjesztették ezt a fogalmat. Ez azonban azt is jelentette, hogy a világmindenséget már nem lehetett az addig szokásos eszközökkel képpé formálni."¹⁵⁶

¹⁵⁶ *A keresztény művészet lexikona.* szerk. Jutta Seibert, Herder-Corvina, Budapest, 1986, 319. o.



Hegyi Ibolya: *Szférák, installáció*; 2008, gyapjú, len, fémszál, selyem, 2x200x40cm

Emlékeztetvén a korai kárpitok funkciójára - melyekre a megrendeléseket a fejedelmi udvarok mellett a gazdag apátságok, templomok adták - Az *Időformát* és a *Szférákat* épített, illetve épülő terekbe helyeztem (virtuálisan) be.

A történeti kárpitok méretéből adódóan is szerényebb utódát, az *Időformát* az American Tapestry Alliance (ATA) hírlevelében, a Tapestry Topics-ban megjelent *Rebirth and Tradition*¹⁵⁷ című, a kárpit funkciójának kérdésével is foglalkozó írásom illusztrációjaként, az isteni szféra szimbólumaként - melyet általában a kék csillagos éggel jeleznek, például Krisztus színeváltozásának ábrázolásán a ravennai Sant'Appolinare in Classe apszismozaikján¹⁵⁸ - az ösküi műemléktemplom¹⁵⁹

¹⁵⁷ Hegyi Ibolya: Rebirth and Tradition. *Tapestry Topics*, Winter 2007

¹⁵⁸ A keresztény művészet lexikona, 63. o.

¹⁵⁹ A keleti Bakony déli lejtőjén elterülő Öskü falu dombjának tetején álló rotunda falazásmódjából, a falazókó megmunkálásából megállapítható, hogy legkésőbb a XII. századból származik. "A török kiűzetése után a Zichyek újraterelítették a falut és újjáépítették a templomot. A helyreállítás közben egyértelműen kiderült, hogy a hajó falai a román ablak felett 60 cm magasságig álltak, a szentélyé azonban majdnem teljesen elpusztultak. A XVII. század eleji újjáépítés alkalmával a hajóra kőkupolát építettek, falait annak legfelső pontjáiig magasították fel. A szentélyt a régi falakon, valószínűleg síkmennyezettel építették újjá. A XVII. század végén került a templomra a jelenlegi kőkeretes kapu és a szentély déli ablaka, valamint a szentély keleti oldalán feltárt, vakolatlan karcolt ablak. Egyenlőre kiderítetlen okokból a XIX. században romossá lett a templom. Több évtizednyi elhanyagolt állapotából 1878-ban hozták rendbe. A barokkban

apszisába "tértextilként" függesztettem be. E puritán tér és a kárpit harmóniája azonban az építész Peter Zumthor *A szépség kemény magva* című írásában kifejtett gondolatait is eszembe juttatta: "Ami engem érdekel, amire képzelőerőmet irányítani akarom az nem a dolgoktól eloldott elméletek valósága; az a konkrét építési feladat valósága [...] Az építőanyagok - kő, szövet, acél, bőr... - valósága és a szerkezet valósága, amelyeket alkalmazok, hogy létrehozzam az épületet, amelynek sajátosságaiba képzeletemmel be próbálok hatolni, értelemre és érzéki élményre törekedve..."¹⁶⁰



Időforma az ösküi templombelsőben

A *Szférákat* - mely a légi és űrfelvételek elkészítésének helyszíneit, azaz a sztratoszférát és a világűrt ábrázolja - az Art-Universitas¹⁶¹ kárpitra kiírt pályázatának részeként a Nyugat Magyarországi Egyetem Geoinformatikai karának képző és konferenciaközpontjába installáltam. A geoinformatika ugyanis felhasználja a térbeli adatok gyűjtésének legújabb módszereit és törvényszerűségeit, mely adatok elsősorban a légi és űrfelvételek feldolgozása, elemzése és értelmezése révén jönnek létre.

megemelt szentélyt újraboltozták, sekrestyét építettek mellé és 4-5 sor téglasor emelés után új fedélszéket készítettek. Ez a gomba formájú fedélszék feltehetően a korábbi barokk tetőforma 1878-ban helyi mesterek által készített, eltorzított megújítása. (Koppány Tibor: *Öskü római katolikus kápolna*. Építéstörténeti beszámoló. Országos Műemléki Felügyelőség, 1977 október)

¹⁶⁰Peter Zumthor: *A szépség kemény magva*. In: arc'1 az Új Magyar Építőművészet negyedéves melléklete, Budapest, 1998, 35.o.

¹⁶¹ <http://www.art-universitas.hu>

Az installáció két azonos méretű eleméből az alsó a sztratoszférát - ahol az időjárási jelenségek is lejátszódnak - felső eleme pedig a világűrt jeleníti meg

Elképzelésem szerint a két különböző formájú, de azonos méretű kárpit távtartókkal rögzített, 225x225cm méretű, 10 mm-vastag víztiszta plexi lapokra erősítve "lebegett" volna a konferenciaterem ülésorokkal szemközti falfelülete előtti térben.



Rembrandt: *A köhid*

Meteorology Art

Napjainkban az a kérdés is egyre többeket foglalkoztat, hogy mi lesz a Föld ökológiai rendszerével a jövő évezredben. A megváltozott meteorológiai viszonyok, az éghajlatváltozások komoly gondokat okoznak majd, olyanokat, amelyeket korábban csak a korszakos jelentőségű kulturális krízisek szoktak előidézni, mely krízisekre Pernecky Géza szerint a művészet is reagálni fog. Véleménye szerint e reakció eredményeképpen egy új műfaj, a *Meteorology Art* jelenik majd meg, melyet Pernecky monumentálisnak képzel el. "Olyannak, hogy abban mind az akciók, mind pedig az installációk fontos szerepet kaphatnak, miközben biztos, hogy számos új technika és műfaj is megszületik majd az új lehetőségeknek és az új igényeknek engedve [...] Ki festett először realiztikus szivárványt? Kinek tűnt fel a legkorábban az, hogy az idő szép? Fra Angelico, Pierro della Francesca és Boticelli, ezek a tavasztól (és örömtől) repeső nagy itáliai megsejtők versenyezhetnek itt az Alpoktól északra élő elmélyültebb kollégáikkal, például Peter Breughellel, aki talán az első volt, aki nagy figyelmet szentelt az általános felmelegedés kérdésének (megfestette például Ikarusz bukását, amit - mint tudjuk - a túlzottan meleg környezet, illetve a tollak rögzítésére szolgáló viasz megolvadása okozott), de Dürer is szóba jöhet az apró akvarell-tanulmányai révén, amelyek mindmegannyi mikroklíma stúdiumok[...]Nem kizárt, hogy a jövő művészettörténészei a romantika korszakát jelölik majd meg a korai Meteorology Art megszületése idejéül. Nem kétséges, hogy ki lesz a főszereplője a monográfiáknak - természetesen Turner! A gőzhajó és a gőzmozdony első jelentős

megfestőjét, egyáltalán a füstnek és a széndioxid-emanációnak a feltalálóját fogják benne ünnepelni."¹⁶²



Hegyi Ibolya: Időjárásjelentés; 2005, gyapjú, selyem, len, fémszál, 400x50cm

Időjárásjelentés/H2O

Időjárásjelentés/H2O című kárpitom - melyet a nemzetközi zsűri a Kárpit 2 című nemzetközi kiállításon különdíjban részesített, 2006-ban és 2007-ben az USA-ban az ATB VI. vándor kiállításán szerepelt, majd 2008-ban az Artapestry2 című kiállítás sorozatra is kiválasztották - az emanációt, az áramlást, azaz a tünékeny pillanatot, az égbolton lejátszódó metamorfózist próbálja megragadni. Az *Időjárásjelentés/H2O* azonban reflektál a Neumann János - aki éppen az időjárás előrejelzésének céljából építette meg első számítógépét - által kezdeményezett, a vizuális kultúránkat átalakító képi fordulatot is előidéző informatikai forradalomra is.

Az *Időjárásjelentést* ugyanis a számítógép képernyőjén megjelenő képrétegek analógiájaként mutattam be úgy, hogy a körforgást, azaz a különböző fraktálgeometriájú rétegek, a száraz, ködös és vizes felületek egybeolvadását és szétválását az *Időforma* improvizatívabb, játékosabb szövési programjánál szándékosan következetesebb program segítségével oldottam meg: a tónusértékeket részben színkeveréssel, részben a különböző arányokban történő felsoros beszövések által keletkezett újabb tónusértékek segítségével alakítottam ki, majd a víz halmazállapot változásait újabb rétegek (layerek), azaz különböző anyagminőségek hozzáadásával érzékeltettem. A száraz felületnél háromféle anyagot, gyapjút, lent és hernyóselymet használtam. A ködös, párás felület esetében e három anyagminőség mellé fémszálat fogtam, míg az esőt e párás felületre történő hímzés segítségével "húztam fel".

¹⁶² Perneckzy Géza: Meteorology Art.



Részletek az *Időjárásjelentés*-ből: száraz, ködös és vizes felület

Látszólag ellentmondás feszül a pillanat, vagyis a halmazállapot változások megragadásának szándéka és a kárpit hosszú ideig tartó elmélyült munkát igénylő, maradandó minőségre törekvő "időtlensége" között. Az ellentmondás feloldása, azaz a modern temporalitásnak megfelelő "száguldás" és az előrejelzés biztosítása érdekében, kárpitba szőtt "örök és végtelen" *Időjárás jelentésem* halmazállapot elemei az aktuális előrejelzésnek megfelelően felcserélhetők, illetve mikroprocesszorral kontrollált világítással emelhetők ki.

4. A (kárpit)művészet "vége"

A gyorsuló idő életünket, kultúránkat meghatározó hatása sokakat foglalkoztat, annál is inkább, mert elhatalmasodása új, megoldatlan kérdésekkel szembesít. "A tökéletes ingerellátottság bőségében, az információs szupersztrádák űzött utasaiként azt hiszem, szabad egy kis nosztalgiával a hívogató erdei utakon, meghitt ösvényeken is bandukolni, megállni és megpihenni ott, ahol térnek és időnek önértéke van, és a dolgok még egyedi különbözőségükben élnek. Azt hiszem elérkeztünk a mindig globálist kínáló ajánlatokkal szemben az elutasítás, a válogatás idejéhez, miközben a sokféleség tisztelete, egybelátásának igénye, az ellentétre való nyitottság a minőségre koncentrálnak. Mélységre törekszik a felület tűzijátéka helyett, s a komplexitás ambíciójában ez a szükséglet érvényesül. Meddig várat még magára az okos, mind érzékenyebb figyelem, mely újból tagolni képes az időt, hogy változatossá, összetetté, mértékletességével is hatásossá és átélhetővé tegye azt, ami természeténél fogva

mértéktelen, mert végtelen?"¹⁶³, teszi fel a kérdést Bíró Yvette *Időformák* című könyvében. A választ az időhöz fűződő kapcsolatunk újragondolása adhatja meg.

Bruno Latour – aki már könyvének címében is azt állítja, hogy *Sohasem voltunk modernnek* – szerint a modernitást követően egy új tér, a nem modern világok tere nyílik meg előttünk, mely. tér azonban "...az addigi száguldáshoz képest a tudás körforgásának csak enyhe gyorsulását, a társadalmak, a gyakorlatok, a régi vélekedések kismértékű módosulását engedi csak meg."¹⁶⁴ András Edit véleménye szerint "A rohamos globalizáció folytán összezsugorodott, homogenizálódott a világ, a világháló segítségével felgyorsult a kommunikáció, s a virtuális valóság térkövetelésével párhuzamosan a fizikai valósághoz való viszonyunk is megváltozott. Világszerte tapasztalható, hogy e folyamatok ellensúlyaképpen egyre nyilvánvalóbban érvényesül a lefékezés tendenciája: Felértékelődtek az értelmezésre, meditációra, emlékezésre alkalmas momentumok"¹⁶⁵, mely elképzelés a kárpitra vonatkoztatva is relevánsnak tűnik. A műfaj "lassúsága" – mely az életművek darabszámra mért "lemaradásában" is testet ölt – azonban sokak számára még mindig anakronizmusnak tűnik, annak ellenére, hogy a kortárs képi világ megjelenítésére is alkalmassá tett, hosszú felkészülési időszakot, nagy munka - időbefektetést igénylő, anyagában, technikájában is maradandó minőségre törekvő szövött kárpit újjászületését, aktualitását éppen az "anakronizmus", azaz a mélységre és minőségre törekvő "lassúság" teszi lehetővé. Hans Belting véleménye is az, hogy "...a klasszikus művészetek, amelyektől már számtalanszor búcsút vettünk, minden várakozásunk ellenére is továbbélnek, sőt e körülményből új erőt merítenek és új szabadságot biztosítanak maguknak."¹⁶⁶ Belting ugyanis úgy látja, hogy a művészettörténet két történelmi anyaga, a modernitás és a modernitás előtti művészet a jövőben össze fog kapcsolódni. "Végtére is ugyanazon az európai porondon léptek fel, ahol a dolgok, amik a tudományos viták hevében oly messzire távolodtak el egymástól, kívülről nézve mégis csak összébb zökkennek. Így nézve a modernség sem tekinthető önálló kultúrának, hanem beletartozik az őt létrehívó történelmibb távlatú kultúra összképébe. Azokból a csatározásokból, amik a modern művészetben zajlottak, hamar kitetszik, hogy a körül az örökség körül folyt a marakodás, amit a modern művészet egykor magáénak tekintett. A klasszikus műfajok kizárása éppúgy hozzátartozik az ilyen veszekedéshez, mint a makacs ragaszkodás egy bizonyos művészetfogalomhoz, ami nehéz diónak bizonyulhat, hiszen az anti-művészetig, a Concept Art-ig húzták-nyúzták - mert, hogy egyszerre akartak túllépní rajta, és akarták megtartani is, anélkül, hogy pontosan tudták volna, hogy honnan jött az egész, és, hogy egykor mi módon keletkezett."¹⁶⁷

¹⁶³ Bíró Yvette: *Időformák*, Osiris, 2005, 232. o.

¹⁶⁴ Latour *i.m.* 87. o.

¹⁶⁵ András Edit: *Átváltozások*. In: Kárpit 2 [kat.], 54.o.

¹⁶⁶ Hans Belting: *A művészettörténet vége*. Atlantisz, Budapest, 2002, 18-19.o.

¹⁶⁷ Hans Belting: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája [http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?](http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/belting.html)

Jóllehet Belting, mint az új kritikai művészettörténet írás egyik európai képviselője a hagyományos, a modernizmus elméletén alapuló művészettörténet írás végét (és a váltás szükségességét) hangsúlyozza, téziseinek középpontjában ez a gondolat áll, a klasszikus műformákra vonatkozó észrevételei a kárpitra is vonatkoztathatóak.

George Kublernek is van egy, a jövőre vonatkozó hipotézise, amely azt feltételezi, hogy a történelem során a technikai, formai és kifejezésbeli lehetőségek legnagyobb részét felvázolták már. Ha ez a hipotézis beigazolódná, akkor Kubler szerint belátnánk azt is, hogy korlátozott lehetőségek véges világát lakjuk, melynek egy része még nyitva áll a nagy kalandok és felfedezések számára.

Arthur C. Danto egy másfajta filozófiai, művészeti alapállásból, de Kublerhez hasonlóan látja a jövőt, vagyis az ő véleménye szerint sincs okunk arra, hogy a tudományt vagy a művészetet végtelennek képzeljük el. Danto *A művészet vége*¹⁶⁸ című esszéjében kifejtett nézete szerint ugyanis a művészet átmeneti szakaszt jelent egy olyan úton, mely a történelmi öntudat, vagy inkább az önismeret eljövételével ér véget. Feltételezi, hogy saját személyes történetünknek, vagy legalábbis nevelődési történetünknek is hasonló szerkezete van, mely az érettséggel ér véget, azaz azzal, amikor már tudjuk és el is fogadjuk, hogy kik vagyunk. Az abszolút tudás elérése után azonban Danto szerint az ember által konstruált idő, és ezzel együtt a (művészet) történelem és a művészettörténet kontextusában értelmezett művészet is véget ér egyszer. Természetesen művészet ezután is lesz, melyet Danto önkifejezésként, játékként, díszítésként gondol el, mely új helyzetben talán egy új Gesamtkunstwerk jegyében, az ezredfordulóra a megújult - Magyarországon a művészeti felsőoktatásban is komoly hagyományokkal rendelkező - autonóm szövött kárpit használatának kérdése is (újra) felvetődik, egy olyan térben, melyben "Az építészet, belsőépítészet, design, grafika, iparművészet, képzőművészet együtt olyan összművészetté tud érni, melyre számos kitűnő példa van a múltban, de amelyre ma nemigen van alkalom."¹⁶⁹

¹⁶⁸ Arthur C. Danto: A művészet vége. In: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?*, Atlantisz, Budapest, 1997, 95.o.

¹⁶⁹ Szokolay Gábor: Belsőépítészet – belsőépítészeti arculat (<http://epiteszforum.hu/node/7163>)

IV. SZÓNI VAGY NEM SZÓNI?

Kortárs kárpitművészet a nemzetközi szinten, interjúk tükrében

Disszertációmmal legfőbb törekvésem arra irányult, hogy a kárpit műfajának jelenben zajló változásait megragadjam és értelmezzem, melynek érdekében a szintér prominens szereplőinek – Carmen Grozának, a liege-i akadémia tanárának, Dr Ann Lane Hedlundnak az arizonai Gloria F. Ross Center for Tapestry Studies (Arizona State Museum, Tucson) igazgatójának, Sharon Marcus kárpitművésznek, az Oregon College of Art professzorának, Rebecca A.T. Stevensnek a washington-i The Textile Museum kortárs kurátorának, Thomas Cronenberg és Peter Horn német, Iewa Krumina lett, Ann Naustdal norvég, Száraz Marika Brüsszelben élő magyar származású kárpitművészeknek, valamint az ikat szövés gyakorlata felől érkező amerikai Virginia Davisnek egységesen megadott kérdések alapján történő megszólítását és véleményük, álláspontjuk ismertetését is fontosnak tartom. Annál is inkább, mert a jelen kárpitművészet élő és változó terep, ahol nem lezárt folyamatokról, hanem tendenciákról, sőt sokszor eltérő érvelések konfrontálódásáról beszélhetünk.

Kollégáimnak összesen 15 kérdést tettem fel, melyek az alábbiak voltak:

1. Hogyan, milyen előzmények hatására választottad a kárpitművészet műfaját?
2. Milyen művészeti tanulmányokat folytattál a kárpitművészet elsajátításának érdekében?
3. A gyakorlatban a morris-i gondolat alapján a kárpit elkészítésének teljes folyamatát (terv, kartonkészítés, színkeverés, szövés) egyedül végzed-e?
4. Ha igen, a kárpit elkészítését egy kézben összpontosító gyakorlatnak tulajdonítasz-e jelentőséget a műfaj változásának szempontjából?
5. A kortárs kárpitművészet nálatok milyen tradíciókból táplálkozik?
6. Milyen magas szintű kárpitművészeti képzésre van nálatok lehetőség?
7. Kiemelkedő szerepet töltött-e be a kárpitművészet fejlődése szempontjából a Bauhaus?
8. Jellemző-e, hogy a kortárs kárpitművészet jelentős alkotói szakirányú, magas (egyetemi) szintű képzésben részesültek?
9. A képzésekben a kárpit készítés teljes folyamatának elsajátítása, vagy inkább képzőművészeti megközelítése erősebb?
10. A nyelvi változás, azaz a szövés klasszikus eszköztárának megújítása kimutatható-e a kortárs kárpitművészetben?
11. Van- e és ha igen, milyen hatása lehet a digitális képszövés (pl. Lia Cook, Cinthya Shira munkássága) megjelenésének a kárpitművészetre?

12. Érzékeled-e a műfaj felfutását a 90-es évektől? Ha igen, mihez köthető, hogy ez az ősi mesterség ismét életre kelt?
13. Hozzá tud-e szólni a kárpitművészet kortárs témákhoz, vagy továbbra is klasszikus műfaj marad?
14. Véleményed szerint mi lehet a kárpitművészet funkciója az ezredfordulón?
15. Kiket tartasz a kortárs kárpitművészet legjelentősebb alkotóinak?

A válaszok segítségével – melyeket kérdésenként dolgozok fel – reményeim szerint a műfajjal kapcsolatos dilemmákat egy szélesebb nemzetközi síkon is meg tudom világítani.

Válaszok

1. Hogyan, milyen előzmények hatására választottad a kárpitművészet műfaját?

E kérdés segítségével azokra az okokra, indítékokra akartam rávilágítani melyek a modernitásban hátrányos pozícióban lévő műfajt e hátrányok ellenére is vonzóvá teszik.

A válaszokból kollégáimat nemcsak az anyagban rejlő kifejezési lehetőségek (Krumina, Naustdal), hanem paradox módon, a modernitás száguldó időfelfogásával szemben, a kárpit elkészítésével együtt járó hosszú idő, és az elmélyültséget igénylő munka is vonzotta. (Cronenberg). Volt, aki fiatalon szinte gyermekként ismerkedett meg a szövessel. (Horn, Cronenberg). s aki baráti segítséggel, szinte véletlenül talált rá a műfajra (Száráz). Virginia Davis a szobrászat és a textilnyomás megismerése után tanult meg szőni.

Sharon Marcus, aki nemcsak kitűnő művelője, de teoretikusa is a műfajnak eleinte azért választotta a kárpit műfaját, mert a képeket az anyag integrált részeként akarta létrehozni. Jelenleg azonban már nem képeket, hanem egyfajta archetipusos jelenléte teremt.

2. Milyen művészeti tanulmányokat folytattál a kárpitművészet elsajátításának érdekében?

Jelen esetben arra kerestem a választ, hogy a nemzetközi színtér sikeres művészei hogyan kerültek kapcsolatba a kárpittal, milyen lehetőségeik adódtak a műfaj elsajátítására, illetve milyen szintű kvalifikációval rendelkeznek.

Előzetes feltételezésemnek megfelelően kollégáim kvalifikációja magas, azaz általában egyetemi szintű művész-képzésben, de nem feltétlenül kárpitképzésben részesültek. A válaszok alapján felsőfokú művészeti képzést Sharon Marcus, Iewa Krumina (Lett Művészeti Akadémia), Ann Naustdal (Edinburgh College of Art), Száráz Marika (La Cambre, Brussels), Peter Horn (Christian Albrechts Universtat, Kiel) és Thomas Cronenberg (West Dean College of Art Chichester, West Sussex) kapott.

3. A gyakorlatban a morris-i gondolat alapján a kárpit elkészítésének teljes folyamatát (terv, kartonkészítés, színkeverés, szövés) egyedül végzed-e?

Arra vonatkozólag szerettem volna megtudakolni külföldi kollégáim véleményét, hogy miért fontos nekik az autonóm szövött kárpit, hogyan érvelnek mellette. Disszertációm egyik fő céljának ugyanis azt tekintem, hogy az autonóm szövött kárpitot – mely az egyediség, saját kezűség képzőművészeti kritériumait is teljesíteni tudja – megkülönböztessem a munkamegosztásos módszerrel készült hagyományos szövött kárpittól. Meglátásom szerint ugyanis a képzőművészeti megközelítésnek, azaz az autonóm megközelítésnek köszönhető, hogy a kísérleti textil korszakában elindultak azok a kárpit műfajának átértékelésére, és ezzel együtt textúrájának újraértelmezésére vonatkozó kutatások, amelyek a hazai kárpitművészet nyelvi változását eredményezték.

Megkérdezett kollégáim kivétel nélkül maguk készítik kárpitjaikat. Az elkészítés folyamatának jelentőségére Sharon Marcus külön is felhívja a figyelmet, azt a tartalom integrált részének tekinti, és megjegyzi, hogy már kartont sem használ. Az autonóm kárpit összefüggő művészi folyamatai során – ahogyan ezt kárpitművészként magam is tapasztaltam – a művész-szövők közül sokan ugyanis karton használata nélkül is képesek terveiket szövésbe transzponálni. E transzponálás, azaz a szövés folyamata véleményem szerint az autonóm kárpit elkészítésének legkreatívabb, legintenzívebb időszaka, vagyis a kartonok "feleslegessé válása" az egyedi szövés improvizatív, képzőművészeti karakteréből adódik. Száraz Marika is azt hangsúlyozza, hogy elsősorban a szövés, a kárpit textúrájának lehetőségeit kutatja, melynek érdekében saját "szama" technikáját is kidolgozta: "El sem tudom képzelni, hogy ezeket az élményeket elfedjem valamilyen témával, színnel, vagy képpel"- írja, mely megállapítás szintén a transzponálás tapasztalataiból kiinduló "nyelvi" fejlődéssel függ össze.

Az új nyelvet használó kárpitok az új textúrák, felületek kialakításának érdekében sokszor az új képalkotási eszközökkel készült képeket is felhasználják, mivel ezen új képek, és a szövés egymásnak történő megfeleltetése szintén új struktúrák létrehozását teszi lehetővé. E megfeleltetés egyik legvirtuózabb példája véleményem szerint Dobrányi Ildikó fotografikai tervei alapján készült *Fű* című sorozata. Saját munkáim esetében is talán új felületekről lehet beszélni, melyek segítségével a kísérleti korszak problémafelvetéseinek folytatásaként – melyeket a kubleri "formai szekvencia" elmélet alapján "nyitott szekvenciáinak" lehet tekinteni – a kárpit térbe történő kilépése is foglalkoztat.

Száraz Marika azt is megjegyzi, hogy kész munkái évek múltával is újabb ötleteket adnak. E kijelentés szintén a művészet működési mechanizmusára, jelen esetben a saját szekvencia jelenlétére hívja fel a figyelmet.

E válaszok mellé kívánczik azonban, hogy hazai kollégám, Pápai Lívia a fenti megállapításokkal ellentétes következtetésre jutott, melyet *Élő szövet* című doktori értekezésében,

majd habilitációjában is kifejtett. E szerint napjainkban azért értelmetlen kárpitot készíteni, mert a műfaj képek megjelenítésére vonatkozó funkcióját a digitális jacquard szövés vette át.¹⁷⁰

Pápai ezen, a műfaj létjogosultságát is megkérdőjelező állításával szemben a kárpit azonban – Sharon Marcus véleménye szerint is – egy olyan médium, amellyel például archetipusos jelenletet is lehet teremteni, vagyis e médium nyelvét, eszköztársulatát használva ugyanúgy lehet kortárs témákra, problémákra, gondolkodásmódokra reflektálni, mint bármely más műfaj esetében. A valóság-hű ábrázolás funkciója ma, a képi fordulat után a hipertextualitásban¹⁷¹ egyébként is megváltozott, azaz "...ma nincs kitüntetett pont, csak folyamatos áramlás van. Jellemző az áramlásból kiragadott pillanat, a relatív állandóság, a rögzített pontok reprezentációja. Ezek a kimerevített pillanatok már nem akarnak nevelni, nincs illúziójuk az egyetlen igazságról, mivel mögöttük ott az áramló értékrend."¹⁷²

¹⁷⁰ "A nagy kérdésre, hogy átkerülhet-e, a kárpit az annyira izgatottan várt kézi jacquard közegbe, akkor nem tudtunk határozott feleletet adni. Ebben az időben meggyőződésem, hogy még senki sem volt tisztában azzal, mi történik pontosan a keze között, így ez a találkozás legfeljebb a kölcsönös információszerzés szempontjából lehetett érdekes. A Photoshop magas szintű kezelése, és a szövési problémák magas szintű kezelése külön-külön is szerteágazó és időigényes feldolgozást jelentenek. Ma már tudjuk a választ, ehhez azonban túl kellett nőni a digitális kultúra adta korlátokon... a gépi szövés közvetlen kép és egyben kéz közelbe került, az igazi kérdéshez, az <agyközelbe> kerüléshez lehet, hogy más utak vezetnek." (Pápai: Az élő szöveg, Bp., 2005 38, 39.o.)

¹⁷¹ Richard Rorty fordulatok sorozataként írta le a filozófia történetét, amelyek során „új típusú problémák merültek fel, miközben a régiók kezdtek eltűnni”. „Meglehetősen plauzibilis elképzelés, hogy a klasszikus és a középkori filozófia a dolgokkal, míg a 17-19. századi az ideákkal foglalkozott, a mai felvilágosult filozofálás pedig a szavakra koncentrált.” Rorty e filozófiatörténet utolsó szakaszát nevezte el „nyelvi fordulatnak”, amely a humán tudományokra is komplex hatást gyakorolt. A lingvisztika, a szemiotika, a retorika és a "textualitás" különféle modelljei a művészet, a média és a kulturális formációk kritikai leírásának lingua francájává váltak. A társadalom szöveg. A természet és annak tudományos reprezentációja „diskurzus”. Még a tudattalan is úgy strukturálódik, mint a nyelv. Ha feltesszük magunknak a kérdést, hogy miért éppen most, a többnyire „posztmodernként” jellemzett korszakban, a huszadik század második felében zajlik le egy képi fordulat, akkor egy paradoxonnal szembesülünk. Nyilvánvalónak tűnik, hogy a videó, a kibernetikus technológia és az elektronikus reprodukció kora a vizuális szimuláció és az illuzionizmus soha nem látott eszköztárát teremtette meg. Ugyanakkor a képektől való félelem, a szorongás, hogy a „képek hatalma” végül még alkotóikat és manipulálóikat is elpusztíthatja, olyan ősi, mint maga a képalkotás. A bálványimádás, a képrombolás, az ikonofília és a fetisizmus nem „posztmodern” jelenségek. Úgy gondolom, hogy jelen pillanatban éppen ez a paradoxon az, ami specifikus. A képi fordulat, a képek által totálisan uralt kultúra fantáziája mára reális technikai lehetőséggé vált az egész világon. Marshall McLuhan „globális faluja” ma már a valóság, és ez egyáltalán nem kellemes.” W.J.T. Mitchell: *A képi fordulat*,

http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html

¹⁷² Bordács Andrea: Pillanatvadászlat, <http://uj-muveszet.hu/archivum/2003marcius/bordacs.htm>

Megjegyzem, hogy Pápai véleményének háttérében egy olyan, kárpitszövőszeiken végrehajtott mechanikus, monoton, ezáltal irreálisan nagy idő - energiabefektetést igénylő, és az improvizáció szabadságát teljesen kiiktató gyakorlat húzódik meg, mely Pápai számára a műfaj határait leszűkítette, majd annak elhagyására kényszerítette.

Ellentétben Pápai álláspontjával, az autonóm kárpit mellett szóló érvrendszerem megerősítését látom például az American Tapestry Alliance (ATA) az European Tapestry Forum (ETF), Tournai Tapestry Triennial, valamint az Australian National University (ANU) kárpit tanszéke által koordinált¹⁷³ rendezvényeinek, létrejöttében és prosperálásában. Ezen intézmények által szervezett kiállításokon, vagyis az Amerikai Kárpit Biennálék, az Artapestry, a Tournai Tapestry Triennial és a Camberra-i "Tapestry 2008" című rendezvényein ugyanis elsősorban klasszikus kárpittechnikával készült – e technikán belül viszont a lehetőségek széles spektrumát reprezentáló – műveket állítanak ki.

A műfajt nem a hagyományos kárpit, hanem, a szövött mintázatot a fonalak speciális festése révén létrehozó ikat technika felől közelíti meg Virginia Davis, aki a reneszánsz műhelyek és Morris műhelyének, a Morton Abbey-nek gyakorlatára hivatkozva azt állítja, hogy a folyamat ismeretének birtokában a kivitelezést irányítani is lehet. Meglátásom szerint ez a megközelítés és gyakorlat az autonóm kárpit -és a munkamegosztásos előállításból származó kárpit között létrejövő minőségi különbségekhez vezet. Ez utóbbiakból ugyanis – Sharon Marcus kifejezésével élve, "hiányozni fog a művész lelke".

4. Ha igen, a kárpit elkészítését egy kézben összpontosító gyakorlatnak tulajdonítasz-e a műfaj változásának szempontjából?

Meglátásom szerint az autonóm képzőművészeti megközelítésnek köszönhető, hogy elindultak a 70-es 80-as években azok, a kárpit műfajának ártértékelésére, és ezzel együtt textúrájának újraértelmezésére vonatkozó kutatások – melyek eredményeinek feltárása szintén disszertációm fontos célkitűzése – amelyek pl. a hazai kárpitművészet nyelvi változását eredményezték.

Válaszadó kollégáim többsége megerősített elképzelésben. Szerintük ugyanis nélkülözhetetlen, hogy a kárpitot ugyanaz az ember tervezze és kivitelezze (Marcus), mivel a kárpitot csak ily módon lehet képzőművészeti műfajként művelni (Cronenberg). Ebben a helyzetben az újjításnak a technikai oldal felől is létre kell jönnie, melynek alapfeltétele a szövés tökéletes elsajátítása. (Száz). A saját kezűség már az 1970-es és 80-as években is nagy hatással volt a műfaj fejlődésére (Naustdal), s az így készült kárpitok intellektuális jelentősége, intenzitása is jóval nagyobb volt, mint a hagyományos kárpitoké (Horn). A munkamegosztásos munkafolyamatban a szövők nem tudják olyan érzékenyen elkészíteni a kárpitokat, mint a művészek (Krumina).

¹⁷³ <http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/events/index.php>

E véleményekkel szemben Virginia Davis ismét arra hívja fel a figyelmet, hogy a reneszánsz nagy művészei sokszor csak irányítói voltak a munkáknak. Megjegyzi, hogy napjainkban a számítógépes szövési technológia olyan textilek létrejöttét teszi lehetővé, melyek a klasszikus kárpit jegyeit hordozzák magukon, s a jövőben ez az új jelenség valószínűleg együtt fog létezni a hagyományos kárpitszövésessel. Véleményem szerint a számítógépes szövés esetében azonban az autonóm kárpitra jellemző egyediség, sajátkezőség képzőművészeti kritériumai ugyanúgy nem teljesülnek, mint a kárpit munkamegosztásos előállításának esetében sem. A digitális szövés pozícióját – a gépi munka felhasználásának, közbeiktatásának köszönhetően – talán inkább a festményekről készült nyomatok, vagy reprodukciók pozíciójához, és kevésbé az autonóm kárpit pozíciójához tudnám hasonlítani.

5. A kortárs kárpitművészet nálatok milyen tradíciókkal táplálkozik?

A válaszok az amerikai és európai hagyományok sokféleségére világítanak rá, melyek a kortárs kárpit határait az ezredfordulóra kitágították. A műfaj napjainkban saját tradícióira is tudatosan reflektál. Az USA kárpit hagyományába például az őslakos-andoki, az ősi észak-amerikai pueblo hagyomány és a 400 éves navajo szövés is beletartozik, mely tradíciók nemcsak a kárpit, hanem más műfajok művészeire is hatnak (Hedlund). Rebecca Stevens szerint klasszikus európai kárpit hagyományáról az USA-ban azonban csak a 20. század közepe óta beszélhetünk. Stevens megemlíti ezzel kapcsolatban azt is, hogy a múlt század második felében az USA-ban létezett egy Gloria F. Ross által irányított üzleti vállalkozás, mely híres festők terveit európai műhelyekben szövette meg. E vállalkozás sikeres volt, de amióta vezetője, Gloria F. Ross elhunyt, az üzlet leállt¹⁷⁴. Rebecca Stevens azt is hangsúlyozza, hogy a kárpit előállításának folyamata jelenleg túl időigényes, mely véleményem hátterében az amerikai pragmatista szemlélet húzódik meg. E megjegyzés hátterében a kárpit műfajának lassúsága és a modernitás száguldó időfelfogása között feszülő ellentét húzódik meg, melynek bővebb kifejtése dolgozatomban *A modernitás áldozata* című alfejezetében található.

A kortárs kárpit megújulásának szempontjából is fontos az az északi-skandináv kárpit tradíció, melynek például a norvég kárpit esetében népi gyökerei is vannak. Ann Naustdal a norvég kárpit fejlődésével kapcsolatban a Trondheim-i Iparművészeti Múzeum igazgatójának szerepét emeli

¹⁷⁴ E sikeres vállalkozás története a Magyar Kárpitművészek Egyesülete (MKE) sikereire, Dobrányi Ildikó 10 éves elnöki tevékenységének történetére, s a történet befejezésére is emlékeztet. Warnke felhívja a figyelmet ugyanis arra is, hogy: "...Az udvarokkal együtt összeomlott az a materiális és ideális teljesítményeket értékelő szabályrendszer is, amelyen a művészi munka magasabb rendeltetésének felfogása alapult; a művész azonban önmaga és mások megítélésében továbbra is megmaradt kivételes kegy révén felmagasztalt egyénnek. Minden romantikus próbálkozás, hogy a céhszerű testületi formák felélesztésével visszahozzák a művészt a polgári életbe, zátonyra futott azon a megmásíthatatlan öntudaton, hogy a művész felsőbbrendű teljhatalommal rendelkezik." (Warnke, 11.o.)

ki, aki a XIX század végén műhelyt és iskolát is alapított. Ez az időszak az iparművészet, a kárpit megújításának időszaka, melynek elindítása az angol Arts and Crafts mozgalomhoz kötődik. Peter Horn a német hagyományok közül a magas színvonalú középkori kárpitokat, majd a XX. században a Scherrebek-i kárpitszövő iskolát, a Bauhaus-t és a német kárpitművészetre is jelentősen ható francia, Jean Lurcat-féle tradíciót említi. A XX. századi német hagyományok esetében azonban nem lehet megfedkezni arról sem, hogy a műfajnak a totalitárius rendszerekhez fűződő kapcsolata – mivel e rendszerek a kárpitban rejlő reprezentációs lehetőséget próbálták kiaknázni – szinte jövátéhetetlen károkat okozott. (Cronenberg). A magyar kárpitművészetre véleményem szerint a "szocreál" kárpit tradíció is hasonló negatív hatást fejtett ki, amely a műfaj hosszú ideig tartó hazai elutasítását eredményezte.

Más okok miatt, de az európai kárpit bölcsőjének számító flandriai régió kortárs művészete sem tud szembenézni egyik jelentős hagyományával, a kárpittal. (Szárász, Groza) Ezen elutasítás meglátásom szerint a modernitás és a kárpit között fennálló ellentmondásos kapcsolatból adódik, melynek hazai párhuzama úgy vélem, a Ferenczy Noémi-féle autonóm kárpit hagyomány jelentőségének fel nem ismerése.

6. Milyen magasszintű kárpitművészeti képzésre van nálatok lehetőség?

A képzési lehetőségekre vonatkozó kérdésre érkezett válaszokat legjobban Carmen Groza válasza reprezentálja, aki szerint a kárpit képzések megszűnőben vannak, többek között olyan nagy hagyományú intézményekben is, mint a Van de Velde által alapított brüsszeli ENSAV de la Cambre. E tendenciával szemben csak néhány kivételt – pl. az angliai West Dean College of Art, az Edinburgh College of Art, valamint Az Australian National University (ANU) 5 éves egyetemi szintű kárpitképzéseinek példáját – lehet említeni. A kárpit oktatások eltűnése is elsősorban a műfaj és a modernitás negatív kapcsolatával magyarázható.

7. Kiemelkedő szerepet töltött-e be a kárpitművészet fejlődése szempontjából a Bauhaus?

András Edit véleménye szerint ugyanis "A műfaji identitás vonatkozásában talán éppen a kárpit az, amelynek leghányatottabb az előélete, a legnagyobb kilengéseket mutatja, s melynek pozíciója szélsőségek között ingadozik az idők során"¹⁷⁵. A modernításban ezen "ingadozás" háttérében úgy tűnik, hogy a kárpit egyik legnagyobb problémája, a száguldó modern időhöz fűződő negatív kapcsolata található, vagyis a munkaigényességéből adódó "lassúsága."

A modernista szemléletű Bauhausban e problémát meglátásom szerint úgy oldották meg, hogy átlépték, azaz a műfaj számára új funkciót "kreáltak", azaz a kárpitot a sorozatgyártás prototípusaként

¹⁷⁵ András Edit: *Kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban*. In *Kárpitművészet Magyarországon*. 2005, 166. o.

akarták felhasználni. A Bauhaus szövőműhelye elsősorban ipari textilek tervezésének céljából volt berendezve (Horn).

Kollégáim véleménye az, hogy a Bauhaus nem játszott jelentős szerepet a kárpit fejlődésében (Marcus). Annak ellenére ugyanis, hogy a Bauhaus jelentősen hatott pl az amerikai textilre – elsősorban Josef és Anni Albers Black Mountain Colleg-beli XX. századi munkássága révén (Hedlund) – a kárpitot nem támogatták (Stevens). A kárpitművészet jövője, fejlődése szempontjából azonban véleményem szerint ez is egyfajta hatás, csak éppen negatív visszahatás.

A kárpit műtárgy ugyanis – mely a művészeti világon belül elsősorban a képzőművészeti státusz megszerzésére törekszik, mely státuszt a Bauhausban a művésztanárok, azaz a Klee és Kandinszkij által irányított képzőművészeti-jellegű felkészítés is megerősített – a tömegtermelésbe irányítva egyfajta közvetítővé, hibriddé, válik, melynek révén eredeti műtárgy pozíciója és díszítő funkciója is megváltozik. A kárpit ebben a helyzetben meglátásom szerint egyfajta koncepció, kiindulópont lesz, melyből csak többszörös tervezési és technológiai adaptáció révén jöhet csak létre a sokszorosított ipari termék, vagyis a sorozatgyártásba történő "átforgatás" direkt módon létre sem jöhet¹⁷⁶. E helyzetből adódóan e kárpitok műfaji besorolása is vitatott (Cronenberg).

A Bauhaus kárpitok értékelése szempontjából is ellentmondásos helyzet a Bauhauson belül zajló, a kézművességet és a sorozatgyártást egymással szembeállító hosszú, de meglátásom szerint eredménytelen elméleti vitával is összefügg, melynek következményeként az intézményt Klee, Kandinszkij, majd a textil szak vezetője Guntha Stölz is elhagyta. A Bauhaus kárpitok – melyek modern elképzeléseket tartalmaztak – Németországban azonban továbbra is kiindulópontot jelentettek azon kárpitművészek számára, akik a totalitárius rendszerekkel nem akartak közösködni (Cronenberg).

8. Jellemző-e, hogy a kortárs kárpitművészet jelentős alkotói szakirányú, magas (egyetemi) szintű képzésben részesültek?

E kérdés segítségével a képzési lehetőségekről szerettem volna áttekintést kapni. A válaszok azonban – a 6. kérdésre adott válaszokhoz hasonlóan – elsősorban a kárpitoktatások megszűnését jelzik, melynek egyik kiváltó okaként Sharon Marcus arra világít rá, hogy "Amerikában a kárpit nem valami nagyra értékelt médium. Úgy tekintenek rá, mint egy anakronisztikus tevékenységre, ami tradicionális és nem eléggé kísérleti jellegű. A hangsúly a textilképzésen és a vegyes technikákon van, közép - egyetemi szinten egyaránt.". Gondolom, talán a Bauhaus-szellemiség továbbélő "örökségének" is köszönhetően. Peter Horn a talán még mindig "traumatikusnak" nevezhető német helyzetre reflektál: "A kiel-i Pädagogische Hochschule-n és később a Christian Albrechts Universitätten majdnem 30 évig tevékenykedtem, ahol a képzésekből nem kerültek ki kárpitművészek. Azoknak a tanulóknak a százai,

¹⁷⁶ A sorozatgyártásból történő "visszaforgatásként" is értelmezhető Pápai Livia és az 1980-as Szombathelyi Biennálé zsűrijének "bravúrja". Pápai ugyanis "Textilgrafikai emlék" címmel egy kockás szövétrészletet szőtt meg kárpitszövőszéken, mely munkájával a Szombathelyi Biennálé "+-Gobelin" című kiállításának fődíját is elnyerte 1980-ban.

akik nálam tanultak szőni, képzőművészet tanároknak tanultak és nem kárpitművészeknek. A kárpit csak egy kis része volt a tantervnek (választható tárgyként), melynek nagyobb részét a kötelező rajzolás és festés tette ki."

A kísérleti textil korát követő identitászavarra, és értékvesztésre hívják fel a figyelmet a következő mondatok: "A kárpit szakon végzett a 70-es években a Cambre-n Javier Fernandez, és Christian Varèse. Mindketten akadémián tanítanak, de kifejezetten kárpitellenesek."(Százaz) "Az egyetemi képzés általában sok pluszt ad. Belgiumra a kárpit vonatkozásában azonban ez nem jellemző. A személyes kezdeményezés, az újdonság többet számít, mint a képzés."(Groza). Úgy tűnik, hogy napjainkban Európában már csak néhány felsőoktatási intézmény – mint a West Dean College of Art, vagy az Edinburgh College of Art – nyújt biztos alapot a műfaj elsajátításához. A megszűnések azonban véleményem szerint arra a problémára is rávilágítanak, hogy egy-egy oktatási koncepció eredményessége néha csak későn, talán épp a megszűnés után, "érik be" s válik mérhetővé. Példa lehet erre a helyzetre a Ferenczy Noémi által alapított hazai kárpit szak megszüntetésének és későbbi sikereinek aszinkronja, illetve a Dobrányi Ildikó által elindított mozgalom nemzetközi sikere, melyet értetlenség kísért a hazai szintéren.

9. A képzésekben a kárpit készítés teljes folyamatának elsajátítása, vagy inkább képzőművészeti megközelítése erősebb?

E kérdést a nemzetközi szintér kárpitoktatási struktúrái megismerésének érdekében tettem fel, és azért, hogy össze tudjam hasonlítani e képzéseket a Ferenczy Noémi által alapított kárpit szak programjával és gyakorlatával, mely a közelmúlt hazai "kárpit történések" fényében sikeresnek tekinthető. Ezen eredmények háttérében ugyanis egy olyan oktatási koncepció húzódik meg, mely a 4 éves képzés során, a rajzi, festési stúdiumok mellett, a tervezés és a szövés, tehát a teljes kárpit folyamat megtanítására, begyakorlására is nagy hangsúlyt fektetett. Peter Horn mint tapasztalt kárpitművész szintén ezt az elképzelést próbálta tanári tevékenysége során megvalósítani, azaz megpróbálta a folyamatot is megtanítani.

A válaszok többsége azonban nem a folyamat, hanem a művészi elképzelés elsőbbségét hangsúlyozza: "A technika ismerete fontos, de ez csak egy eszköz" (Groza), vagyis e válaszok a modern művészetszemlélet azon elvárására reflektálnak, mely a designo-t, azaz a művészi ideát helyezi előtérbe.

10. A nyelvi változás, azaz a szövés klasszikus eszköztárának megújítása kimutatható-e a kortárs kárpitművészetben?

Az eszköztár kortárs megújítása hipotézisem szerint annak a folyamatnak az eredménye, melynek során az autonóm kárpitművész új művésztípusa is megjelent.

A kérdést Peter Horn is az autonóm kárpitművész nézőpontjából közelíti meg. Meglátása szerint a kárpit technikája az egyiptomi idők óta alapvetően változatlan. Újításról szerinte abban az értelemben beszélhetünk, amennyiben a szövők saját elképzeléseiket valósítják meg. Ez esetben azonban egy újfajta művész típus, az autonóm kárpitművész típusának megjelenéséről kell beszélnünk. Az idea és a megvalósítás egységében az újítások ugyanis – a túlélés feltételeként (Szárász), és a kubleri elképzeléseknek is megfelelően – a technika, a "nyelv" felől is kiindulhatnak, azaz "...a művészi fejlődés a szövés folyamata során is megtörténhet" (Horn). E mechanizmus jelenlétére utal egy másik megjegyzés is: "Néhányan vegyes technikákkal és új formákkal kísérleteznek" (Marcus).

Úgy tűnik azonban, hogy e kérdés megválaszolása akadályokba is ütközött, mely akadályok elsősorban a kárpit, az eszköztár, s ennek következtében az újítás meghatározásainak bizonytalanságaiból, gyökeresen eltérő értelmezéséből adódtak. Ann Lane Hedlund például a klasszikus európai kárpitszövést és a kollaboratív folyamatokat is az eszköztárba sorolja, mely elképzelés szerintem csak a kárpit munkamegosztásos módszerére vonatkozatható. Annak ellenére ugyanis, hogy az utóbbi időben az autonóm kárpit új műfajának támogatására több jelentős fórum színtér és szervezet jött létre, az autonóm kárpit markáns elválasztása a munkamegosztásos kárpittól, és az autonóm kárpit új műfajának pontos meghatározása sem történt még meg.

11. Van-e, és ha igen, milyen hatása lehet a digitális képszövés (pl. Lia Cook, Cinthia Shira munkássága) megjelenésének a kárpitművészetre?

Ebben az esetben arra voltam kíváncsi, hogy jelent-e konkurenciát és amennyiben igen, akkor hogyan és mi módon az autonóm kárpit számára a digitális szövés új jelensége, mivel "a digitális technika és a jacquard programok lehetővé tették, hogy a festői jellegű képeket sokkal hatékonyabban készítsék, mint azt megelőzően, az idő - energiaigényes folyamatok során"¹⁷⁷ (Marcus). A műfaj azonban úgy tűnik, hogy "önmagában is megáll, mint új műfaj, amelynek viszont a gépi szövéshez több köze van, mint a kárpithoz. (Marcus) Művelői közül senki sem a hagyományos kárpitból indult (Marcus). Néhány kárpitművész a digitális képek és szövés miatt azonban veszélyt érez, de a többség továbbra is úgy tekint rá, mint valami teljesen más dologra (Marcus).

E technikát azonban akárcsak a kárpit technika esetében, nemcsak képek, hanem olyan, a kísérleti korszakban is már jelenlévő problémák (nyitott szekvenciák) továbbgondolására is fel lehet használni, ahogyan azt Jannis Jeffries, a londoni Goldsmith College professzora "Walls of Woven Sound" című projektjében – melyben hangokkal generál jacquard mintákat – teszi. Le kell azonban azt is szögezni, hogy "nem lehet ennek a technikának a hatását még felmérni. Nem számít ugyan "valódi kárpitnak", de sok tehetséges fiatal művészt érdekel" (Rebecca Stevens).

Virginia Davis egy korábbi válaszában kifejtett véleménye szerint e jelenség a jövőben együtt fog létezni a hagyományos kárpitszövésével. Reményeim szerint is ez fog történni, ellentétben avval,

¹⁷⁷ lásd: Függelék 3.

amit Pápai Livia jósol, vagyis, hogy a kárpit – melybe a hazai Ferenczy-féle tradíció is beletartozik – a jövőben "az annyira izgatottan várt kézi jacquard közegbe"¹⁷⁸ fog átkerülni. A kárpit véleményem szerint továbbra is autonóm műfaj marad, a digitális kárpit pedig a sokszorosítható műfajok kategóriájába sorolódik. A digitális szövés pozícióját ugyanis a nyomtatás helyzetéhez tudnám hasonlítani, amely ez esetben azt is jelenti, hogy a nyomatok megjelenése miatt sem szűnt meg a festészet, sőt még a fényképezés miatt sem, hanem egyszerűen csak irányt, stratégiát váltott.

12. Érzékeled-e te is a műfaj felfutását a 90-es évektől? Ha igen, mihez köthető, hogy ez az ősi mesterség ismét életre kelt?

Jelenleg a műfajt Sharon Marcus izoláltabbnak látja, mint valaha. A huszadik század művészeti evolúciója Carmen Groza véleménye szerint ugyanis diszkvalifikálta a tradicionális esztétikai kategóriákat. Újabban azonban egyfajta visszatérésről lehet már beszélni, amelyet a spiritualitás hiányának és az avantgárd ellenhatásának köszönhetők. Reményei és a saját reményeim szerint is hamarosan talán újra felfedezzük a minőséget és fizikai kapcsolatunkat az anyaggal.

A kárpit jelentőségének emelkedését látja Thomas Cronenberg és Peter Horn. Az okok között Horn a kísérleti textil kifulladását említi, valamint azt, hogy megalakultak olyan szervezetek mint az MKE (Magyar Kárpitművészek Egyesülete), az ATA (American Tapestry Alliance) és az ETF (European Tapestry Forum), melyeknek fő célja az, hogy a közönség figyelmét ismét felkeltsék a műfaj iránt. E cél elérésének vannak alárendelve azon intézmények erőfeszítései is, melyek magas színvonalú kiállítás-sorozatok létrehozását teszik lehetővé. A kárpit iránti érdeklődés növekedésének bizonyítéka a New York-i Metropolitan Museum 2002-es reneszánsz és 2007-es barokk kárpit kiállítása is. A kárpit fő problémája a modernitásban azonban továbbra is lassúsága marad. (Krumina, Stevens). Talán e lassúság miatt is, Rebecca Stevens – aki az amerikai kultúra pozíciójából talán inkább a gyorsaságot, a mobilitást és a flexibilitást értékeli nagyra – a digitális szövés előretörését jósolja.

13. Hozzá tud-e szólni a kárpitművészet a kortárs témákhoz, vagy továbbra is klasszikus műfaj marad?

Kollégáim egyöntetű véleménye szerint a kárpit hozzá tudna szólni kortárs témákhoz, de ennek előfeltétele az, hogy a művészek megismerjék azokat, és beépítsék műveik elméleti alapjaiba (Marcus), azaz ismerjék meg a kortárs művészeti diskurzust, és lépjenek ki a szakmai gettóból.

¹⁷⁸ Pápai i.m. 38. o.

14. Véleményed szerint mi lehet a kárpitművészet funkciója az ezredfordulón?

A válaszok alapján a kárpit továbbra is funkcionálhat expresszív művészetként, dekoratív médiumként – vagyis ugyanúgy, ahogy a kárpit évszázadok óta jelen van a hivatalos elit közegekben (múzeumokban, vállalatoknál, kormányzati épületekben), vallási helyeken, és magánházakban, mint az ízlés és a társadalmi státusz szimbóluma (Hedlund). Hídként múlt és jelen között (Hedlund, Stevens Cronenberg), valamint a kézművességhez történő kapcsolódása mellett, a képzőművészetet gazdagító műfajként (Stevens, Horn). Lehetőséget nyújt építészet és kárpit ismételt találkozására (Cronenberg), valamint a jövőben talán újfajta együttműködések lehetőségét is jelenti (Száráz).

15. Kiket tartasz a kortárs kárpitművészet legjelentősebb alkotóinak?

Az észak-amerikai színtéren Ann Lane Hedlund Archie Brennand és Jean Pierre Larochette-t Christine Laffer-t, Alexandra Friedman-t, Sharon Marcus-t tartja jelentős művészeknek. Rebecca Stevens első helyen Jon Eric Riis és Marcel Marois nevét emeli ki. Sharon Marcus szerint a kortárs amerikai kárpitművészet leginnovatívabb alakjai Jon Eric Riis és Christine Laffer. Marcus azonban saját magát is a leginnovatívabb észak-amerikai kárpit művészek közé sorolja. "Talán furcsán hangzik, hogy magamat is idesorolom. A nem tradicionális kárpitban végzett kísérleteim miatt teszem ezt". Iewa Krumina Lettországból Rudolfs Heimrats-ot, Georgs Barkans-t, Aija Baumane-t, Lija Rage-t, Zinta Beimane-t, Baiba Ritere-t, Dzintra Vilks-t, Iveta Vecenane-t, Anita Celma-t, Skaidrite Leimane-t, Aina Muze-t, tartja a legjelentősebb kárpitművészeknek. Ann Naustdal a kortárs norvég kárpitművészek közül első helyen Else-Marie Jacobsen, Unn Sønju, Ellen Lenvik, Marianne Magnus, Tove Pedersen, Ingunn Skogholt nevét említi Thomas Cronenberg szerint Németországban jelentős művész Peter Horn, Anka Kröhnke, Ursula Jaeger, Gabrielle Grosse. Véleménye szerint Sonja Weber munkái is fontosak, de ő számítógéppel dolgozik, és kategorizálása is vitatott. Cronenberg Nagy Britanniában William Jeffries, Shelley Goldsmith, Marta Rogoyska, Tass Mavrogordato, Joan Baxter, Alistair Duncan, Pat Taylor és Michael Brennan-Wood munkáit tartja a legkiválóbbaknak. Száráz Marika véleménye szerint Hollandiában Herman Scholten, Belgiumban Javier Fernandez a legjelentősebb kárpitművész.

V. FÜGGELÉK

Kivonat

Az idő szövege

Az európai tradíciójú szövött kárpit pozícióváltásai

és

nyelvi metamorfózisa az ezredfordulón

Kárpitművészként szerettem volna megérteni annak okait, hogy a kárpit "királyi", általam is művelt és szeretett műfajának megítélése ezredvégi prosperitása ellenére miért problematikus, és, hogy mi okozza a műfaj története során a gyakori klasszifikációs csúszkálást, funkció és pozícióváltást, miközben napjainkban az új kritikai teóriák, a múzeum— modernizmus— kánonkritika hatására a kárpit műfaji besorolásának korrekciója is felvetődik. A kárpitot a XIX. századi múzeumi folyamatok során ugyanis nem mint a falfestészet egy különösen nagy becsű műfaját értékelték, hanem mint alkalmazott művészetet a már korábban létrejött Iparművészeti Múzeumba utalták, s ebből a pozíciójából nehezen tud kitörni. Az európai szövött kárpit azonban a modernitás elvárásainak már a múzeumalapításokat megelőzően sem tudott megfelelni, mert ősi kézműves technikájáról nem tudott leválni.

A disszertáció célja, hogy részletesen megvilágítsa az újkori története során fokozatosan hátrányos helyzetbe került kárpitművészet negatív megítélésének történeti hátterét, azaz "áldozattá" válásának okait. Továbbá, hogy a műfaj funkció —pozíció —nyelvi váltásait történeti kontextusba helyezze, valamint megkülönböztesse az autonóm kárpitművészet útját a kárpitkészítés hagyományos, szövött igénylő útjától. A disszertáció szándéka ugyanakkor az is, hogy "egyben lássa" és értelmezze azt a XIX. század közepe, azaz az Arts and Crafts mozgalom megjelenése óta tartó folyamatot, mely a kárpit megújításához, nyelvi átalakulásához vezetett az ezredfordulón, mely folyamatnak a XX. század 80-as éveitől magam is aktív részese voltam.

HEGYI IBOLYA

Művek listája

- 1978 *Ablak*, gyapjú, francia kárpit, 120x180 cm
- 1979 *Ablak2*, gyapjú, francia kárpit, 50x 70 cm, (Iparművészeti Múzeum)
- 1980 *Nagyítás* gyapjú, francia kárpit, 50x 50 cm
- 1980 *Előhívás I., II., III.*, gyapjú, francia kárpit
- 1981 *Esős nap*, gyapjú, francia kárpit, 3x 20x 20 cm (Szombathelyi Képtár)
- 1982 *Határ*, gyapjú, francia kárpit 50x 50 cm (Vám és Pénzügyőrség)
- 1982 *Eső*, gyapjú, francia kárpit 20x 20 cm (magántulajdon)
- 1982 *Putto*, gyapjú, len, francia kárpit 20x 20 cm (Szombathelyi Képtár)
- 1983 *Délután*, gyapjú, francia kárpit, 70x 100 cm (Iparművészeti Múzeum)
- 1984 *Művésznő*, gyapjú, francia kárpit, 20x 20 cm (Iparművészeti Múzeum)
- 1984 *Tenger*, gyapjú, fémszál, francia kárpit, 20x 20 cm (Ph. K. Sotel Coll. USA)
- 1984 *Vulkán*, gyapjú, fémszál, francia kárpit, 15x 20 cm
- 1985 *Őnarckép*, gyapjú, francia kárpit, 20x 20 cm (Iparművészeti Múzeum)
- 1985 *Libanoni cédrus*, gyapjú, francia kárpit 20x 20 cm (magántulajdon)
- 1986 *Kert*, gyapjú, francia kárpit 20x 20 cm
- 1986 *Folyó*, gyapjú, francia kárpit, 80x 40 cm (Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár)
- 1987 *Collection Geszler*, gyapjú, selyem, francia kárpit, 50x 70 cm (magántulajdon)
- 1988 *Tricolor*, gyapjú, selyem, francia kárpit, 50x 70 cm
- 1989 *Tájkép*, gyapjú, len, francia kárpit, 110x 175 cm (Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár)
- 1990 *Aranykor*, gyapjú, fémszál, francia kárpit 20x 20 cm (Szombathelyi Képtár)
- 1992 *Térkép*, gyapjú, selyem, francia kárpit 110x 110 cm (Magyar Nemzeti Bank)
- 1993 *Galaxis I.*, gyapjú, fémszál, francia kárpit, 110x 110 cm (Magyar Honvédség)
- 1994 *Galaxis II.*, gyapjú, fémszál, francia kárpit, 110x 110 cm (Iparművészeti Múzeum)
- 1995 *Fragmentumok*, gyapjú, selyem, len, francia kárpit 6x 30x 30 cm
- 1996 *Himnusz*, gyapjú, len, fémszál, francia kárpit, 212x175 cm (Iparművészeti Múzeum)
- 1996 *Üstökös*, gyapjú, fémszál, francia kárpit, 20x 20 cm,(magántulajdon)

- 1997 *Tejút*, gyapjú, selyem, fémszál, francia kárpit 42x 83 cm (Bayeaux Gallery, Denver CO, USA)
- 1998 *Aquamarine*, gyapjú, selyem, len, fémszál, francia kárpit 220x 175 cm (Raiffeisen Bank)
- 1999 *Hegy*, gyapjú, selyem, len, optikai kábel, francia kárpit, 220x 110 cm
- 2001 *Tájkép* gyapjú, selyem, len, francia kárpit 50x 118 cm (magántulajdon)
- 2002 *Golden Age*, len, fémszál, francia kárpit 220x 220 cm
- 2003 *Memorial Tapestry I., II.* gyapjú, len, fémszál, francia kárpit, 2x 20x 20 cm (American Tapestry Alliance)
- 2005 *Időjárásjelentés/H2O*, gyapjú, len, pamut, selyem, fémszál, francia kárpit 400x 50 cm
- 2007 *Időforma*, gyapjú, pamut, fémszál, francia kárpit, 200x 40 cm
- 2008 *Möbiusz*, gyapjú, selyem, fémszál, francia kárpit 50x 10 cm
- 2008 *Előrejelzés*, gyapjú, pamut, len, selyem, fémszál, 3x 25x 25 cm

Díjak

- 1992 A 12. Szombathelyi Biennálé különdíja
- 2000 A 16. Szombathelyi Biennálé különdíja
- 2005 A "Kárpit2" Nemzetközi Kárpit Kiállítás különdíja
- 2008 Ferenczy Noémi díj

Kiállítások

Egyéni kiállítások

- 1991 Fészek Galéria, Budapest
- 1993 Balassi Galéria, Budapest
- 1994 Péter-Pál Galéria Szentendre
- 1996 Országos Műemléki Hivatal
- 1999 Múcsarnok, Dorottya Galéria

Válogatás csoportos kiállításokból

- 1982 Modern Magyar Textilművészet, Oslo, Norvégia
- 1983 Modern Magyar Textilművészet, Moszkva, Szovjetunió
- 1983 Espace Pierre Cardin, Párizs, Franciaország
- 1983 Magyar Textilek, Knoxville, USA

- 1985 Magyar Gobelin, 1945-1985 Múcsarnok, Budapest
- 1986 Magyar Gobelinek, Riga, Lettország
- 1987 Contemporary Hungarian Textiles, Nottingham, Anglia
- 1989 Magyar Textilek, Párizs, Franciaország
- 1992 Hungary Festival in Japan "92", Metropolitan Art Space, Tokió, Japán
- 1993 Deuxieme Triennale Internationale de Tournai, Tournai, Belgium
- 1993 Magyar Textilek, Barcelona, Spanyolország
- 1994 Festival International de la Tapisserie, Beauvais, Franciaország
- 1996 Magyar Textilek, Gallery Blackfish, Portland, USA
- 1996 Szövött Himnuszok, Sándor Palota, Budapest
- 1998 American Tapestry Biennial II, Atlanta, USA
- 1999 Festival International de la Tapisserie, Beauvais, Franciaország
- 1999 Europalia Hungaria, Mons, Belgium
- 2000 American Tapestry Biennial III., Cincinnati, USA
- 2001 KÁRPIT Nemzetközi Milleneumi Kortárs Kiállítás, Szépművészeti Múzeum, Budapest
- 2001 Half-passed 12 Moments in Tapestry, St Charles, Illinois, USA
- 2002 A Magyar Kárpitművészek Egyesületének kiállítása a Nemzetek Palotájában, Genf, Svájc
- 2002 Festival International de la Tapisserie, Beauvais, Franciaország
- 2002 KÁRPIT, Magyar Kárpitkiállítás, Vancouver, Canada
- 2002 American Tapestry Biennial, IV: Vancouver, Canada
- 2003 Kárpitkiállítás, Ukrainen Institute of Modern Art, Chicago, USA
- 2003 *L'Art de la Fibre, Fibre de l'Art*, az ARELIS kiállítása Párizsban
- 2004 *By Hand in the Electronic Age* The Textile Museum, Washington DC, USA
- 2005 ARTAPESTRY, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Dánia
- 2005 KÁRPIT2/Átváltozások, Szépművészeti Múzeum, Budapest
- 2006 ARTAPESTRY, Textilmuseum, Krefeld, Németország
- 2006 ARTAPESTRY, Musée Jean Lurcat, Angers, Franciaország
- 2006 American Tapestry Biennial VI, Grand Rapids, Michigan, USA
- 2006 American Tapestry Biennial VI. Bellevue, WA, USA
- 2007 American Tapestry Biennial VI, San Jose Museum of Quilts & Textiles, Kalifornia, USA
- 2008 *"Land"* Award Exhibition, The Tapestry Foundation of Victoria, Australia
- 2008 *"Dia-Logue"* Competition, 6 th Tournai Tapestry Triennial, Tournai, Belgium

Hivatkozások

- András Edit: Kárpit a kortárs nemzetközi szintéren. *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 40-44.
- András Edit: Az öneszmélés útján. *Új Művészet*, 11/2002. 12-16.
- András Edit: Átváltozások. A szövött kárpit ma. *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005. 54-56.
- András Edit: A kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban. In: *Kárpitművészet Magyarországon*, Vince, Budapest, 2005
- Blume, Pamela: *An Ancient Form, Harmoniously Rethought. The Atlanta Journal-Constitution*, Aug 21. 1998
- Callen, Kate: Tapestry Biennial IV. *American Craft*, Feb/Mar. 2003. 76
- Cronenberg, Thomas: Artapestry. Contemporary Tapestries from around Europe with Focus on Traditional Technique, *Textilforum*, 3/2005 23-24
- Fitz Peter: +/- Gobelin. VI. Ungarische Biennale für Wand und Raumtextilkunst, *Textilkunst*/4, Dezember 1980. 150-153
- Goldsmith, Shelly: Juror's Statement. *American Tapestry Biennial Six*. [katalógus], ATA, 2006. 4
- Hales, Linda: The Warp and Weft of Modern Times, Contemporary Tapestry at Textile Museum, *The Washington Post*, Mar. 2004. 27
- Kürthy Emese: Női szakma. <http://www.tusarok.org>
- Kröhnke, H. Jochimsen: 4th International Tapestry Festival, Beauvais, *Textilforum* 4/99
- Magyar képzőművészet az ezredfordulón. A Raiffeisen gyűjtemény. Raiffeisen Rt, Budapest, 2000. 71-72
- Marcus, Sharon: Tapestry at Fernbank. *American Tapestry Biennial II*. [katalógus] Fernbank Museum of Natural History, Atlanta, GA, USA, 1998. 5-7
- Michael O'Sullivan: Woven with Threads of Meaning. *The Washington Post*, Sept.3. 2004
- Pálosi Judit: Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében. *Kárpitművészet Magyarországon*, Vince, Budapest, 2005, 84
- Poggy, Pat: A Personal View of Harmony and Encore. *Tapestry Topics*, Fall 1998
- Schulcz Katalin: Kárpit földön és égen... *Átrium*, Budapest.1996/6
- Sidore, Micala: Aesthetic Influences, *Tapestry Topics*, Summer 2005. 3-18
- Sidore, Micala: By Hand in the Electronic Age. *Tapestry Topics*, Fall 2004. 15-18
- Stevens, Rebecca-Sterk, Beatrijs: Kárpit-Tapestry, an Exhibition in Budapest, *Textilforum*, 3/2001

Publikációk

- Hegy Ibolya: A fonal művészete, a művészet fonala. *Magyar Iparművészet*, 2/2003
- Hegy Ibolya: Kézzel az elektronika korában. *Múzeumi Hírlevél*, 4/2004
- Hegy Ibolya: KÁRPIT II - "Átváltozások" *Múzeumi Hírlevél*, 1/2005
- Hegy Ibolya: Szövött történetek. *Textil és Textilruházati Ipartörténeti Múzeum Évkönyve*, 2005
- Hegy Ibolya: Kárpit 2 nemzetközi kiállítás. *Magyar Iparművészet*, 1/2006
- Hegy Ibolya: A kárpit nyelvének változása az ezredfordulón. In Tillmann J. Attila: *Térformálás Tárgyformálás 3*, Terc, Bp., 2007
- Hegy Ibolya: Rebirth and Tradition. *Tapestry Topics*, Winter 2007
- Hegy Ibolya: Alternatív reneszánsz. *Magyar Iparművészet*, 2/2008. 20-22

Abstract

The Web of Time

European Tapestry's Artistic Metamorphosis at the New Millennium

As a tapestry artist I wanted to understand why the evaluation of this "royal" genre is so problematic. What are the causes of the frequent instability of classification, changing of function and position during the history of the genre, which had long lasting influences. The question of the classification of the genre is debated nowadays thanks to the new critical theories in critics of modernism, canon and critical museum-studies. The art historical classification in the 19th century contributed to downgrading of the tapestry, because tapestry was not classified as mural genre but as a subcategory of applied arts on the basis of textile technique being used, which had come to regarded lower compared to canvas in the newly established hierarchy of genres. So tapestry was sent to museums of applied arts. However, even before the foundation of museums, the genre of tapestry could not fulfill the criteria of modernity because it was not able to separate itself from the ancient techniques of handicrafts.

The aim of my dissertation is to enlighten the historical background of the negative evaluation of the genre; i.e. to enlighten the causes of it's falling to victim and its connection to modernity. I wanted to put into historical context the changing of the function, position and language of the genre and to distinguish the way of autonomous tapestry art from the traditional way of tapestry art that needs a weaver. Another goal of my dissertation is to summarize and interpret the process resulted in the metamorphosis of tapestry. This process began in the middle of the 19-th century with the Arts and Crafts Movement and reached its heyday around the new Millenium. The introduced process serves as a background to my activity, as I was and still I am active agent of the newly reborn autonomous tapestry art.

IBOLYA HEGYI

List of Works

- 1978 *Window I*, wool, french tapestry, 120x180cm
- 1979 *Window II*, wool, french tapestry, 50x70cm, (Museum of Applied Arts)
- 1980 *Blow-up* wool, french tapestry, 50x50cm
- 1980 *Foto Dewelopement I, II, III*, wool, french tapestry
- 1981 *Rainy Day*, wool, french tapestry, 20x20cm (Art Gallery, Szombathely)
- 1982 *Border*, wool, french tapestry 50x50cm (Hungarian Customs)
- 1982 *Eső*, wool, french tapestry 20x 20 cm (private property)
- 1982 *Putto*, wool, flax, french tapestry 20x 20 cm (Art Gallery, Szombathely)
- 1983 *Afternoon*, wool, french tapestry, 70x100cm (Museum of Applied Arts)
- 1984 *Artist*, wool, french tapestry, 20x20cm (Museum of Applied Arts)
- 1984 *See*, wool, metallic yarn, french tapestry, 20x20cm (Ph. K. Sotel Coll. USA)
- 1984 *Volcano*, wool, metallic yarn, french tapestry, 15x20cm
- 1985 *Selfportrait*, wool, french tapestry, 20x20cm (Museum of Applied Arts)
- 1985 *Cedar Tree*, wool, french tapestry 20x20cm (private owned)
- 1986 *garden*, wool, french tapestry 20x20cm
- 1986 *River*, wool, french tapestry, 80x40cm (King Stephen Museum, Székesfehérvár)
- 1987 *Collection Geszler*, wool, silk, french tapestry, 50x70cm (private owned)
- 1988 *Tricolor*, wool, silk, french tapestry, 50x70cm
- 1989 *Landscape*, wool, flax, french tapestry, 110x175cm (Rippl-Rónai Múzeum, Kaposvár)
- 1990 *Golden Age*, wool, metallic yarn, french tapestr 20x20cm (Art Gallery Szombathely)
- 1992 *Map*, wool, silk, french tapestry 110x110cm (Hungarian National Bank)
- 1993 *Galaxy I.*, wool, metallic yarn, french tapestry, 110x110cm (Hungarian Army)
- 1994 *Galaxy II.*, wool, metallic yarn, french tapestry, 110x110cm (Museum of Applied Arts, Budapest)
- 1995 *Fragments*, wool, silk, flax, french tapestry 6x30x30cm
- 1996 *Anthem*, wool, flax, metallic yarn, french tapestry, 212x175cm (Museum of Applied Arts, Budapest)
- 1996 *Comet*, wool, metallic yarn, french tapestry, 20x20cm,(private owned)

- 1997 *Milky Way*, wool, silk, metallic yarn, french tapestry 42x83cm (Bayeaux Gallery, Denver CO, USA)
- 1998 *Aquamarine*, wool, silk, flax, metallic yarn, french tapestry 220x175cm (Raiffeisen Bank)
- 1999 *Mountain*, wool, flax, silk, optical cable, french tapestry 220x110cm
- 2001 *Landscape*, wool, silk, flax, french tapestry 50x118cm (private owned)
- 2002 *Golden Age*, flax, metallic yarn, french tapestry 220x220cm
- 2003 *Memorial Tapestry I, II*. wool. flax, french tapestry, 2x20x20cm (American Tapestry Alliance)
- 2005 *Weather Forecast/H2O*, wool, flax, cotton, silk, metallic yarn, french tapestry, 400x50cm
- 2007 *Timeshape*, wool, cotton, metallic yarn, french tapestry, 200x40cm
- 2008 *Möbius*, wool, silk, metallic yarn, french tapestry 50x10cm
- 2008 *Wather Forecast II*, wool, cotton, flax, silk, metallic yarn, french tapestry 3x25x25cm

Prizes

- 1992 Special Prize 12th Biennial of Tapestry and Spatial Textile, Szombathely
- 2000 Special Prize 16th Biennial of Tapestry and Spatial Textile, Szombathely
- 2005 "Kárpit2" International Tapestry Exhibition Special Prize
- 2008 Noémi Ferenczy Prize

Exhibitions

Solo Exhibitions

- 1991 Fészek Gallery, Budapest
- 1993 Balassi Gallery, Budapest
- 1994 Péter-Pál Gallery Szentendre
- 1996 Authority for Protection of Historic Monuments, Budapest
- 1999 Palace of Exhibitions, Dorottya Gallery

Selection of Group Exhibitions

- 1982 Contemporary Hungarian Textil Art, Oslo, Norway
- 1983 Contemporary Hungarian Textil Art, Moscow, Sovjet Union
- 1983 Espace Pierre Cardin, Paris, France
- 1983 Hungarian Textiles, Knoxville, USA
- 1985 Hungarian Gobelin, 1945-1985 Palace of Exhibitions, Budapest

- 1986 Hungarian Gobelins, Riga, Lettland
- 1987 Contemporary Hungarian Textiles, Nottingham, Anglia
- 1989 Hungarian Textiles, Paris, France
- 1992 Hungary Festival in Japan "92", Metropolitan Art Space, Tokyo, Japan
- 1993 Deuxieme Triennale Internationale de Tournai, Tournai, Belgium
- 1993 Hungarian Textiles, Barcelona, Spain
- 1994 Festival International de la Tapisserie, Beauvais, France
- 1996 Hungarian Textiles, Gallery Blackfish, Portland, USA
- 1996 Woven Anthems, Sándor Palace, Budapest
- 1998 American Tapestry Biennial II, Atlanta, USA
- 1999 Festival International de la Tapisserie, Beauvais, France
- 1999 Europalia Hungaria, Mons, Belgium
- 2000 American Tapestry Biennial III. Cincinnati, USA
- 2001 KÁRPIT International Exhibition, Museum of Fine Arts, Budapest
- 2001 Half-passed 12 Moments in Tapestry, St Charles, Illinois, USA
- 2002 Exhibition of the Association of the Hungarian Tapestry Artists, Palace of Nations, Geneva
- 2002 Festival International de la Tapisserie, Beauvais, France
- 2002 KÁRPIT, Hungarian Tapestry Exhibition, Vancouver, Canada
- 2002 American Tapestry Biennial, IV: Vancouver, Canada
- 2003 Tapestry Exhibition, Ukrainen Institute of Modern Art, Chicago, USA
- 2003 *L'Art de la Fibre, Fibre de l'Art*, ARELIS Exhibition, Paris
- 2004 *By Hand in the Electronic Age* The Textile Museum, Washington DC, USA
- 2005 ARTAPESTRY, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Danmark
- 2005 KÁRPIT2/Metamorphoses, Museum of Fine Arts, Budapest
- 2006 ARTAPESTRY, Textilmuseum, Krefeld, Németország
- 2006 ARTAPESTRY, Musée Jean Lurcat, Angers, Franciaország
- 2006 American Tapestry Biennial VI, Grand Rapids, Michigan, USA
- 2006 American Tapestry Biennial VI. Bellevue, Washington, USA
- 2007 American Tapestry Biennial VI, San Jose Museum of Quilts & Textiles, CA, USA
- 2008 "Land" Award Exhibition, The Tapestry Foundation of Victoria, Australia
- 2008 "Dia-Logue" Competition 6 th Tournai Tapestry Triennial, Tournai, Belgium

References

- András, Edit: Tapestry in the Contemporary Art Scene. *Kárpit* [catalogue], Museum of Fine Arts, Budapest, 2001, 40-44.
- András, Edit: The Path of Self-Actualization. *Új Művészet*, november, 2002, 12-16.
- András, Edit: Metamorphoses Tapestry Now *Kárpit 2* [catalogue], Museum of Fine Arts, Budapest, 2005, 54-56.
- András, Edit: Contemporary Hungarian Tapestry art in an International Context In: *Tapestry art in Hungary*, Vince, Budapest, 2005
- Blume, Pamela: An Ancient Form, Harmoniously Rethought. *The Atlanata Journal-Constitution*, Aug 21. 1998
- Callen, Kate: Tapestry Biennial IV. *American Craft*, . Feb./Mar. 2003, 76.
- Cronenberg, Thomas: Artapestry. *Textilforum*, 3/2005, 23-24
- Fitz, Peter: "+- Gobelin". VI. Biennial of Tapestry and Spatial Textile. *Textilkunst/4*, Dezember 1980, 150-153
- Goldsmith, Shelly: Juror's Statement. *American Tapestry Biennial Six*. [catalogue], ATA, 2006/3
- Hales, Linda: The Warp and Weft of Modern Times, Contemporary Tapestry at Textile Museum, *The Washington Post*, 27. Mar. 2004
- Kürthy, Emese: Women's Profession. <http://www.tusarok.org>
- Kröhnke, H. Jochimsen: 4th International Tapestry Festival, Beauvais, *Textilforum* 4/99
- Hungarian Fine Art at the Millenium The Raiffeisen Collection; Raiffeisen Rt, Budapest, 2000, 71-72
- Marcus, Sharon: Tapestry at Fernbank. *American Tapestry Biennial II.*, [catalogue] Fernbank Museum of Natural History, Atlanta, GA, USA, 1998. 5-7
- O'Sullivan, Michael: Woven with Threads of Meaning. *The Washington Post*, Sept.3. 2004
- Pálosi, Judit: Tapestry Art in Hungary in the Second Half of the Twentieth Century. *Tapestry Art in Hungary*, Vince, Budapest, 2005. 84
- Poggy, Pat: A Personal View of Harmony and Encore. *Tapestry Topics*, Fall 1998
- Schulcz, Katalin: Tapestry on the Earth and Sky... *Átrium*, Budapest. 1996/6
- Micala, Sidore, Aesthatic Influences, *Tapestry Topics*, Sum, 2005. 3-18
- Micala, Sidore,: By Hand in the Electronic Age. *Tapestry Topics*, Fall 2004. 15-18
- Stevens, Rebecca-Sterk, Beatrijs: Karpit-Tapestry, an Exhibition in Budapest, *Textilforum*, Hannover, 3/2001

Publications

- Hegyí, Ibolya: The Art of the Fiber / The Fiber of the Art *Hungarian Applied Art*, 2/2003
- Hegyí, Ibolya: By Hand in the Electronic Age. *Museum Newsletter*, 4/2004
- Hegyí, Ibolya: Kárpit 2 - "Metamorphoses" *Museum Newsletter*, 1/2005
- Hegyí, Ibolya: Woven Stories. *Year Book of the Museum of Clothes and Textiles*, 2005
- Hegyí, Ibolya: Kárpit 2 International Tapestry Exhibition. *Hungarian Applied Art*, 1/2006
- Hegyí, Ibolya: The Change of the Language of Tapestry at the Millenium. In: J. Attila, Tillman (edited by): *Shaping of the Objects Shaping of the Space3*, Terc, Bp., 2007
- Hegyí, Ibolya: Rebirth and Tradition. *Tapestry Topics*, Winter 2007
- Hegyí, Ibolya: Alternative Renaissance. *Hungarian Applied Art*, 2/2008. 20-22

Az interjúk teljes anyagának közzélése

1. Hogyan, milyen előzmények hatására választottad a kárpitművészet műfaját?

Sharon Marcus (SM): Azért választottam a kárpitot mint médiumot, mert a képet, mint az anyag integrált részét akartam létrehozni. Ma már nem képeket, hanem egy archetípusos figyelemfelkeltő jelenlétet teremtek.

Virginia Davis (VD): New York -ban a Művész Egyesületben szobrászatot, és egy másik intézményben a Riverside Művészeti és Kézműves Iskolában textilnyomást és szövést tanultam.

Iewa Krumina (IK): Eleinte csak azért választottam a textil szakot, mert folytatni akartam tanulmányaimat. Egy idő után azonban ráéreztem a kárpitban rejlő lehetőségekre, a fonalak varázserejére

Ann Naustdal (AN): Azért választottam a kárpitot mint művészeti formát, mert a fonalak, az anyagok és a színek életem részei kis korom óta. Mindig is kötögettem, szövögettem, mintákat, anyagokat keresve, melyekből valamilyen új jöhet létre. A norvég kárpitművészet hosszú történetét, Frida Hansen, Hannah Ryggen és Synnøve Aurdal kárpitjait megismerve azonban már tudtam, hogy a kárpit az, ami nekem kell. Az anyagban rejlő költészet vonzott benne a legjobban.

Peter Horn (PH): 1952-ben 16 évesen kezdtem el szőni úgy, hogy eleinte édesanyámnak, aki a szövést autodidakta módon tanulta, a felvetés komplikált folyamatában kellett segítenem. Kezdetben csak a szövés önmaga érdekelt. Első önálló kis munkámat 1953-ban készítettem.

Thomas Cronenberg (TC): A kárpit nekem mint médium fontos. Gyermekként tanultam meg szőni, majd a múzeumokban, kastélyokban és palotákban látott régi kárpitok után elkezdtem kísérletezni is. E médiumhoz texturális jellege, anyagának melegsége, a színek fénye, és az anyagában rejlő lehetőségek vonzottak.

Egy másik ok, ami miatt még mindig a kárpit világában munkálkodom azaz, hogy egyfajta biztonságot nyújt, mivel egész életemben fonalakkal dolgoztam. A rácsos szerkezet, a rigorózus folyamat – mely egyszerre korlátozó és felszabadító – vonz, mint ahogy az is, hogy egy kész kárpit elkészítése hosszú időt vesz igénybe. Az első tanárom Rosemarie Roman -Müller mikor egyszer megkérdezte, hogy miért szövök, azt válaszoltam, hogy azért, mert általa egyensúlyba kerülök a világgal. A szövőszéken készülő technikai jellegű munka ugyanis szabaddá tesz, és képzeletemben olyan helyeken kalandozok, ahová egyébként soha nem juthatnék el, vagyis segít elrugaszkodni a világtól, és segít abban is, hogy magamat jobban megismerjem.

Szárz Marika (SzM): Egy véletlen során, érettségi után munkát keresve Molnár Éva a Fészek Klub könyvtárosa beajánlott az Iparművészeti Vállalat Gobelin műhelyébe. Azelőtt azonban semmit sem tudtam erről a műfajról.

2. Milyen művészeti tanulmányokat folytattál a kárpitművészet elsajátításának érdekében?

SM: Tanultam művészetet és designt, és etnográfiai jellegű textilek antropológiáját, továbbá szövés technikákat. Kárpitszövési tudásom nagy részét stúdiókban szereztem, mivel az amerikai felsőoktatásban erre vonatkozólag nagyon kevés információ állt rendelkezésemre.

VD: Rajz és színelméletet tanultam, de kárpitszövést nem. Kárpitszövőktől viszont fonalfestést és színkeverést tanultam. Amióta ikat szövésel foglalkozom, a kárpithoz hasonlóan használom a felvetést és a vetüléket.

IK: A Lett Művészeti Akadémia tanterve számos lehetőséget és műfajt kínál, és nem kifejezetten a kárpitra szakosodunk. A hallgatóknak meg kell tanulniuk a tervezést és a rajzolást, a szövés gyakorlatát, montázsolást, batikolást, selyemszitanyomást, nemezelést, 3D-s kísérleti szövést, papírkészítést és a hímzést is. E professzionális jellegű kurzusok mellett a hallgatók filozófiai, művészettörténeti és pszichológiai órákon vesznek részt.

AN: Pályámat egy angliai textiltervezői diploma megszerzésével kezdtem. Hamar ráeszméltem azonban arra, hogy nem a tervezés az, ami valójában izgat. Diplomám megszerzése után rögtön az Edinburgh-i College of Art-ba mentem, és a kárpitszövést kezdtem el tanulni, amit egyszerűen imádtam.

PH: Nem kaptam különösebb képzést, de középiskolai tanulmányaim mellett és alatt, egy környékünkön élő híres festő műhelyében dolgoztam. A kiel-i egyetemen tanultam egy kevés művészettörténetet, és miután angol és földrajz tanár lettem, tanulmányaimat a középiskolai képzőművészet tanári diploma megszerzésének érdekében tovább folytattam. Kárpitra vonatkozó tudásomat könyvekből és a saját hibáimból szereztem. Ezzel kapcsolatban kérlek nézd meg katalógusomat, melynek címe: *Bildwelten Weltbilder*. Szövési technikámat magam fejlesztettem ki a 80-as években, kétféle fonalrendszer használatával, amelynek segítségével már eleget tudtam tenni saját esztétikai elvárásaimnak is (például igen finom színátmenetek, fényképszerű, részletes kivitelezés.).

TC:

2/a. Eleinte magamat képeztem, ami egyfajta kombinációja volt a "csináld magad" módszerének, és a könyvekből történő tanulásnak. Eleinte főleg kisméretű kárpitokat szőttem. Körülbelül 15 éves koromban kezdtem el szőni.

2/b. 1996-tól egy hamburgi művésznél, Rosemarie Roman Müllernél tanultam. Arra építettünk, amit már addig is tudtam, és amerre menni akartam. Feltárt előttem új munkamódszereket, s a karton nélküli szövést, vagyis a méreteket, a mintát, s a kárpit ritmusát

2/c. 1997-től a West Dean College-ban, Angliában, Nyugat Sussex-ben tanultam kárpitművészetet posztgraduális szinten. A kurzus abban is segített, hogy a munkáim el tudjam helyezni a kortárs művészet kontextusában. Technikailag ettől kezdve voltam képes nagyobb méretű kárpitok létrehozására, amellyel egyidejűleg azonban kicsi, nagyon finom kárpitokat is készítettem.

SzM: Az Iparművészeti Vállalatnál először mint gyakornok, majd mint szövőnök dolgoztam öt évig. Nem tanultam tervet és kartont készíteni. Szőttem több munkát Domanovszkynak, Fóth Ernőnek, és Máriássy *Kozmoszán* is dolgoztam, majd később a brüsszeli *La Cambre* Képzőművészeti Főiskola lágy szobrászat (Sculpture soupple) szakát végeztem el.

3. A gyakorlatban a morris-i gondolat alapján a kárpit elkészítésének teljes folyamatát (terv, kartonkészítés, színkeverés, szövés) egyedül végzed-e?

SM: Kárpitjaim tervezését és szövését magam végzem, Már nem használok kartont. Létfontosságúnak érzem, hogy a folyamat minden fázisában benne vagyok. Jelenlegi munkáim e problémára reflektálnak. A folyamat a tartalom integrált része.

VD: Azt gondolom, hogy igenis nagyon fontos, hogy rálátásom legyen az egész folyamatra. Morris is megtanult szőni annak érdekében, hogy a kárpitokat ennek a tudásnak a birtokában tervezhesse. A folyamat ismeretének birtokában, azonban a kivitelezést, ha más csinálja, irányítani is lehet. Ez volt a helyzet Morris műhelyében a Morton Abbey-ben is. A saját gyakorlatomban magam tervezek, választom a színeket, keresem a legmegfelelőbb szövésmódot, és magam is szövöm munkáimat..

IK: Kollégáimmal együtt a textilkészítés minden fázisában részt veszünk a tervezéstől a szövésig. Nem hagyjuk a szövést másokra. Országunkban egyébként is hiányzik a műhely- tradíció.

AN: Igen, a kárpitkészítés minden fázisát végigcsinálom, azaz tervezek, és a kartont is magam készítem teljes méretben, gyakran pasztell rajzból. Sokszor magam is festem a fonalakat, ha nem találok pontosan olyant, amilyen éppen kell. Magam keverem a színeket, és kárpitjaim magam szövöm.

PH: Igen.

TC: A folyamatot magam viszem végig. Egy ötlettel, vagy koncepcióval kezdek. Egy ilyen ötlet lehet egy látvány, vagy egy szavakban kifejezett gondolat.

A kárpit elkészítésének folyamata a következő:

a.) Ötlet, koncepció: cikkek, képek, szövegek, asszociációk, analógiák, fényképek gyűjtése, majd rajz, vagy kollázs készítése,

b.) Terv készítése: a vázlat újrarajzolása, újragondolása kollázs segítségével. A fő motívum – vagyis az amit a leginkább meg akarok szőni – kiválasztása.

c.) A kárpit méretének, léptékének meghatározása, a terv felnagyítása.

d.) Mintaszövés: kis részlet szövése, a textúra, a látvány vizsgálatának érdekében. Külön minták a fonalak átmeneteinek kipróbálására. Ha szükséges, a kárpit problémásabb részeinek további megszővése meghatározott fonalakkal és színekkel

e.) A szövőszék előkészítése: felvetés

f.) A szövés megkezdése.

A minták elkészítése általában hosszú időt vesz igénybe annak érdekében, hogy lássam, érezzem a kárpitot. A különféle sűrűségű felvetéseket is ki szoktam próbálni. Ez gyorsabban megy, főleg, ha már tisztán megvan bennem a kárpit képe, habár sokszor meglepetések is érnek.

Amikor a kárpit hangulatát már kialakítottam, a különböző fonal és szín átmenetektől történő mintakészítés kimerítő munkája következik. Szeretek különféle anyagokat és árnyalatokat használni, hogy égő színeket kapjak, mivel a fonalakat nem magam festem. A színkeverés azért is fontos számomra, mert része "kézjegyemnek".

A tervezgetés, kísérletezés elég sokáig tarthat, mivel addig nem kezdek el dolgozni, amíg nem érzem, hogy a színek kapcsolata "rendben van". A színátmenetek készítése számomra egyfajta keveréke a matematikának és a hazardírozásnak. Megpróbálok új formákat kikísérletezni, amelynek érdekében nagyon sok variációt próbálok ki. A végén már általában érzem, hogy mi a megoldás. Néha azonban az egész tervezést újrakezdem, mert az érzéseim azt súgják, hogy kell még egy pár terv.

SzM: Egyedül dolgozom, és mivel nem érdekel a képek szövése, a kartonkészítést is egyéni módon oldom meg. Engem legjobban a kárpit textúrája érdekel, s az anyagban önmagában gyönyörködöm, amelyben benne rejlik a szövés előtt eltöltött idő, és azok a hatások, amelyek szövés alatt értek. El sem tudom képzelni, hogy ezeket az élményeket elfedjem valamilyen témával, színnel, vagy képpel.

A klasszikus kárpitszövéstől némileg eltérő "szama" technikám ötletét eredetileg egy számítógépen rajzolt forma adta, amit többszöri próbálkozás után sikerült úgy alakítanom, hogy szöhető legyen. Kész munkáim évek múltával is újabb ötleteket adnak, és a kutatás folytatására ösztönöznek.

4. Ha igen, a kárpit elkészítését egy kézben összpontosító gyakorlatnak tulajdonítasz-e jelentőséget a műfaj változásának szempontjából?

SM: Úgy vélem nagyon lényeges a kortárs kárpit vonatkozásában az a körülmény, hogy a kárpitot ugyanaz az ember tervezi és szövö. Korábban, amikor a kárpitokat a nagy műhelyekben készítették, azaz mikor a folyamat minden része elkülönült – a kartonkészítés, a fonal kiválasztása, színkeverés, szövés, stb. – a kész munkákból hiányzott a művész "lelke".

VD: A "mindent egy kézbe" elv határozottan befolyásolja a kárpit megítélését. Létezik ugyanis egy elképzelés, amely szerint a "művész kezének" "érintenie" kell a művészi folyamat minden szakaszát. Ez azonban véleményem szerint nem mindig érvényes. A reneszánsz nagy művészei sokszor csak irányítói voltak a munkáknak. A kortárs művészetben is van ilyen, pl. Sol Lewitt műveinek, installációinak létrejöttét szintén csak levezényli. Vannak azonban más példák is. Napjainkban a számítógépes szövési technológia lehetővé teszi olyan textilek létrejöttét, melyek a klasszikus kárpit jegyeit hordozzák magukon. Azt hiszem, hogy ez a jelenség együtt fog létezni a hagyományos kárpitszövésessel.

IK: Azt hiszem, a technikai folyamatok fejlődése hatott a kárpitra. Minden művésznek megvan a maga receptje arra, hogyan keverje a színeket, és az anyagokat a legjobb minőség elérése érdekében. A szövők nem tudják olyan érzékenyen elkészíteni a kárpitokat mint a művészek.

AN: Igen, hiszek abban, hogy a sajátkezőség hatással volt a kárpit fejlődésére, melynek révén, az anyag maga is részévé vált az üzenetnek. Ez a szemlélet virágoztatta fel a műfajt az 1970-es és 80-as években. A művészek azzal szereztek maguknak hírnevet, hogy kárpitjaik mesterien voltak megszöve, és az anyaghasználat vonatkozásában is hihetetlen érzékenységről tettek tanúbizonyságot.

PH: Igen. Mikor a tervezés és szövés egy kézben összpontosul, elvárható, hogy a terv és a kárpit összhangban legyen a szövés technikai lehetőségeivel és szabályaival. Az így készült kárpitoknak nagy intellektuális jelentősége van, és nagyon "intenzívek" is. Egy kárpit létrejötte ugyanis rendkívül összetett folyamat, melyben a művész-szövő a teljes folyamatban vesz részt, az első ötlettől a kész műig. E folyamat önmagában is nagy hatással van a kárpitművészetre.

TC: Azt hiszem, hogy akkor fontos a folyamatokat egy kézben tartani, ha a kárpitot, mint képzőművészeti műfajt akarjuk művelni. A legjobb kortárs munkákat ugyanis művész-kivitelezők készítik. A koncepció és a kivitelezés egy kézben összpontosítása fontos abból a szempontból is, hogy a művész hogyan, mi módon transzponálja látomásait a kárpitba. Egy egységes szemlélet következményeként ugyanis a megoldás is jóval érettebb lesz. A komplex munkafolyamat során a kárpit gazdagodásában azonban a véletlenek és a hibák is fontos szerepet játszhatnak.

SzM: Véleményem szerint, ha a kárpitművészetet a kortárs művészet szempontjai alapján vizsgáljuk, az újítás csak a technika felől jöhet létre, vagyis a művésznek a szövést tökéletesen el kell sajátítania. Képek leszövéseben már nem látok újítási lehetőséget. Újabban azonban már el tudok képzelni egy olyan kollektív alkotást is, melyben a kárpitot a különféle tapasztalatok gazdagítják.

[Mivel nem csak a saját véleményemet tartom fontosnak, kérdéseidet elküldtem 3 kárpitművész tanárnak is annak érdekében hogy a műfaj helyzete jobban meg legyen világítva.

Volt, aki nem is akart válaszolni, és volt aki válaszát egy mondattal "intézte el". Végül csak Carmen Groza a liège-i akadémia tanára – ez esetben azonban hangsúlyozandó, hogy román származású tanára – válaszolt kérdéseidre.]

5. A kortárs kárpitművészet milyen tradíciókból táplálkozik?

Ann Lane Hedlund (AH): Örülök, hogy nem azt kérdezted, hogy milyen tradíciót követ az amerikai kárpitművészet mivel jelen pillanatban, akárcsak a múltban, nagyon sok irányzat és hatás érvényesül. Nem vagyok elég felkészült ahhoz, hogy össze tudjam mindezeket foglalni, mivel magam is még mindig a gyűjtés időszakában vagyok. Azt gondolom azonban, hogy a hagyományokról beszélhetek, melyek a következők:

a.) Óslakos indián amerikai (1) Ez jelenti az első-andoki-kolumbiai kárpitot Dél-Amerikában, és az ősi pueblo kárpitot Észak-Amerikában (Ez utóbbival kapcsolatban nézd meg Kate Peck Kent

könyvét: Prehistoric Textiles in the Southwest.), (2) a majd a 400 éves navajo szövést, 1650-től napjainkig (Joe Ben Wheat: Blanket Weavers in the Southwest – és az én könyvemet) Ide sorolhatóak még a navajo és pueblo indiánok, akik napjainkban mind a kortárs, mind az ősi stílusban egyaránt munkálkodnak (különösen érvényes ez a hopi szövő, Ramona Sakiestewa munkáira). Ezen hagyományok mint inspirációk egyaránt hatnak a nem bennszülött amerikai kárpit és más műfajok művészeire is.

b.) Művész-szövők – Egyéni művész-képzésű szövők, akik mint kárpitszövők futottak be.

c.) Együttműködések: – Szövők, akik más művészekkel és tervezőkkel szövetkeztek. Ezek száma kevesebb, mint Európában, de pályafutásuk során többféle feladatot is ellátnak.

d.) Hobbiszövők – Olyanok, akik maguknak szőnek, és nem feltétlenül ez a megélhetésük forrása. Sokan tagjai az Amerikai Kéziszövők Egyesületének (HGA), ahogy néhány profi művész is.

Rebecca Stevens (RS): Ha úgy érted, hogy „valódi kárpit” tradíció, vagyis olyan, amely kárpitszövési technikával készült, akkor a hagyomány ereje nem nevezhető jelentősnek, s csak a 20. század közepe óta beszélhetünk róla. A folyamat a művészek számára ugyanis túl időigényes. Volt az USA-ban egy Gloria F. Ross által irányított üzleti vállalkozás, melyben híres művészek terveit európai műhelyekben szőtték meg. A vállalkozás sikeres volt, de amióta vezetője, Ms. Ross elhunyt, az üzlet leállt.

SM: Az amerikai kárpit különböző tradíciókból táplálkozik, vagyis az őslakos (indián) délnyugati törzseinek, a Közép-Andok korai kultúráinak, valamint Nyugat-Európa tradíciójából, ez utóbbi esetben különös tekintettel arra, ahogyan ezt a ott a XX-XXI. században tanítják.

IK: A Lett Művészeti Akadémián a textil tanszéket 1961-ben alapította egy kiváló lett művész, Rudolfs Heimrats. Nagyon mély népi hagyományaink vannak, de a tematikus textil csak a szovjet korszakban terjedt el.

AN: A modern norvég kárpit előtörténete hosszú. Norvégia legkorábbi kárpitja a Baldishol, amit a Hedemark-i templomban találtak a 19. században. Ezt a csodálatos művet valószínűleg a 12. században szőtték. Ez egy egyedi relikvia a norvég kárpit történetében. Az anyagok és a technika hihetetlenül magas szintű munkára utal.

Mint technika és kifejezésforma, a norvég kárpit a 17. században született meg. A 17-dik és 18. században a kárpit azonban elsősorban mint népművészet virágzott. Sok gyönyörű és egyedi kárpitot szőttek kézzel készített és festett gyapjúból. Ezek a kárpitok többnyire vallásos témájúak voltak, mint például "Az okos és a balga szüzek". A kárpitművészet központja ekkoriban a Gudbrandsdal völgy környékén volt. A szövők olyan nők voltak, akik a technikát édesanyjuktól tanulták. A mintákat, melyeket használtak, egyik generációról a másikra adták át. Ezek a minták aztán továbbfejlődtek, mert a díszítés nagyon fontos volt.

Az elkövetkező 100 évben kevés dolog történt, egészen 1898-ig, amikor is a trondheim-i Iparművészeti Múzeum igazgatója érdeklődni kezdett a kárpit iránt, majd egy műhelyt és egy iskolát alapított a kárpitművészeknek, ahol többnyire modern kárpitokat szőttek nemzeti mintázatokkal.

Gerhard Munthe festő e műhely számára egy sor akvarellt készített népmesei jelenetekkel, melyeket később kárpitokba szőttek. Ez Norvégiában ugyanaz az időszak, mint Angliában az Arts and Crafts mozgalom időszaka, élén William Morris-szal.

Ekkoriban Frida Hansen (1863-1932) volt Norvégia első számú kárpitművésze. Terveit maga szőtte. Frida Hansen rendkívül termékeny volt, és sok embert is foglalkoztatott. 1900-ban részt vett a Párizsi Világkiállításon, ahol munkája aranyérmes lett. Ezek a kárpitok tradícióként és inspirációs forrásaként szolgáltak a 20. századi norvég kárpitművészet számára.

Fiatalabb művészek, mint mondjuk Synnøve Anker Aurdal és Else Marie Jacobsen 1950-ben léptek a kárpitművészet színpadára. Míg Hannah Ryggen óriási, narratív munkáikat szőtt, addig Synnøve Anker Aurdal volt az, aki megalapozta a nonfiguratív norvég kárpitművészetet.

Az új norvég kárpit valójában azonban Hannah Ryggen-nel kezdődik, aki 1950-re vált érett művésszé. Ő a kapocs a régi és az új hagyomány között. Az ő hatalmas kárpitjait – melyeket a kézzel sodort és festett fonalak még különlegesebbé tettek- azonban már képzőművészetként tartották számon Norvégiában. Hannah Ryggen szociálisan nagyon érzékeny volt, és ezt kifejezésre is juttatta műveiben. Érdekelte az irodalom is, és elbeszélő jellegű kárpitjai miatt gyakran a kárpitművészet költőjeként is emlegetik. Hannah Ryggen ugyanakkor a legjelentősebb 20. századi norvég művészek egyike is. 1964-ben ő képviselte Norvégiát a Velencei Biennálén. Ebben az időszakban festők és szövők közötti együttműködés is létrejött a Norsk Billedev A/S műhelyeiben, mely a kárpit reformjának is bölcsője volt. E cég számos óriási megbízásnak tett eleget, ideértve az oslo-i városháza épületébe szánt kárpitokat is 1950-ben. Az legjelentősebb szövők, Else Halling és Sunniva Lønning lelkesen tanulmányozták a múzeumokban a barokk és reneszánsz kárpitokat, és tudásukat, mint tanárok az új nemzedéknek is átadták.

PH: Azt hiszem, a kortárs német kárpitnak igen nagy hagyománya van:

a.) A magas színvonalú középkori német kárpitok tradíciója.

b.) A scherrebeki "Kárpitszövő Iskola". tradíciója Lásd esszém másolatát, mely a Textilforum 1993/2-es számában megjelent cikkem másolata. Küldtem néhány másolatot a diáimról, kérlek írd, ha minden képet látni szeretnél. Még több információt tartalmaz Ernst Schlee könyve: Scherrebeker Bildteppiche, Neunmünster, 1984. Ez az egyetlen részletes értékelés és leírás a Scherebek-i iskoláról.

Van egy kis gondom, de ezeknek semmi köze a kérdéseidhez, de engem nagyon izgat. Röviden elmondom Ernst Schlee könyvében ír a Scherrebeket ért hatásokról, és megnevez néhány magyar helyet is. Ír többek között egy "Torontál kárpit"-ról, illetve a nagybecskereki iskoláról, ami 1884-ben már megalakult. Megjegyzem, hogy ezt a feltételezést, Scherrebekkel kapcsolatban még meg kell vizsgálni. 1902-ben magyar művészek terveiből készített kárpitokból nyílt kiállítás Párizsban. Meg kell nézni, hogy a sokoldalú Körösfői-Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Vaszary János és a gödöllői művészek és kárpitjaik hogyan illenek ebbe az elképzelésbe. Rippl-Rónai József egyik híres művéből készült 1896/97-ben a "Piros ruhás lány", ami azt jelenti, hogy az angliai és francia példákkal közvetlen kapcsolat és hatás esete áll fenn. Ez azt is jelenti, hogy Ausztriával ellentétben

Magyarországon a kárpit igen magas színvonalat ért el az 1890-es évek környékén a kortárs iparművészetben belül. 1902-ben a torontali műhely megvette Mohrbutter "Haidenmühle" című művét. (Schlee, 111.o.). Nagyon megköszöném, ha ennek a kérdésnek utánajárnál, de csak akkor, ha a disszertációd megírtad.

c.) A Bauhaus tradíció. A Bauhausnak sok más mellett volt textilműhelye is, a textil tervezés részére. Paul Klee terveit például itt szőtték meg. A szövőműhely vezetője Guntha Stölzl (1897-1983) jól ismert kárpitművész és textiltervező volt.

Alen Müller-Hellwig (aki a 20-as évek híres kárpitművészeinek egyike volt), s aki Lübeckben élt és dolgozott, olyan szőnyeget tervezett, melyek a híres Bauhaus vezető, Mies van der Rohe bútoraihoz és épületeihez készültek.

d) A Jean Lurcat körül kibontakozó kárpit-megújulás hatásai elértek sok német textilművészhez, így például Dirk Holgerhez is, aki ma az USA-ban él.

TC:

Németország:

A scherebeki (ma Skaerbek, Dánia) iskola és a Bauhaus egyaránt fontos befolyásoló tényezők, de csak egy bizonyos fokig. A fejlődés Németországban megtört a nácik, a második világháború és az ország megosztása miatt. A kárpit monumentális természete miatt a műfaj igen népszerű volt a nácik idején, és az NDK-ban is. A 30-as 40-es években egy jelentős művész, Johann Schütz Wollf 13 kárpitját szétdarabolta, mert attól félt, hogy a náci hatóságok – melyek a modern művészetet "elfajzott"-nak tekintették – elfogadhatatlannak találják őket.

A német kárpit sosem tért magához ezekből a traumákból. Németországban a kárpitművészet terrénuma nem nagy, részben éppen azért, mert a médiumot beszennyezték a totalitárius rezsimmel való kapcsolata miatt, ezért a kárpit azóta egy gyanús dolognak számít. Volt némi enyhülés e területen, mikor a textilművészet berobbant a színtérre, de ennek ellenére manapság német kárpitszövőket találni még mindig igen kivételes dolog. Nincs érdeklődés a kárpit iránt sem a diákok, sem a pályakezdő művészek, sem a galériák, sem a múzeumok részéről. Talán azért sem, mert valahová a mesterség és a művészet közé helyezik, ami a műfaj meghatározásának problémáját veti fel.

Németországban ma a mesterség, az inasoskodás és az akadémiai/művésziskolai oktatási módszerek párhuzamosan léteznek, s ezáltal számos irányból meg lehet közelíteni a műfajt.

Anglia:

Angliában főleg az Arts and Crafts mozgalom, William Morris és a Morton Abbey-i műhely hatása érvényesült.

Sok brit kárpitművészre hatottak azonban a XX. század végén a harrániai (Egyiptom) Wassaf kárpitok. Egy professzor teremtette meg ezt az iskolát, amelynek az volt a célja, hogy bebizonyítsa, hogy minden ember természetes tulajdonsága a kreativitás. A gyermekeknek a kárpit alapjait mutatták meg, akik karton nélkül dolgoztak a körülöttük lévő világot egyre kifinomultabban

bemutatva. A kárpitok egy európai vándorkiállítás során Angliába is eljutottak, s az ottani művészeket nagyon mélyen érintették.

SzM: Nem hiszem, hogy a tradíció befolyásolná a mai belga kárpitművészeket. A legtöbben akadémiákon tanulták a szövést, ahol a kárpit technikáját megtanulták, de a művészettörténeti órákon nem hinném, hogy beszéltek volna a kárpit történetéről. Ha valakit érdekel a tradíció, saját maga kell, hogy utánanézzon. A kárpitművészek nem kapnak biztatást és támogatást sem az iskolákban, sem a galériákban.

CG: A mai kárpitművészet a tradicionális technikából táplálkozik. A művészek, akik ebben a kifejezőmódban kívánnak dolgozni, a tradicionális középkori technikát használják ma is. Belgium és Franciaország a kárpit bölcsője. A régi technika új próbálkozásokkal gazdagodik ami az új anyagok, a grafikai, formai és technikai kísérletezésekben nyilvánul meg.

6. Milyen magas szintű kárpitművészeti képzésre van nélatok lehetőség ?

AH: Gyakorlatilag semmi ilyen nem létezik ebben a pillanatban, amennyiben olyan egyetemi, diploma-orientált képzésre gondolsz, amely a kárpitra irányulna. Vannak "workshop"-ok, melyek korlátozott idejűek (pl. Archie Brennan egy hónapos programja Penlandban, és még mások programjai is, ismert művészeké, pl. Philippe La Playe-é Berkeley), de egyikre sem lehet igazi programot építeni. Az a benyomásom, hogy ebben a pillanatban sokkal több történik Ausztráliában.

RS: Kárpitművészeti képzést az országban nehéz találni. A legtöbb művész Európába vagy magánműhelyekbe megy. A művészek a kárpitszövést művészeti iskolákban, vagy egyetemeken tudják megtanulni, de a képzések nem igazán mélyrehatóak.

SM: Igazán magas szintű oktatása a kárpitnak az USA-ban NINCS. Ez a diploma szintre annak ellenére is igaz, hogy néhány helyen, egyetemi művészeti karokon tanítják a kárpitot, de a többi művészeti ágak tanítására sokkal nagyobb hangsúlyt helyeznek.

IK: Tantervünk a következő: Első évben a hallgatóink a kárpitszövést tanulják, másodikban a batikolást, selyemfestést, szitanyomást, és a harmadikban továbbtanulják a szitanyomást, majd következik a nemezés és a hímzés. A negyedik év a BA diploma elkészítésének éve, ami kárpitban, vagy más technikákban is kivitelezhető. Az ötödéves hallgatók montázs-kurzusokon vesznek részt, gépi hímzést, és kísérleti technikákat tanulnak. A hatodévesek megválaszthatják, miképp és hogyan építik fel diplomatervüket. Véleményem szerint a legfontosabb az ötlet, és annak terv formájában történő kidolgozása, amely meghatározza az anyagot és a technikát.

AN: Norvégiának két független művészeti felsőoktatási intézménye van. Az oslói Nemzeti Művészeti Akadémia, és a bergeni Nemzeti Művészeti Akadémia. Mindkettő 3 éves BA képzést, és 2 éves MA képzést nyújt. A textilművészet, ezen belül a szövés és a nyomás területén is alapos tanulmányokat nyújtanak, és mindkét területen nagy hangsúlyt helyeznek az új technológiákra, új

anyagokra és eszközökre. Tudomásom szerint manapság azonban senki sem tanul kárpitművészetet egyik egyetemen sem.

PH: Tudomásom szerint felsőfokú oktatást kárpitművészetből jelenleg csak a Halle-i "Scloss Giebichenstein" nevű Művészeti és Tervezői Akadémián találunk.

TC:

Németország:

a) Szakmai képzés: a fiatalok mesterektől tanulják meg az alapvető fogásokat, technikákat, bár ez inkább a ruhaiparra jellemző, kárpitok esetében ritka

b.) Egyetemi szint: néhány művész az egyetemen tanult meg szőni

b.) Posztgraduális szint: Van egy kurzus a Halle/Burg "Scloss Giebichenstein"-ben, egy négy szemeszteres képzés, mely a kárpitművészetre fókuszál

Anglia:

A brit kárpitművészeknek tudomásom szerint egyetemi programokon kell a szövést megtanulni. Sok művész magántanárként is dolgozik. Egyes művészek egyetemi tanulmányaik előtt ilyen művészeknél tanultak. Olyanok is vannak, akik csak idősebb korukban tanultak meg szőni.

A West Dean College of Art, a Winchester School of Art és a Goldsmith College a legfontosabb iskolák, melyek kiváló művészeket képeznek. Ezeknek az iskoláknak posztgraduális képzéseik is vannak.

A legtöbb program a kárpitot, mint "konstruált" textilt tartalmazza. A West Dean programja összpontosít legjobban a kárpitra. Ez a típusú képzés régen lehetséges volt a Royal College of Art-ban, melynek szintén volt egy kárpit mesterkurzusa, de ez megszűnt. Edinburgh-nak hagyományosan szintén van egy ilyen kurzusa, de itt csökkent az érdeklődés a diákok részéről a szövés iránt.. Ezekon a kurzusokon inkább a konceptuális munkákra és az installációra fókuszálnak.

SzM: Sajnos a hollandiai helyzetet nem ismerem. Belgiumban a legmagasabb egyetemi szintű művészeti iskola az "ENSAV"; (Ecole Nationale des Arts Visuels de la Cambre), melyben nincs kárpit tanszék legalább 25 éve. Az akadémiákon van kárpit oktatás, de a kartonkészítést, tervezést, színkeverést nem hiszem hogy tradicionális módon tanítanak.

Carmen Groza (CG): Az állam nem támogatja a speciális képzést, sőt anyagi kiadásokra hivatkozva csökkenti a kurzusokat. Azt lehet mondani, hogy a kárpit-képzések eltűnőben vannak.

Művészeti akadémiák: Tournai, Brüsszel, Liège

Egyetemi művészeti képzés: Cambre, Antwerpen, nincs kárpitoktatás

7. Kiemelkedő szerepet töltött-e be a kárpitművészet fejlődése szempontjából a Bauhaus ?

AH: Valószínűleg Josef és Anni Albers Black Mountain Colleg-beli 20. századi munkásságára gondolsz. Anni Albersnek vitathatatlanul nagy hatása van a textil tágan értelmezett

világára, de nem mondanám, hogy előrevitte volna a kárpitszövés gyakorlatát bármilyen módon is. Talán ennek nekem is utána kellene nézmem.

RS: A Bauhaus jelentősen hatott az amerikai textilre, mivel sok Bauhaus-os tanár és tanítvány Amerikába költözött a II. világháború miatt. Mivel a Bauhaus gondolkodás a tömegtermelésre való tervezést szolgálta, a valódi kárpitot nem támogatták a II. világháború után.

SM: Az amerikai Bauhaus NEM játszott jelentős szerepet a kárpit fejlődésében

PH: A Bauhaus szövő tanszéke az ipari textilek tervezésére volt berendezkedve. Ahogy én tudom, itt nem készült sok kárpit. Erről többet is olvashatsz a következő könyvben: *Guntha Stözl, Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilientwürfe und freie Arbeiten, 1915-1983.* Herausgegeben von der Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau 1997. Természetesen Guntha Stözl jó kapcsolatokat ápolt a Bauhaus többi híres művészeivel, mint például Paul Klee-vel, Johannes Ittannel, Josef Albers-szel és Vasszilij Kandinszkij-jal, s tőlük sok fontos elvet vett át a tervezés területén, melyeket a művészeknek az alapozó kurzusokon tanítottak.

A fentebb már említett Alen Müller Hellwignek is volt némi kapcsolata a Bauhaus-zal, aki Ludwig Mies van der Rohe számára terveket is készített. Kárpitjain szoros esztétikai kapcsolat fedezhető fel a Bauhaus-zal (lásd a *Fa* című művéről készült fotót).

TC: A totalitárius rendszerek a kárpitot kompromittálták. A Bauhaus kárpitok modern grafikai megközelítéseket alkalmaztak, melyek egyfajta kiindulópontot jelentettek azon német kárpitművészek számára, akik e rezsimekkel nem akartak közösködni. (Néhány művészettörténész szerint a jól ismert Bauhaus kárpitok azonban nem a művészet, hanem inkább a mesterség kategóriájába sorolandók. A Bauhaus módszerei, megközelítése azonban elkerülhetetlenül befolyásolta a későbbi kárpitoktatást)

Minden háború utáni művészek és tervezőknek azonban ismernie kell a Bauhaus elveit és sokat tanulhatnak a textilekből és más példákából. Németországban a Bauhaus anyagközpontú szemlélete a művészek és mesterek számára egyaránt fontos. Sok művészeti iskola tantervét a Bauhaus-ra alapozza.

A Bauhaus korszakban készült tárgyak közül számos ikonikussá vált, nagy tiszteletnek örvend, és Németországban a fiatal nemzedékekre is hat, amennyiben a Bauhaust a design és mesterség összhangjaként, az időtlenség és a tökéletesség mércéjeként tartják számon.

Mindezek Britanniára is vonatkoznak, habár hozzáteszem, hogy ott a Preraffaelliták, Morris, Burne-Jones és az Arts and Crafts mozgalom is nagyon nagy hatású volt.

SzM: Az oktatásban nem hiszem. Hacsak nem egyes művészekre, de azt sem nagyon hiszem.

CG: Pas spécialement. (Különösebben nem)

8. Jellemző-e, hogy a kortárs kárpitművészet jelentős alkotói szakirányú, magas (egyetemi) szintű képzésben részesültek?

AH: Nem hiszem, hogy amihez jelenleg viszonyítani lehetne, illetve amely alapján általánosíthatnánk tipikusnak tekinthető. A művészeket érintő koncentrált kutatásra lenne szükség arra vonatkozólag, hogy ki és hol szerezte a képzést, mielőtt a kérdésre megfelelően válaszolhatnánk.

RS: Nem hiszem, hogy a kortárs kárpitművészek nagy része egyetemi szintű kárpit képzést kapott. volna Egyetemi szintű művész képzést igen, de nem kárpit képzést.

SM: A kárpit médiumával foglalkozó művészek túlnyomó többsége autodidakta, vagy valamilyen műhelyben kapott képzést. Sokan művészeti képzést is kaptak, de nem kifejezetten a kárpitban Fontos leszögezni, hogy Amerikában a kárpit nem valami nagyra értékelt médium. Úgy tekintenek rá, mint egy anakronisztikus tevékenységre, ami tradicionális és nem eléggé kísérleti jellegű. A hangsúly a textilképzésben és a vegyes technikákon van, közép és egyetemi szinten egyaránt.

IK: A lett textilközösség "kemény magja" akadémiát végzett, vannak azonban olyanok is, akik Észtországból jöttek, vagy olyanok, akik az Iparművészeti Iskola textil-szakán tanultak

AN: Igen, a legtöbb professzionális művész egyetemi szintű képzést kapott a nemzeti akadémiák valamelyikében.

PH: Nem hiszem, hogy ez jellemző lenne. Nem hinném azt sem, hogy ez lehetséges volna, vagy a múltban lehetséges volt. Azok a helyek, ahol a hallgatók szöni tanulhattak, tudomásom szerint úgynevezett úgynevezett "Fachhochschule"-k, azaz nem egyetemi szintű tervezői főiskolák. Tudomásom szerint a Halle-i Művészeti Akadémiának sincs egyetemi státusza.

Magam, ahogy fentebb is írtam, autodidakta módon lettem kárpitművész. A kiel-i Pedagogische Hochschule-n és később a Christian Albrechts Universtätén majdnem 30 évig tevékenykedtem, ahol a képzésekből nem kerültek ki kárpitművészek. Azoknak a tanulóknak a százai, akik nálam tanultak szöni, képzőművészet tanároknak tanultak és nem kárpitművészeknek. A kárpit csak egy kis része volt a tantervnek (választható tárgyként), melynek nagyobbik része a kötelező rajzolás és festés.

TC: Ahogy már korábban is említettem, Németországban néhány szövő a kárpitművészethez szakoktatásokon keresztül jutott el, de a többség a felsőfokú oktatásban került közel a médiumhoz. Többen a gyakorlati és elméleti képzést az egyetemi oktatásban kapták meg.

Ugyanez vonatkozik Angliára

SZM: Nem. Egyetemi szinten legalább 25 éve nincs kárpit tanszék. A "Domaine de la Lice" nevű csoportunkban Edmond Dubrunfaut és én vagyunk azok, akik egyetemi szintű képzésben részesültek de nem kárpit szakon. Edmond Dubrunfaut – kartonfestő, szintén a Cambre-t végezte el.

A kárpit szakon végzett a 70-es években a Cambre-n Javier Fernandez, és Christian Varèse. Érdekes azonban, hogy mindketten akadémián tanítanak és kifejezetten kárpitellenesek.

A jelenleg működő művészek legtöbbször akadémián végeztek, de van egy pár autodidakta művész is.

CG: Az egyetemi képzés általában sok pluszt ad. Belgiumra a kárpit vonatkozásában azonban ez nem jellemző. A személyes kezdeményezés, az újdonság többet számít, mint a képzés.

9. A képzésekben a kárpit készítés teljes folyamatának elsajátítása, vagy inkább képzőművészeti megközelítése erősebb?

AH: Nem győzőm hangsúlyozni, hogy átfogó kutatás kellene ahhoz, hogy egybegyűjtsük az adatokat és elemezzük a jelenlegi gyakorlatokat és trendeket. A tanárokat, a diákokat és a művészeket kellene megkérdezni. Lehetséges, hogy kapnál témérdek adatot, de hogy ezen adatokból milyen következtetéseket lehetne levonni, azt sajnos nem tudom.

RS: Azt hiszem a művészi dolgok erősebbek a technikaiaknál

IK: Igen, minden textilszakos hallgató megtanulja a kárpitszövés technikáját, de a hangsúly az Iparművészeti Iskolában sem ezen van.

AN: A művészet erősebb a technikánál.

PH: Erre a kérdésre csak az előzőekre utalva tudok felelni (lásd a 4. pontot). A kurzusaim során mindig az egész folyamatot próbáltam tanítani. A szándékaim a tanfolyamokkal a következők voltak:

- a) megtanítani a diákoknak a kárpitszövés technikáját (nagy részüknek semmilyen erre vonatkozó tapasztalata nem volt, amikor jelentkezett)
- b) megtanítani őket terveket készíteni. Ez a lépés sokat követel tőlük: nemcsak olyan tervet kell készíteni, ami megfelel nekik, hanem a tervnek „szöhetőnek” is kell lennie (ezen azt értem, hogy az adott technikával megvalósítható a terv.)
- c) megmutatni nekik, hogyan kell kartont rajzolni és a szövőszéket előkészíteni
- d) és végül, hogyan szöjék meg a munkát.

Azt hiszem, el tudod képzelni, hogy az a.) a b) és a c) mellett zajlik, s az idő nagy részében a művészi folyamatra koncentrálunk. Habár a művészi fejlődés a szövés folyamata során is megtörténhet (ez az én saját tapasztalatom).

TC: Az egész folyamatot tanítják Angliában. A művészeti oldal bizonyára erősebb. Ugyanez érvényes Németországra

SZM: Az akadémiákon olyanok tanítanak, akik maguk is akadémiákon végeztek. Az egyik flamand akadémián a 4 éves szövés oktatásból azonban csak 3 hónapot szánnak a kárpitra, mondván hogy az a legegyszerűbb szövés(!).

CM: A technika ismerete fontos, de ez is csak egy eszköz a többi mellett. A képzőművészeti megközelítés eltűnt, és inkább az esztétikai kísérleti terület kiszélesedéséről beszélhetünk.

10. A nyelvi változás, azaz a szövés klasszikus eszköztárának megújítása kimutatható-e a kortárs kárpitművészetben?

AH: Először azt gondolom, tisztázni kellene, mit értünk klasszikus eszközökön. Azt hiszem Archie Brennan, Jean Pierre Larochette és tanítványaik igen sok tradicionális európai eszközt használnak. Másoknál kevesebb Európából átvett dolgot láthatsz, mint például Sheila Hicks és Cynthia Shira munkáiban. Gloria Ross vállalkozása európai szövőkkel és amerikai festőkkel azért fejlődhetett a 20. században, mert mélyen tisztelte a klasszikus eszközöket, melyeket Skóciában és Franciaországban ismert meg. Ezeket az eszközöket használják Ausztráliában is, a Victorian Tapestry Workshop-ban. Ezen eszközök azonban nemcsak módszerek vagy fizikai eszközök, hanem kollaboratív folyamatok is lehetnek, amelyeknek gyökerei jóval régebbiek, s jelentősen ellene is mondanak annak a művész-szövő megközelítésnek, mely feltehetőleg téged jobban érdekel.

SM: Szerintem a művészek többsége az USA-ban a klasszikus kárpit – pl. Les Gobelines, Aubosson – nyomdokain halad, bár az érdeklődés újabban az ezektől való elszakadás irányába is elindult. Néhányan vegyes technikákkal és új formákkal kísérleteznek.

IK: A lett kárpitművészet talán nem most érte el tetőpontját. Mindig lesznek azonban olyan "különcök", akik felkeltik a figyelmet ez iránt a csodálatos műfaj iránt, meglepő ötleteikkel, stílusosos kivitelezésükkel.

PH: Attól függ, mit értesz a „kárpit klasszikus eszköztárán”. Én azt hiszem, hogy a mai kárpitszövéshez használt technikák nem sokban különböznek azoktól, melyeket a középkorban használtak. Akkor is, amikor a középkori módszerektől egy szemmel láthatóan eltérő technikát alkalmazok, meg vagyok győződve róla, hogy a szövés egy igen egyszerű módszer – eltekintve néhány kisebb változástól, melyek az elmúlt évtizedekben történtek – s a szövési folyamat alapjai az ősi egyiptomi korszak óta változatlanok.

Ha a művészi oldal jelentőségére gondolsz, akkor azt hiszem, hogy ennek jelentősége az utóbbi időben nagyon megnőtt, ugyanis a mai kárpitművészek a saját egyéni elképzeléseiket próbálják megvalósítani. Ebben az értelemben a megújulás valóban létrejön. Az a tény, hogy ez a megújulás megtörtént (Németországban és más országokban) egy újfajta művészt hozott létre az egész világon (aki nem csak megtervezi a kárpitot, hanem meg is szövi azt.). Azaz a megújulás lehetőségét nemcsak a technika változása, hanem az egyéni ötletek sokasága hozhatta meg.

TC: A brit és a német élvonalbeli kárpitművészek, akik a kárpit megújulásában részt vettek, nagy tiszteletet mutattak a klasszikus eszközök és a technika iránt. Technikai értelemben ezen művészek meglehetősen konzervatívak, sík, szögletes műveket készítenek, néhányan egyenesen francia módszerrel, hátulról szöve.

SZM: Igen. Ha túl akarnak élni, kénytelenek.

CG: Biztos. Az alkotás lehetőségeinek köre kiszélesedett.

11. Van-e, és ha igen, milyen hatása lehet a digitális képszövés (pl. Lia Cook, Cynthia Shira munkássága) megjelenése a kárpitművészetre?

AH: Nem én vagyok a megfelelő ember ennek a kérdésnek a megválaszolásához. Rebecca Stevens többször írt róluk. Ő sokkal informáltabb, és biztos lesz véleménye is.

RS: Nem lehet ennek a technikának a hatását még felmérni. Nem számít ugyan "valódi kárpitnak", de igen sok tehetséges fiatal művészt érdekel. Véleményem szerint a digitális szövés a jövő hírnöke. Lia Cook azt mondta nekem, hogy amióta a digitális szövést, mint lehetőséget felajánlották tanulásra, megduplázódott az érdeklődők száma. Ez reprezentálja korunkat.

SM: Azt hiszem, hogy a digitálisan tervezett textil, mint amelyet Lia Cook, Cynthia Shira és mások csinálnak, önmagában is megáll, mint új műfaj, amelynek viszont a gépi szövéshez több köze van, mint a kárpitához. Művelői közül senki sem a hagyományos kárpitból indult. Néhány kárpitművész a digitális képek és szövés miatt veszélyt érez, de a többség továbbra is úgy tekint rá, mint valami teljesen más dologra.

IK: Sajnos nincsenek meg a feltételek a digitális szövéshez, bár a hallgatónk kapnak elméleti oktatást a jacquard technikáról. Vannak, akik külföldön folytatnak kísérleteket digitális szövőszékkel.

AN: Tudomásom szerint nem igazán. Ritka jelenség.

SZM: Szerintem nincs érdeklődés ilyen irányban. Nem is ismerik ezeket a neveket.

CG: Talán segít, de ezt még korai lenne megítélni.

12. Érzékeled-e te is, a műfaj felfutását a 90-es évektől? Ha igen, mihez köthető, hogy ez az ősi mesterség ismét életre kelt?

AH: A fontosság megállapításához tegyük fel a kérdést, hogy kinek fontos? Szövőknél valamennyire érzékeltem a figyelem növekedését, de abban nem vagyok biztos, hogy mindezt talán nem-e a SAJÁT érdeklődésemnek köszönhetem-e.- (Ne feledd, a GFR-t csak 1997 óta vezetem, s e területen csak 1980 óta tájékozodom intenzívebben.) Ha az átlagos néző érdeklődését nézzük, száz éven belül talán a Metropolitan Museum kiállítása keltette a legkomolyabb érdeklődést, amely azonban inkább a legnagyobb látogató számot könyvelhette el. (Az 1960-as Native Arts and Crafts boom keltett még komoly érdeklődést, de ez a navajo művészetnek és nem a kárpitnak szólt.) Ha pedig különböző speciális kiállításokról beszélünk, – műgyűjtőkéről például – nem vagyok benne biztos, hogy a kárpit iránti érdeklődés jobban előretört volna, mint bármely más művészet iránti érdeklődés. Több figyelem kellene a kárpitnak.

RS: Nem érzem a kárpit fontosságának növekedését. Amint az előbbi kérdésben kifejtettem, a digitális szövés jelentőségének emelkedését érzem

SM: Nem látom a kárpitművészet fontosságának emelkedését a 90-es években az USA-ban. Ha valamit érzékelek, az az, hogy a műfaj izoláltabb, mint valaha. A hangsúly máshol, a vegyes technikájú textilművészetben van.

IK: A "növekedés" optimista szó lenne a lett helyzetre. A fiatalok számára pedig túl idő-és munkaiigényes. Kiváló művészeink sajnos már kiöregedtek. Nagyon nehéz csak kárpitból megélni. Csak nagyon kevés olyan "zseniről" és tehetséges hallgatóról tudunk beszélni, akiknek eredeti ötleteik vannak ebben az összefüggésben.

AN: Talán úgy mondanám, hogy Norvégiában a a 90-es években a kárpit iránt csökkent az érdeklődés.

PH: Véleményem szerint tény, hogy a kárpit jelentősége a 90-es évektől ismét emelkedett. Fő okai:

a)A kísérletező textilművészet nyilvánvaló leállása. Azt hiszem, a textilművészek felismerték, hogy bármit is tesznek, azt már előttük megtették.

b)A kortárs kárpitművészek művészi törekvéseinek és energiáinak növekedése, amelyek által ők is áthaladnak azokon az intellektuális és mentális folyamatokon, melyeken bármely más művészeti ág képviselői is átmennek.

c)Az MKE, az ATA és az ETF megalapításai azzal a fő céllal, hogy a közönség figyelmét felkeltsék a szövött kárpit műfaja iránt, mely egyenrangú a festéssel, a szobrászattal vagy a rajzolással, s e cél elérésének vannak alárendelve azon intézmények erőfeszítései is, melyek magas színvonalú kiállítás-sorozatok létrehozását teszik lehetővé.

TC: A 80-as 90-es évek erősödést hoztak a kárpitnak, főleg Angliában, ahol volt egyfajta megújulás is. A XXI. században azonban a kárpit lassan eltűnik a művészeti iskolák tantervéből.

Ugyanakkor egyes művész-kivitelezők továbbra is aktívak, és léteznek olyan művészek által életre hívott kezdeményezések is, melyek párhuzamosan futnak. Ilyen a magyar Kárpit, az amerikai ATA és az ETF.

Paradox helyzet, hogy míg Angliában a művészetek virágoznak, a csúcspontját a múlt század fordulóján elért kárpit és a textilművészet manapság csak kis szerepet játszik.. Az Egyesült Királyságban a szerencsejátékoknak hála van pénz közmegbízásokra. Az épületek díszítésére kiírt pályázatok esetében azonban csak ritkák a kárpit megbízások.

Németországban nehéz a kárpit helyzete a 70-es évek óta. A német művészek külföldön próbálnak boldogulni.

SZM: Ha van is egy kis változás, az leginkább egyfajta ellenhatásnak köszönhető melynek előzménye az volt, hogy a műfaj szinte teljesen le volt írva. A közelmúltban néhányan elhatározták, hogy egyfajta összefogással tenni kell ez ellen az áldatlan helyzet ellen.

Belgiumban a "Domaine de la Lice" nevű művészeti csoportunk foglalkozik csak műfajjal. A Tournai-i "Fondation de la Tapisserie" nevében ugyan használja a kárpit kifejezést, de programja nem kárpit jellegű.

CG: A huszadik század művészeti evolúciója diszkvalifikálta a tradicionális esztétikai kategóriákat, mint például a kárpitot. Habár újabban beszélnek egyfajta visszatérésről, ami talán a spiritualitás hiányából és az avantgárd ellenhatásából fakad. Talán hamarosan szükség is lesz arra, hogy felfedezzük újra a minőséget, és fizikai kapcsolatunkat az anyaggal.

13. Hozzá tud-e szólni a kárpitművészet kortárs témákhoz, vagy továbbra is klasszikus műfaj marad?

AH: Bizonyosan hiszem, hogy IGEN, de nem hiszem, hogy minden művész képes lenne erre. Néhányan biztosan, de sokaknak ez nem érdeke, és nem is igénye. Mindig látunk ilyen lehetőségeket az ATA Biennálékon, ahol mint minden műfaj esetében, itt is jelen van egyfajta kiválasztódási folyamat. A művészeti történések sokféleségét belülről látva azonban azt is megállapíthatjuk, hogy sokan elfelejtődnek. E történetben azok a művek számítanak a legjobbaknak, amelyek a képzőművészethez sorolódtak, s a többit pedig jogosan, vagy nem, elfelejtjük. Szerintem most nagyon közel vagyunk a kortárs kárpit szcénájához, melyben azt érzékeljük, hogy a helyzet folyamatosan változik, de ennek így is kell lennie.

RS: Természetesen, rá tud kapcsolódni a kárpit kortárs témákra.

SM: Azt gondolom, hogy a kárpit tudna párbeszédet folytatni más műfajokkal, amennyiben a művészek megismernék azokat, és beépítenék műveik elméleti alapjaiba. Ez azonban nem könnyű, mert az Államokban nem létezik igazán színvonalas oktatás a kárpit területén. Aki el szeretne mélyülni a kortárs művészetben, annak az információkat magának kell megtalálnia. Jelenleg az ATA erre is megpróbálja felhívni a figyelmet azzal, hogy on-line fórumokat nyit különböző témákról. Én most két kortárs művész csoporttal foglalkozom (nem kárpitművészek). A disputák nagyon érdekesek, és azt gondolom, hogy a művészek másképp kezdenek gondolkodni a munkáikról. Habár ez egyelőre csak egy nagyon kis csoport, mindössze 14 ember.

IK: Nem hiszem, hogy a művészettörténészek kortárs műfajként gondolnának a kárpitra, a kárpit "kortársiassága" azonban megjeleníthető az anyagok, a kompozíció és a művészi megközelítés segítségével. Mi korunk "termékei" vagyunk műveinkkel együtt.

AN: Igen, határozottan úgy gondolom, hogy a kárpit kapcsolódhat kortárs témákhoz.

PH: Elnézésem kérem, azt hiszem nem értem teljesen a kérdéset. Azt kérdezed, hogy a kárpit képzőművészet lehet-e? Mert akkor a 7. pontban találod a választ.

TC: Azt is hiszem, hogy a virtuális valóságra irányuló figyelem a következő években az "ingát" vissza fogja lendíteni, s a kézzel készült dolgok felértékelődnek. Ezek a dolgok sokkal élvezhetőbbek, valóságosabbak, mint amit elektronikusan kapunk.

A kárpit igenis képes kortárs trendekhez kapcsolódni, melyre remek példa a Kárpit2

SZM: Minden erőnkkel azon vagyunk, hogy megújítsuk a műfajt, ezért feltétlenül bevesszük az éves kiállításunkba azokat a kísérleti műveket, melyek új irányt mutatnak.

CG: A mai művészet mutációit, változásait nem lehet lemérni vagy összehasonlítani a korábbi normák alapján. Természetesen a kárpit korunk művészetének része, ami pillanatnyilag új utakat keres és meg is fogja azokat találni.

14. Véleményed szerint mi lehet a kárpitművészet funkciója az ezredfordulón?

AH: Ez egy nagyszerű kérdés. (Amin még gondolkodhatok). Mint tanár, múzeumi ember és mint olyan valaki, aki reménykedik még abban, hogy vannak, akik szenvedélyesen szeretik a művészetet, úgy én is reménykedem a kárpitban, mely funkcionálhat mint:

a.) Expresszív művészet – vagyis mint médium (eszközök, technikák, anyagok), amely a művészek számára egy olyan megnyilvánulási lehetőség amely által kifejezhetik önmagukat, s amely a nézők számára is lehetővé teszi azt, hogy láthassák ezt az expressziót. Ez akkor is igaz, ha a megvalósítás absztrakt, narratív vagy éppen a kettő között helyezkedik el, függetlenül attól, hogy a kárpit politikai, költői vagy prózai indíttatású.

b.) Dekoratív médium – belső használatra, ugyanúgy, ahogy a kárpit évszázadok óta jelen van, a hivatalos, elit közegekben (múzeumokban, vállalatoknál, kormányzati épületekben), vallási helyeken és magánházakban mint az ízlés és a társadalmi státusz szimbóluma.

c.) Megnyilvánulási lehetőség önálló művészek és csoportok számára.

d.) A múlt és a jelen gyakorlatának összeolvadása, tiszteletadás a múltnak, mely a jövő megközelítése is.

RS: A kárpit lehetőséget nyújt a történelmi múlthoz történő kapcsolódásra, és arra, hogy kapcsolatba kerüljünk az ősi kézi munkával, ami napjainkból hiányzik.

SM: Erre nem tudok válaszolni.

IK: Nem vagyok elég bölcs ahhoz, hogy a kárpit szerepéről beszéljek.

AN: A kárpit, mint releváns kortárs művészeti forma egy sor nehéz kérdést vet fel. Valóban van a kárpitnak ma funkciója, szerepe? Tényleg tud-e ez az ősi tudomány aktív és jelentős szerepet játszani a kortárs művészetben? Szerintem igen. A kárpit minősége és képi lehetőségei különböznek a festészetétől. Tulajdonságai, mint például a színek gazdagsága, mélysége és melegsége a kárpitot egész más dimenzióba helyezik. A rendkívül időigényes technikák vonzani látszanak olyan művészeket, akik rendkívül türelmesek és alázatosak művészeti formájuk iránt. A kárpit egyfajta időtlenséget sugároz, aminek hiszem, hogy lesz szerepe és funkciója az új évezredben.

PH: A kárpitművészet a képzőművészet egy kategóriája, de nem látom a különleges funkcióját a többi műfajhoz képest. Minden kárpitot, mint minden képművészeti munkát, csupán esztétikai értékei alapján kellene megítélni. Másrészt: minden kárpitnak meg kell győzni a nézőt, hogy csak mint kárpitot lehet elképzelni, és nem mint mondjuk egy festményt, vagy mást. Talán ez a kárpit különleges szerepe! De ugyanilyen szerepe lehet minden más képművészeti műfajnak. A

kárpitművészet a képzőművészet formáit gazdagítja. Súlyos és komoly hangja van, és ezért nagyobb figyelmet érdemel.

TC: Számptalan funkciója van a kárpitnak ma

- A művész érzékenységének kifejezése

- Híd múlt és jelen között

- Látok ismét esélyt az építészet és a kárpit találkozásra.

SZM: A kárpitművészettel kapcsolatban van egy utópiám, melyet arra a megfigyelésemre alapozok, amely szerint a női szerepek, a női művészetek, így például a kárpitművészet is megerősödött az utóbbi időben. E jelenséggel párhuzamosan az együttműködések jelentőségének növekedését is érzékelem, mely egyfajta "új művészeti helyzetet" is előidézhet. A műfajban tradicionálisan van benne az együttműködés lehetősége, ezt azonban más műfajokkal is keresni kell.

CG: E monumentális művészet a jövőben ismét meg fogja találni a funkcióját és helyét.

15. Kiket tartasz a kortárs kárpitművészet legjelentősebb alkotóinak?

AH: Ezt a kérdést az irodámban kellene megválaszolnom, ahol inspiráló, könyvekre és katalógusokra tudnék hagyatkozni, és így nem hagynék ki senkit. (Ezt a levelet jelenleg egy repülőn írom Tucsonba tartva.)

Azt gondolom, hogy ezeknek a köre nagy, és attól is függ, hogy hogyan határozzuk meg a jelentős fogalmát amely vélhetően fontos a kárpit jövője szempontjából, de hogyan? Ide sorolandók:

a.) Tanítók, hivatalos személyek és mentorok. Pl.: Archie Brennan és Jean Pierre Larochette, akik igen befolyásosak, de vannak rajtuk kívül még mások is. Nem kellene ide még szerzőket is írni? – Carol Russel-t és másokat?

b.) Jó teoretikusok és szervezők: – ilyen az ATA vezetősége amelyben Christine Laffer, Alex Friedman, Sharon Marcus és még sokan mások tevékenykednek.

c.) Bizonyára azok, akik egyénileg és csoportosan kiállítanak múzeumokban, zsűrizett rendezvényeken, árveréseken. És a weben? Nézz linkeket az oldalunkon: <http://www.tapestrycenter.org> és keress egyéni művészeket (ez azonban nem egy teljes lista)

d.) És mi a helyzet azokkal akiknek nem elég ismert a gyakorlata, kevesebbet szerepelnek, miközben ők is hozzájárulnak e művészi ág megőrzéséhez?

RS: Jon Eric Riis van a listám legtetején. Ha az észak-amerikai művészekre gondolsz, akkor fontosnak tartom Marcel Marois-t. (Kérlek írd meg még, kikre gondolsz itt, de ha gondolod írhatok egy listát ezekről a személyekről, de szólj ha esetleg kihagynék valakit.)

SM: Szerintem akik a leginnovatívabb munkát végzik a kortárs amerikai kárpitművészetben, Jon Eric Riis, Christine Laffer, és talán jómagam (talán furcsán hangzik, hogy magamat is idesorolom. A nem tradicionális kárpitban végzett kísérleteim miatt teszem ezt)

IK: Jelentős művészeink: Rudolfs Heimrats, Georgs Barkans, Aija Baumane, Lija Rage, Zinta Beimane, Baiba Ritere, Dzintra Vilks, Iveta Vecenane, Anita Celma, Skaidrite Leimane, Aina Muze, és sokan mások.

AN: Véleményem szerint napjaink legjelentősebb művészei Norvégiában a következők: Else-Marie Jacobsen, Unn Sønju, Ellen Lenvik, Marianne Magnus, Tove Pedersen, Ingunn Skogholt.

PH: Azt hiszem, a német kárpit világot a Kárpit 1, Kárpit 2 valamint az Artapestry katalógusaiból ismerheted meg, továbbá a lodz-i Nemzetközi Triennálé anyagában találhatsz jó német művészeket.

TC: *Németország:*

Peter Horn, Anka Kröhnke, Ursula Jaeger, Gabrielle Grosse, Sonja Weber számítógéppel dolgozik (kategorizálása vitatott)

Nagy Britannia:

William Jeffries, Shelley Goldsmith, Marta Rogoyska, Tass Mavrogordato, Joan Baxter, Alistair Duncan, Pat Taylor. Nagyon érdekesek Michael Brennan-Wood munkái is

SZM: Hollandiában Herman Scholten, Belgiumban Javier Fernandez. Javier Fernandezt annak ellenére is idesorolom, hogy ő nem tartja magát kárpitművészeknek.

CG: Nem tudom. Jelenleg Belgiumban nincs kárpitra vonatkozó kultúrpolitika, azaz az állam nem támogatja a kárpitművészeket sem anyagilag sem megrendelés vagy vásárlás formájában, mint ahogyan ezt a 70-es években tette. A művészek nem tudnak megélni művészetükből, s a fiatal művészeknek sincs semmi reményük. Csak az elkötelezettség tartja bennük a lelket.

Képek jegyzéke

Francesco Salviati: Siratás (részlet); Nicolas Karcher műhelye, Firenze, 1549 körül	11
Nagy Károly szőnyeg; Quedlingburg, 1220 körül	12
Hennequin de Bruges: A tízezer lovas (részlet az Apokalipszis sorozatból, a kárpit fonákja és eleje); 1373-1382, gyapjú, 170x250cm	13
Coëtivy Mester: Trója kifosztása, A trójai háború története című sorozatból (karton); Tournai 1475-1495, 477x942cm	14
Lemondás a vágyakról, A hölgy egyszarvúval című sorozatból; ismeretlen műhely, 149-1500, gyapjú, 380x470cm	15
Bernard van Orley: A Hírnév győzelme a Los Honores (Méltóságok) című sorozatból; Pieter van Aelst műhelye, 1520-1525, gyapjú, selyem, aranyszál, 490x1030cm	16
Raffaello: A csodálatos halfogás, az Apostolok cselekedetei című sorozatból; Jan van Tieghem műhelye, Brüsszel, 1545-1557, gyapjú, selyem, 495x310	18
Battista Dossi és Camillo Filippi: A metamorfózis kertje; Jan Karcher műhelye, Ferrara 1545, gyapjú, selyem, 490x685cm	19
Charles Le Brun: XIV. Lajos látogatása a gobelin manufaktúrában 1667 október 15-én, a Király története című sorozatból; Manufacture des Gobelins, 1729-1734, gyapjú, selyem, 350x580cm	21
Goya: A bábu, karton és kárpit; Real Fábrica de Tapices, Madrid, 1793, gyapjú, selyem, 301x162cm	24
William Morris: Szőlő és akantusz; 1879, gyapjú, selyem, 190x240cm	29
Rippl-Rónai József: Nő rózsával; 1889, gyapjúhímzés, 230x125cm	31
Frida Hansen kárpitja; 1900, gyapjú, 380x130cm	32
Gunta Stölzl: Kárpit; Bauhaus, 1926-27, len, pamut, 200x110cm	34
Jean Lurçat: Trópus; Picaud műhelye, Aubusson, 1956, gyapjú, 320x675cm	36
Grau-Garriga: Gent del camp; 1989, 285x550cm	37
Magdalena Abakanowicz: Szarkofág üvegházban IV.; 1983	40
Sharon Marcus: Hely (Feljegyzések a Mungo-tóról című installáció része); 1998, len, drót, 40x81cm	41
Részlet a Vadászat az Egyszarvúra című kárpitsorozatból; flamand, 1495-1505, gyapjú, selyem, 368x252cm	43
Részlet Az idő diadala című kárpitból; Brüsszel, 1507-1510, gyapjú, selyem, 200x300cm	46
Vaszary János: Bazsarózsás függöny; 1905, gyapjú, 265x80cm	49
Kőrösfői-Kriesch Aladár: Kasszandra; 1909, gyapjú, 200x71cm	51
Ferenczy Noémi: Tavaszi munka; 1943, gyapjú, 131x137cm	53

Domanovszky Endre: Disputa; 1968, gyapjú, 295x1600cm	54
Hauser Beáta: Esküvő 1978, gyapjú, 145x100cm	57
Nagy Judit: Kolibris verdúr; 1987, gyapjú, selyem, fémszál, 210x190cm	62
Tomasso Vincidor és Giovanni de Udine:	62
Tomasso Vincidor és Giovanni de Udine: Oroszlános kárpit a Gyermekek játéka sorozatból, 1521, gyapjú, selyem, 310x287cm	62
Részlet a Vadászat az egyszarvúra című sorozatból	63
Jon Eric Riis: Maszkos múzsák; 2000, pamut, selyem, fémszál, édesvizi gyöngy, 203x135cm	64
Charles Francois Poerson: Fürdőző Psyche; 1684-86, gyapjú, selyem, fémszál	64
Marcel Marois: Eső - sárga és zöld, Eső - kék; 2000, gyapjú, pamut, 37x39cm (egyenként)	65
Dobrányi Ildikó: Fű I, II.; 1995, gyapjú, selyem, 100x100 cm	66
Jon Eric Riis: Ikarusz; 2003, selyem, fémszál, kristályszemcsék, 56x168cm	67
Turner: A Clyde vízesés; 1844-46	71
Solti Gizella: Exodus; 2000, gyapjú, pamut, selyem, 180x150cm	75
Erdély Miklós - Solti Gizella: Dupla sarkú; 1982, pamut, 25x30cm	76
Dobrányi Ildikó: Nomád szőnyeg; 1996, gyapjú, selyem, 220x220cm	79
Pápai Lívია: Laterna Magica, részlet a Laterna Magica-ból; 1991, gyapjú, selyem, fémszál, 154x184cm	81
Kókay Krisztina: Ünnepek (terv); 2000, gyapjú, len, 307x174cm	82
Hajnal Gabriella: Szent Ferenc, kárpit és karton; 1968, gyapjú, 207x320cm	84
Corvin Kárpitok; 2003-2006, gyapjú, selyem, fémszál, 300x200cm, 300x250cm, 300x200cm	85
Hegyi Ibolya: Előhívás; 1980, gyapjú, 3x20x20cm	87
Aranykor részletek	89
Hegyi Ibolya: Időforma; 2007, gyapjú, pamut, fémszál, 200x40cm	90
Részlet az Apokalipszis sorozatból; francia, 1373-1382	91
Hegyi Ibolya: Szférák, installáció; 2008, gyapjú, len, fémszál, selyem, 2x200x40cm	93
Időforma az ösküi templombelsőben	94
Részletek az Időjárásjelentés-ből: száraz, ködös és vizes felület	97

Irodalom

Könyvek

- András Edit: *Kötéltánc*. Új Művészet kiadó, Budapest, 2001
- Ash, Russel: *The Impressionists and Their Art*. Orbis, London, 1983
- Barabási Albert-László: *Behálózva*, Magyar Könyvklub, Budapest, 2003
- Belting, Hans: *A művészettörténet vége*, Atlantisz, Budapest, 2006
- Belting, Hans: *Kép és kultusz*. Balassi, Budapest, 2000
- Böhringer, Hannes: *Szinte semmi*. Balassi, Budapest, 2006
- Biró Yvette, *Időformák*. Osiris, Budapest, 2005
- Cailletau, Jacques (szerk.): *Front and Back*. A.D.I.G. Nantes, 1996
- Campbell, Thomas: *Tapestry in the Renaissance, Art and Magnificence*. 2002, The Metropolitan Museum of Art, New York
- Constantine, Mildred -Jack Lenor Larsen: *The Art Fabric Mainstream*. Van Nostrand Reinhold Co, New York, 1981
- Danto, Arthur C: *Hogyan semmisítette ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997
- Delmarcel, Guy: *Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*. Pandora/Snoeck, Belgium, 2000
- Delmarcel, Guy: *La Tapisserie Flamande*. Imprimerie Nationale, Paris, 1999
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919 1933 Taschen/ Vince*, Budapest, 2003
- Ernyey Gyula (szerk.): *Design alapelvek*. Design Center, Budapest, 1981
- Ernyey Gyula: *Design. Tervezéselmélet és termékformálás 1750-2000*, Dialog-Campus, Pécs 1999
- Ébli Gábor: *Az antropologizált múzeum*. Typotex, Budapest, 2005
- Fassbinder, Horant (szerk): *A hálón át*. Palatinus, Budapest, 2005
- Ferkai András: *Űr vagy megélt tér?* Terc, Budapest, 2003
- Farkas András: *Az esztétikai ítélet*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2002
- Focillon, Henry: *A formák élete*. Gondolat, Budapest, 1982
- Foucault, Michel: *A szavak és a dolgok*. Osiris, Budapest, 2000
- Forgács Éva: *Bauhaus*. Jelenkor, Pécs, 1991
- Frampton, Kenneth: *A modern építészet kritikai története*. Terc, Budapest, 2002
- Gellér Katalin-Keserű Katalin: *A Gödöllői Művésztelep*. Cégér, Budapest, 1987
- Gellért Katalin: *A Gödöllői Művésztelep*. Városi Múzeum, Gödöllő 2001
- Gleick, James: *Káosz*. Göncöl, Budapest, 2004
- Greenberg, Clement: *Art and Culture. Critical Essays*. Beacon Press, Boston, 1961
- Glancey Jonathan: *Az építészet története*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2002

- Gombrich, Ernst – Didier Eribon: *Miről szólnak a képek?* Balassi, Budapest, 1999
- Gribbin John: *Az idő születése.* Akkord, Budapest, 2000
- György Péter: *Az eltörölt hely a Múzeum.* Magvető, Budapest, 2003
- György Péter: *Digitális Éden.* Magvető, Budapest, 1998
- Hauser Arnold: *A művészet szociológiája.* Gondolat, Budapest, 1982
- Hawking, Stephen: *A mindenség elmélete,* Kossuth, Budapest, 2005
- Hawking, Stephen W: *Az idő rövid története.* Akkord, Budapest, 2004
- Hawking, Stepehen: *A Világegyetem dióhéjban.* Akkord, Budapest, 2002
- Heisenberg, Werner: *A rész és az egész.* Gondolat, Budapest, 1983
- Husz Mária: *Magyar neoavantgárd textilművészet.* Dialóg Campus, Pécs, 2001
- Jankovich Júlia: *Ferenczy Noémi.* Corvina, Budapestm, 1983
- Keserű Katalin (szerk.): *Modern magyar nőművészet.* Kijárat, Budapest, 2000
- Keserű Katalin: *Rippl-Rónai József.* Corvina, Budapest, 1982
- Kubler, George: *Az idő formája.* Gondolat, Budapest, 1992
- Kuenzi, André: *La Nouvelle Tapisserie.* Bonvent, Genf, 1973
- Kuhn, Thomas S: *A tudományos forradalmak szerkezete.* Gondolat, Budapest, 1984
- Kunszt György: *Értékválság az építészetben és a modern szakralitás 1962-2003.* Terc, Budapest, 2003
- László Emőke: *Flamand és francia kárpitok Magyarországon.* Corvina, Budapest, 1980
- Landgráf Katalin, Penkala Éva és Szittner Andrea: *Nagy szövéskönyv I. Planétás,* Budapest, 2001
- Latour, Bruno: *Sohasem voltunk modernek.* Osiris, Budapest, 1999
- Lynch, John: *Az időjárás.* Alexandra, Budapest, 2002
- Marosi Ernő: *A román kor művészete.* Corvina, Budapest, 1972
- Marosi Ernő (szerk): *Emlék márványból és homokkőből.* Corvina, Budapest, 1976
- Mátéfy Györk: *Szövött szőnyegek és falikárpitok.* Gondolat, Budapest, 1987 *Mérhető és mérhetetlen.* Typotex, Budapest, 2000
- Miklós Pál: *Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei.* Corvina, Budapest, 1981
- Mittelstadt, Kuno: *Paul Gauguin.* Corvina, Budapest, 1978
- Monori Mész András – Tillman József Attila: *Ezred – kezdet,* Palatinus, Budapest, 2003
- Moravánszky Ákos: *A tér – Kritikai antológia. Építészetelmélet a 20.században.* Terc, Budapest, 2007
- Művészetszociológia.* Közgazdasági és jogi könyvkiadó, Budapest, 1978
- Pamer Nóra: *Art Nouveau a belga építészetben.* Műszaki, Budapest, 1979
- Panofsky, Erwin: *A jelentés a vizuális művészetekben.* Gondolat, Budapest, 1984
- Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi.* FUGA, Budapest, 1998
- Pápai Livia: *Az élő szövet.* Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2005
- Peternák Miklós: *Képháromszög.* Ráció, Budapest, 2007
- Pethő Bertalan (szerk.): *A posztmodern.* Gondolat, Budapest, 1992
- Phillips, Barty: *Tapestry.* Phaidon Press, London, 1994

- Philips Elena, Hecht Johanna and Martin, Christina, Estras: *The Colonial Andes*. The Metropolitan Museum of Art New York, 2004
- Radisics Jenő: *Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum*. Franklin Társulat, Budapest, 1885
- Rév Ilona: *Építészet és enteriőr a magyar századfordulón*. Gondolat, Budapest, 1983
- Schulcz Katalin (szerk.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005
- Seibert, Jutta (szerk.): *Keresztény művészeti lexikon*. Corvina, Budapest, 1986
- Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*. Gondolat, Budapest, 1986
- Semper, Gottfried: *Tudomány, ipar és művészet*. Corvina, Budapest, 1980
- Simpson, Tommy: *Hand and Home*. Bulfinch Press, Boston, 1998
- Sosset, Leon-Louis: *Contemporary Tapestries in Belgium*. Perron, 1989, Liege
- Susan Sonntag: *A fényképezésről*. Európa, Budapest, 1999
- Szabadi Judit: *A magyar szecesszió művészete*. Corvina, Budapest, 1983,
- Tábor Ádám: *A váratlan kultúra*. Balassi, Budapest, 1997
- Voit Pál (szerk.): *Régiségek könyve*. Gondolat, Budapest, 1983
- Voit Pál: *Régi magyar otthonok*. Balassi, Budapest, 1993,
- Warnke, Martin: *Udvári művészek*. Enciklopédia, Budapest, 1998
- Weltge, Sigrid Wortmann: *Woman's Work Textile Art from the Bauhaus*. Chronicle Books, San Francisco 1993
- Weinrich, Harald: *Léthé, A felejtés művészete és kritikája*. Atlantisz, Budapest, 2002
- Wind, Edgar: *Művészet és anarchia*. Corvina, Budapest, 1990

Tanulmányok

- András Edit: Kárpit a kortárs nemzetközi szintéren. *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 40-44.
- András Edit: *Az öneszmélés útján. Új Művészet*, 2002. november, 12-16.
- András Edit: Kémlelőhelyek a végeken. *Új Művészet*, 2003. október, 26-28.
- András Edit: Átváltozások. A szövött kárpit ma. *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 54-56.
- András Edit: A kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban. In: *Kárpitművészet Magyarországon*, Vince, Budapest, 2005
- Attalai Gábor: A körülményekről. *Eleven textil* [katalógus] Múcsarnok, 1988. 88.
- Bán András: Kertem egyik sarka. *Új Művészet*, 1992, november, 18.
- Belting, Hans: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája
http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/belting.html
- Boot, Caroline: Textilművészet/ vizuális művészet. In: *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 36-37.

- Bradford, J. C: Exploring Digital Weaving. *The Bulletin*, Spring, 2002, 13.
- Bryson, Norman: A tekintet a kiterjesztett mezőben. *Enigma*, 2004, XI/ 41.
- Búzás Árpád: Ipari Textilművészeti Biennálék 1973-1988, *Magyar Iparművészet*, 2003. 3.
- Callen, Kate: Tapestry Biennial IV. *American Craft*, 2003. February/March, 76.
- Cowart, P. V: Generations/Transformations. *Shuttle Spindle and Dyepot*, Spring, 2003. 44-45.
- Cook, Lia: Generations/Transformations. *Shuttle Spindle and Dyepot*, Spring, 2003. 22-23.
- Davis, Virginia: Interactions. *Surface Design Journal*, 2001. Fall, 4-11.
- Delmarcel, Guy: *Los Honores* [katalógus] Mechelen, 2000
- Dobrányi Ildikó: Corvin kárpitok - műhelymunka 2003 - 2006. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005
- Fitz Peter: +- Gobelin. VI. Ungarische Biennale für Wand und Raumtextilkunst 1980. *Textilkunst*/4, Dezember 1980, 150-153
- Fitz Péter: Textilművészet és "Grand Art". *Új Művészet*, 1992. november, 12.
- Gloviczky Zoltán: Ovidius metamorphosese *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 16-19.
- Hales, Linda: The Warp and Weft of Modern Times, Contemporary Tapestry at Textile Museum, *The Washington Post*, 2004. March, 27
- Hedlund, Ann Lane: Tapestry Translations in the 20th Century: The Entwined Roles of Artists, Weavers, and Editeurs. Ninth Biennial Symposium of the Textile Society of America "Appropriation, Acculturation, Transformation"
- Hornyik Sándor: A képi fordulatról. <http://www.exindex.hu> 2007
- Janssen, Elsje: Történeti és kortárs kárpitok. Gondolatok hasonlóságokról és különbségekről. *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 48-50.
- Jefferies, Jannis: Walls of Woven Sound. *EvoMusart*, Draft JJ, 2006 March, 6.
- Kane, Tina: Woven Stories. *Tapestry Topics*, 2003. Fall.
- Kontsek Ildikó: A kárpitművészet múltja *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 12-17.
- Kontsek Ildikó: A kárpitművészet önálló útjai az 1980-as évektől napjainkig *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005
- Koppány Tibor: Öskü római katolikus kápolna. Építéstörténeti beszámoló. Országos Műemléki Felügyelőség, Budapest, 1977
- Kovalovszky Márta: Határátlépés. *Új Művészet*, 1992. november, 4.
- Kürthy Emese: Női szakma. <http://www.tusarok.hu>
- László Emőke: Ovidius átváltozások című műve alapján készült 16-17. századi kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 24-26.

- László Emőke: Kárpitművészet Magyarországon a kezdetektől Ferenczy Noémiig. *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005
- László Emőke: Gyermekek játéka I-IV kárpit In: *Az idő sodrában*. szerk: Pataki Judit Iparművészeti Múzeum 2006, 149.o.
- Lovay Zsuzsa: Az Iparművészeti Múzeum gyűjtő tevékenységéről. *Magyar Iparművészet*, 1995/I.
- Marcus, Sharon: Tapestry at Fernbank. *American Tapestry Biennial II*. [katalógus] Fernbank Museum of Natural History, Atlanta, GA, USA, 1998. 5-7
- Marcus, Sharon: Egy kárpitművész gondolatai *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 52
- Marcus, Sharon: Critical Issues in Tapestry. <http://www.americantapestryalliance.org>, 2004
- Marosi Ernő: Átváltozások. *Új Művészet*, 2005. december, 5.
- Marosi Ernő: Előszó. *Emlék márványból és homokkőből*. Corvina, Budapest, 1978.
- Matzkuhn, Bettina: Barbara Heller: The Cover-up Tapestries. *Artichoke*, 2002, No 4, 14-17.
- Mensing, Margo: e- textiles. *Surface Design Journal*, Fall, 2001. 12-20.
- Mitchell, W. J. T: A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája. *Enigma*, 2004. XI/41.
- Pálosi Judit: Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében. *Kárpitművészet Magyarországon*, Vince, Budapest, 2005, 84. o.
- Pasquier, Noel: Egy kartonfestő gondolatai *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 50.
- Pernecky Géza: Meteorologie Art
<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/pernecky2.html>
- Prékopa Ágnes: Lehetőségek a párbeszédre. *Műértő*, 2005. december, 5.
- Radnóti Sándor: Emlékeim Balassa Péterről. *Jelenkor*, 2006. április
- Rose, Barbara: A nyolcvanas évek Kritikai értékelés, *Amerikai festészet*. [katalógus]1994
- Schira, Cynthia: Generations/Transformations. *Shuttle Spindle and Dyepot*, Spring 2003. 32-33.
- Schotter, Bernard: A kárpitművészet folytonossága és megújulása a francia Manufacture des Gobelins fényében. *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 12-13
- Simonovics Ildikó: Divatrajzok Re-Vizió alatt, *Műértő*, 2006. március
- Spangler, Christine: Louise Lemieux-Bérubé. *Shuttle Spindle and Dyepot*, 2001. Fall, 33-35.
- Stevens, Rebecca A.T.: A kárpit fonalai *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 28-31
- Stevens, Rebecca A.T: Riis's Poverful Pieces. *Fiberarts*, Summer 2003. 32-38.
- Stevens Rebecca A.T.: A kárpit ígérete. *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 42-44.
- Surányi Katalin – Szabó Rudolf: Kétszáz éves a Jacquard-gép. *Textil és Textilruházati Ipartörténeti Múzeum Évkönyve* (XII)

Szabó László: Törekvések a Magyar Tudományos Akadémia felállításáért. [szakdolgozat], ELTE BTK, Budapest 1987

Szőke Annamária: "Titok a jövő jelenléte" Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében.

http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/erdely_miklos.html

Vittet, Jean: Öt 17. századi, Ovidius Átváltozások című művéhez készült kárpit. *Kárpit 2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 33-34.

Wehner Tibor: A magyar kárpitművészet megújulása *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 24-25.

Zumthor, Peter: A szépség kemény magva. In: arc'1 az Új Magyar Építőművészet negyedéves melléklete, Budapest, 1998, 35.o

Katalógusok

American Tapestry Biennial II, American Tapestry Alliance, 1998

American Tapestry Biennial III, American Tapestry Alliance, 2000

American Tapestry Biennial VI, American Tapestry Alliance, 2006

Artapestry, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Denmark, 2005

A gödöllői szőnyeg 100 éve, szer: öriné Nagy Cecília. Gödöllő, 2007

By Hand in the Electronic Age, The Textile Museum, Washington DC, 2004,

Barbara Heller Cover Ups & Revelations. Barbara Heller, 2005

Danish Tapestry, Koge Art Museum of Sketches 1998

Davis, Virginia, North Dakota Museum of Art, 2004

Dobrányi Ildikó, Magyar Intézet, Párizs, 1996

Eleven Textil, Műcsarnok, Budapest, 1988

9. Fal és Tértextil Biennálé, Savaria Múzeum, Szombathely, 1986

4ème Festival International de la Tapisserie, Conseil General de l'Oise, 1999

Francisco de Goya, Kunsthistorisches Museum, Wien 2005

+ - *Gobelin*, *6. Fal és Tértextil Biennálé*, Savaria Múzeum, Szombathely 1980

Hajnal Gabriella életmű albuma. Iparművészeti Múzeum, Budapest 1998

Hauser album. Budapest, 2004

10th International Triennial of Tapestry, Central Museum of Textiles, Lodz, 2001

Kaunas Art Biennial 05, Arx Baltica, 2005

"Kárpit", Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001

"Kárpit 2", Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005

Jean Kidd Handwork. Stride Gallery, Calgary 2003

Jean Lurçat Académie Des Beaux-Arts - Institute De France, 2004

Magyar Gobelin 1945-1986, Múcsarnok, 1985
12. Magyar Textilbiennálé, Szombathelyi Képtár, 1992
14. Magyar Textilbiennálé, Szombathelyi Képtár, 1996
Marcel Marois, Expression Centre d' Exposition de la Saint-Hyacinthe, 1994
Mindörökké/Forever Dobrányi Ildikó 1948-2007. Keresztény Múzeum, Esztergom, 2008
Nagy Judit, Budapest 1997
I. Nemzetközi Minta Triennálé. Múcsarnok, Budapest, 1989
Urszula Plewka Schmidt Wielkopolska, Poznan, 2001
Renata Roszivalova, Moravska Galerie Brno, 1997
Szombathelyi Textil Biennálék 1970-2000, Szombathelyi Képtár, 2002
Technology as Catalyst: Textile Artists on the Cutting Edge. The Textile Museum, Washington 2002
2. Textilművészeti Triennálé. Szombathely, 2006
Textile without Textile. Vas megyei múzeumok katalógusai 61. 1980
Weltbilder Bildwelten Peter Horn, 2004

Online források

<http://americantapestryalliance.org>
<http://annikaekdahl.se/pen.php>
<http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/events/index.php>
<http://www.artpool.hu/hypermedia/landow.html#top>
<http://www.artic.edu/>
<http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Emlekezet.html>
<http://www.avlusa.com/>
http://www.balkon.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html
http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/belting.html
<http://www.c3.hu/~tillmann/>
<http://www.c3.hu/scca/butterfly/Kunzel/synopsishu.html>
<http://www.digitalweaving.no/>
<http://www.goldsmiths.ac.uk/constance-howard/>
<http://www.hik.hu/tankonyvtar>
<http://www.lib.duke.edu>
<http://www.mek.oszk.hu/>
<http://www.mumok.at/program/exhibitions/>
<http://www.revizoronline.hu>
<http://tapestrycenter.org>
<http://telematic.artpool.hu/2006/evomusart/>

<http://tusarok.org>

<http://www.textilemuseum.org/>

<http://www.victorianweb.org/art/design/textiles>

<http://members.iif.hu/visontay/ponticulus/rovatok/hidverok/perneczky2.html>

<http://www.art-universitas.hu>