



3950 FORINT



9 789632 443636

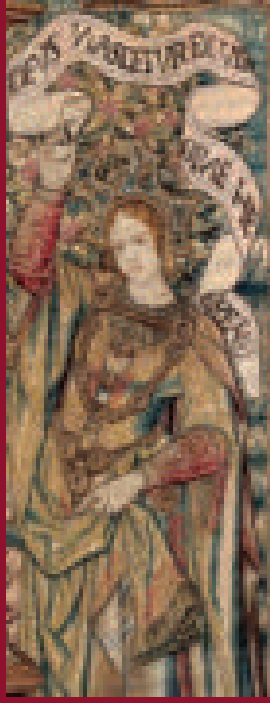
AZ IDŐSZÖVETE HEGYI IBOLYA



AZ IDŐSZÖVETE HEGYI IBOLYA

AZ IDŐ SZÖVETE HEGYI IBOLYA

AZ EURÓPAI TRADÍCIÓJÚ SZÖVÖTT KÁRPIT METAMORFÓZISAI



TÁMOGATÓK

Iparművészeti Múzeum, Budapest

Keresztény Múzeum, Esztergom

Nemzeti Kulturális Alap



Nemzeti
Kulturális
Alap

A szerző köszönetet mond
az alkotóknak és a múzeumoknak, hogy
hozzájárultak a művek közléséhez, valamint
köszönetet mond a fotók készítőinek

A kötet Hegyi Ibolya doktori értekezése
alapján készült

LEKTORÁLTA **András Edit · Pásztor Emese**

SZERKESZTETTE **Schulcz Katalin**

GRAFIKAI TERV **Bárd Johanna**

FOTÓK **Áment Gellért**

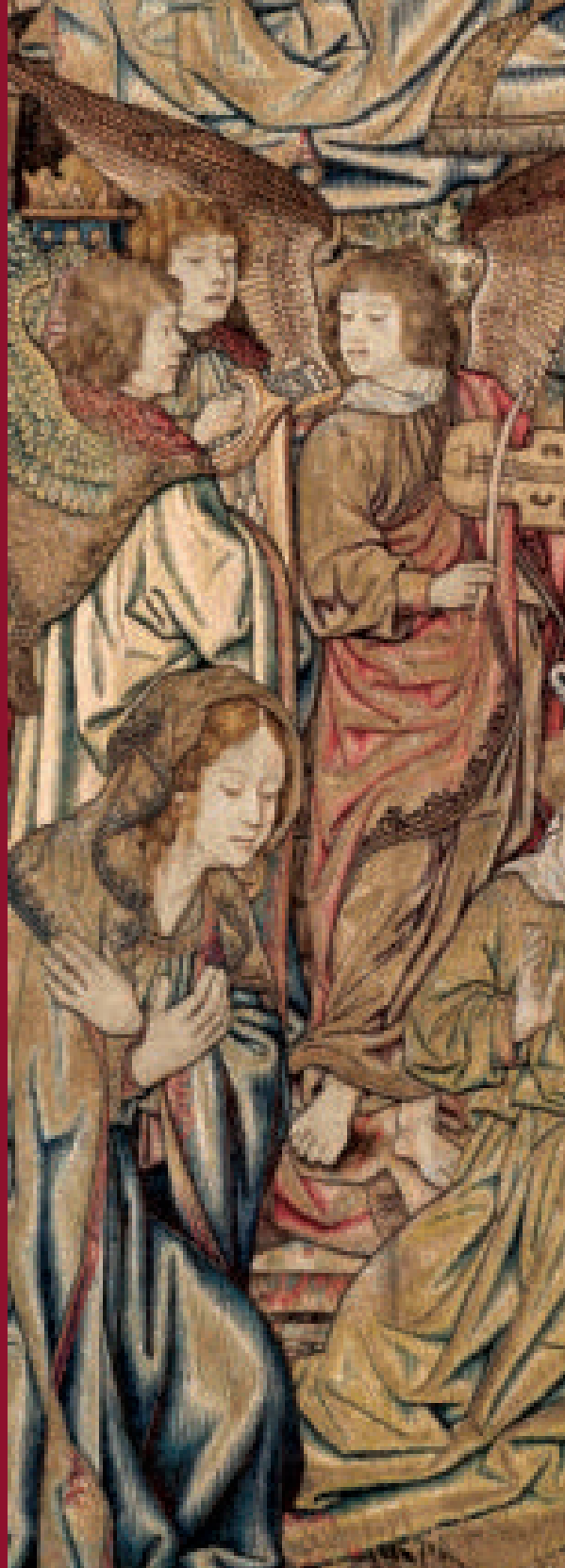
Kolozs Ágnes · Mudrák Attila

Rostás József · Sulyok Miklós

© Hegyi Ibolya, 2012

© Scolar Kiadó, 2012

Minden jog fenntartva





HEGYI IBOLYA

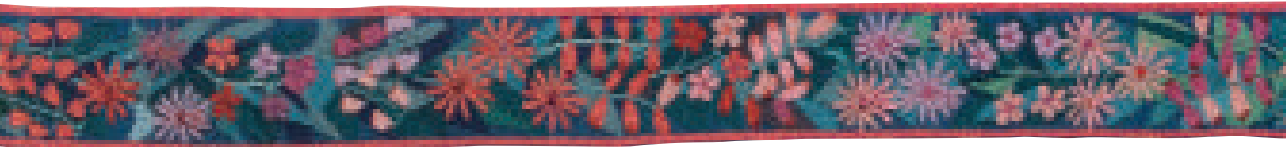
AZ IDŐSZÖVETE

AZ EURÓPAI TRADÍCIÓJÚ
SZÖVÖTT KÁRPIT
METAMORFÓZISAI

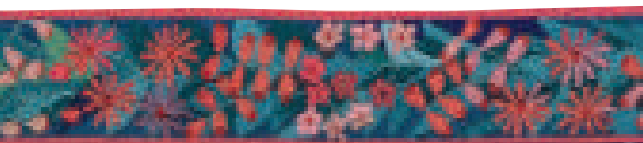
SCOLAR

TARTALOM

9	Bevezetés
14	I. Az európai tradíciójú szövött kárpit válaszútjai
14	1. AZ EURÓPAI TRADÍCIÓJÚ SZÖVÖTT KÁRPIT TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE A KEZDETEKTŐL A XIX. SZÁZAD ELEJÉIG
49	2. A KÉZMŰVESSÉG FELÉRTÉKELŐDÉSE A XIX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN
54	3. TEXTILMŰHELY A BAUHAUSBAN
58	4. A SZÖVÖTT KÁRPIT MEGÚJÍTÁSÁNAK KÍSÉRLETE FRANCIAORSZÁGBAN
59	5. ART FABRIC MAINSTREAM



68	II. A szövött kárpit hazai útjai
69	1. A NÉMETELEMÉRI SZÖVŐMŰHELY
71	2. A GÖDÖLLŐI MŰVÉSZTELEP ÉS SZÖVŐMŰHELY
75	3. FERENCZY NOÉMI
79	4. KÁRPITMŰVÉSZET A SZOCIALIZMUSBAN
83	5. KÁRPIT ÉS KÍSÉRLETI TEXTIL VISZONYA MAGYARORSZÁGON

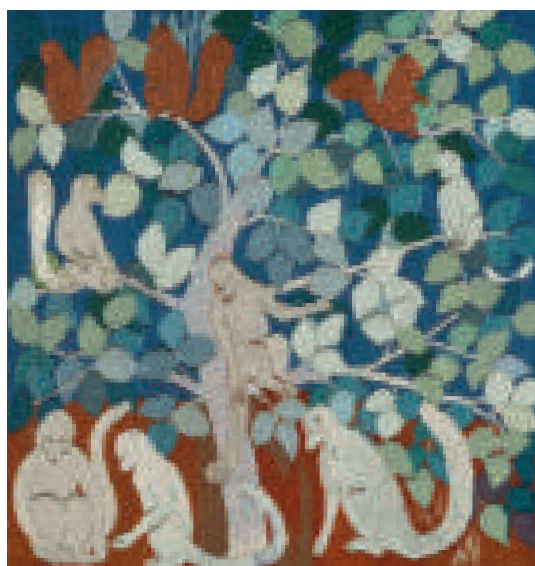


91	III. Az autonóm szövött kárpit metamorfózisa
91	1. AZ IDŐ FORMÁJA
109	2. A HÁROM KÉZFOGÁS
127	3. SZÖVÖTT IDŐK
144	4. A [KÁRPIT]MŰVÉSZET „VÉGE”
148	IV. Függelék
148	IRODALOM
158	NÉVMUTATÓ



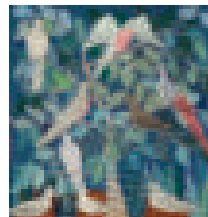
„A gobelin könnyebbsége éppen a nehézségében van. Mert a hosszadalmas, lassú munka révén olyan gazdagság kerül bele, amire festve nem is lehet jutni, mert az átfesthetőség mégis mint kibúvó, mindig megvan. A »most vagy soha« révén az ember megtanulja magát a végsőkéig összeszedni, és ennek az összeszedésnek a fokozásán múlik minden.”

F E R E N C Z Y N O É M I



Bevezetés

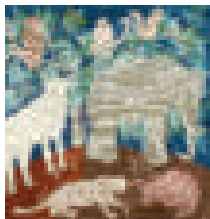
A XXI. században egy ősi műfaj, a szövött kárpit metamorfózisának lehetünk tanúi. Az átváltozás sokféle hagyományból táplálkozik, hiszen a történelem során olyan térben és időben eltérő kultúrákban is készültek kárpitok, mint a IV. századi kopt Egyiptom, a középkori Európa vagy a precolumbián Peru. *Az idő szövete* az európai tradíciójú szövött kárpit bemutatására helyezi a hangsúlyt, amely a feudális reprezentáció részeként a képzőművészettel és az építészettel került szoros kapcsolatba, s amely évszázadokon át a tervező, a kartonrajzoló és a szövők együttműködésének eredménye volt. A műfaj történetében meghatározó fordulatot jelentett a XIX. század második felében az angol Arts and Crafts mozgalom művész-teoretikusa, William Morris (1834 – 1896) művészet és kézművesség egységét hirdető esztétikája, mely követelményként fogalmazta meg, hogy a művészek ne csak ismerjék, de gyakorolják is műfajuk teljes alkotófolyamatát: a szövött kárpit ekkor jelent meg szövési tudást és gyakorlatot igénylő autonóm, azaz szabad, intellektuális, individuális művészetként, melyben a modern „grand art” műfajok művelőihez hasonlóan a kárpitművészek egyéniségének megjelenési formája is a személyes (szövés)stílus lesz.



Az európai tradíciójú szövött kárpit válaszútjai című első fejezet, melyet elsősorban az Iparművészeti Múzeum és az esztergomi Keresztény Múzeum történeti kárpitjai illusztrálnak, azt a hosszú folyamatot mutatja be, melynek során a szövött kárpit kollektív műfaja fokozatosan festészeti ötletek kiszolgálója lett, majd áttekinti a XIX. és a XX. század kárpit-történetének főbb csomópontjait, többek között a német Bauhaus textilműhelyének történetét, ahol a kárpit mint az ipari sorozatgyártások prototípusa kapott új funkciót. A XX. század 30-as éveiben Franciaországban a festő Jean Lurçat (1892–1966) és az építész Le Corbusier (1887–1965) próbálták a szövött kárpitot új alapokra helyezni. Lurçat művészetszervezőként

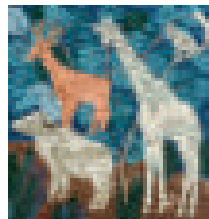
is széles körű hatást fejtett ki: 1962-ben Lausanne-ban nemzetközi kárpitbiennálét alapított, amely a kárpitot a modern enteriőrök részeként, „kortárs freskóként” kívánta bemutatni. A biennálékon azonban megváltozott a szövött kárpit hagyományos formája, és szobor-szerű „tértextilként” kilépett a térbe.

A szövött kárpit hazai útjai című második fejezet a németelemei és a gödöllői szövőműhely tevékenységét, valamint Ferenczy Noémi (1890–1957) művészetét elemzi, és rávilágít, hogy Ferenczy Noémi nemcsak autonóm kárpitművészként, hanem tanárként is kiemelkedő alakja a magyar művészet történetének. Ferenczy Noémi alapította 1951-ben a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem jogelőd intézményében, az Iparművészeti Főiskolán a kárpit szakot, melyet saját alkotómódszerének szellemében vezetett. Egy rádióinterjúban így beszélt róla: „Ami engem illet, az első vázlattól a szövésig mindent egymagam végzek. [Ugyanezt teszik a tanítványaim is]. A terv körülbelül olyan szerepet játszik nálam, mint a festőnél a természet, hol többet, hol kevesebbet veszek át belőle a végleges mű megalkotásáig. Magam csupán kiindulópontnak tekintem és szövés közben az eredeti elgondolást szüntelenül fejlesztem és alakítom.” A szocializmus évtizedeiben azonban elsősorban festők jutottak kárpitmegbízásokhoz. Az Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyében készült 1968-ban többek között Domanovszky Endre (1907–1974) *Disputa* című 56 négyzetméteres faliképe és Hajnal Gabriella (1928) *Szent Ferenc-kárpitja*. 1968 azonban nemcsak a *Disputa* és a *Szent Ferenc-kárpit*, hanem a nemzetközi „tértextiles” folyamatokkal és a neoavantgárd képzőművészettel összekapcsolódó hazai „újtextiles” mozgalom nyitányának éve is, melynek fórumán, a Szombathelyi Biennálén 1980-ban a kárpit lehetőséget kapott arra, hogy bebizonyítsa: 10 van megújulási képessége, közönsége és hatóereje, ki tudja jelölni funkcióját, szerepét a modern textilművészetben.



A Szépművészeti Múzeum nemzetközi *Kárpit* kiállításain részt vevő művészek műveivel illusztrált harmadik fejezet, *Az autonóm szövött kárpit metamorfózisa* amellett, hogy az autonóm kárpit átváltozását a nemzetközi szintér kárpitművészeinek szemszögéből is taglalja, a metamorfózist az itthoni fejleményeken keresztül mutatja be. Magyarországon az autonóm szövött

kárpit ugyanis három kárpitművész-nemzedék összekapcsolódó újításainak köszönhetően alakult át kortárs médiummá, az új-textiles mozgalom vezéralakja, Szilvitzy Margit (1931) szavaival „mára mint műfaj önállóvá vált, az egyéni gondolatok, az anyagból és a technikából származó lelemények a művek erőihez tartoznak; ez a szemléletmód egyértelműen az új textiles gondolkodásmód hozadékának tekinthető.” A fejezet a „modern időköt” követő korszak kárpitművészetének túlélési esélyeit is számba veszi. A XXI. században ugyanis nemcsak a kárpit történetében, hanem a modern időben is fordulóponthoz értünk.



Hálával tartozom konzultánsaimnak: DR. ANDRÁS EDITNEK | VIRGINIA DAVISNEK | DR. ANN LANE HEDLUNDNAK | SHARON MARCUSNAK, valamint DR. BAJKAY ÉVÁNAK | DR. ERNYEY GYULÁNAK | DR. ÉBLI GÁBORNÁK | DR. FARKAS ANDRÁSNAK | DR. FERKAI ANDRÁSNAK | DR. ISTVÁN MÁRIÁNAK | DR. TILLMANN JÓZSEFNEK | DR. VÉGH JÁNOSNAK | DR. WESSELY ANNÁNAK | DR. ZWICKL ANDRÁSNAK azért, hogy könyvem megírása előtt a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának Iparművészet-elmélet képzésében a szövött kárpit műfaját művészetelméleti szempontok alapján ismerhettem meg. Köszönöm kárpitművész kollégáimnak, THOMAS CRONENBERGNEK | CARMEN GROZÁNAK | PETER HORNNÁK | IEVA KRUMINÁNAK | NAGY JUDITNAK | ANN NAUSTDALNAK, SZÁRAZ MARIKÁNAK, valamint REBECCA A.T. STEVENSNEK | KONTSEK ILDIKÓNAK | DR. PÁSZTOR EMESÉNEK ÉS DR. JÉKELY ZSOMBORNÁK, hogy önzetlenül segítették munkámat. Külön köszönettel tartozom barátaimnak, SCHULCZ KATALINNAK | SZABÓ LÁSZLÓNAK | DR. SZÉPHELYI F. GYÖRGYNEK és mindenekelőtt 2007-ben elhunyt kollégámnak és barátomnak, DOBRÁNYI ILDIKÓNAK. Végül, de nem utolsósorban köszönöm férjemnek, DR. VÁLY LÁSZLÓNAK és gyermekeimnek, NYÁRI GÁBORNÁK | VÁLY ÁDÁMNAK | VÁLY ESZTERNEK ÉS VÁLY LÁSZLÓNAK, hogy tanulmányaim, majd könyvem megírása során teljes odaadással támogattak.

Budapest, 2012 tavaszán

HEGYI IBOLYA

RÉSZLET A JÉZUS SZÜLETÉSE CÍMŰ KÁRPITBÓL | BRÜSSZEL | 1520 K. ►
275x260 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM





I. Az európai tradíciójú szövött kárpit választútjai

1. AZ EURÓPAI TRADÍCIÓJÚ SZÖVÖTT KÁRPIT TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE A KEZDETEKTŐL A XIX. SZÁZAD ELEJÉIG

Az európai tradíciójú szövött kárpit, a gobelin¹ vagy régi magyar szóhasználatnál a képes kárpit évszázadokon át a tervező, a kartonrajzoló és a szövő együttműködésének eredménye volt. A kárpittervezők vázlatai a gótikában és reneszánszban általában vízfestékkel vagy fedőfestékkel színezett tollrajzok voltak, melyek a cartonier-hoz, a kartonrajzolóhoz kerültek, aki a tervet a kárpit méreteivel megegyező nagyságúra nagyította,

14 és a szövő számára a legapróbb részletekig gondosan kidolgozta. Munkája a tökéletes rajztudás mellett a művész tervével való tökéletes azonosulást igényelt, ezért sokszor a tervező művésznél is nagyobb becsben tartották őket.²

1 A gobelin szó helyett helyesebb, ha a szövött kárpit elnevezést használjuk. A gobelin elnevezés ugyanis a Gobelin kelmefestő család neve után a párizsi Gobelin manufaktúra nevét őrzi, ahol XIV. Lajos gazdasági minisztere, Colbert szervezte meg a Királyi Manufaktúrát. A franciák gobelinen csak az itt készült alkotásokat értik, a kárpitokat tapisserie-nek nevezik.

2 Elsje Janssen: *Történeti és kortárs kárpitok – Gondolatok hasonlóságokról és különbségekről.*

In: András Edit (szerk.): *Kárpit2. Átváltozások. A szövött kárpit művészete egykor és ma* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 48–50. o. angolul: 51–53. o. I. h. 48. o.



A művészet és a nyelv analógiája először a reneszánsz humanisták gondolkodásában jelenik meg: „...a mesterségükben alkotott formák ugyanúgy jelentést hordozó elemek, mint a szavak”³. A kárpitszövés esetében is egyfajta nyelvről beszélhetünk, melynek alapvető szerkezeti elemei leginkább a vászonszövéshez hasonlíthatnak. E technikán belül azonban lehetőség van olyan önálló színfoltok kialakítására, melyek a korai kárpitokon még mozaikszerűen helyezkedtek el. Később, a nagy gótikus műhelyekben – Párizsban, Arrasban, Tournai-ban – tettek kísérletet arra, hogy a színeket egymásba is vezessék, és ennek alapján kialakult a szövött kárpit jellegzetes, lágy színátmeneteket megjelenítő hachure (árnyalás) technikája, melyet a színezés és fonalfestés fejlődésével a reneszánsz és a barokk korban a németalföldi és francia műhelyek tovább tökéletesítettek. 15

A láncfonalak helyzete alapján kárpitokat álló és fekvő szövőszéken is lehet szőni. „Míg az álló szövőszék egyik legnagyobb előnye, hogy a szövő az elkészült részt nemcsak visszajáról, de színéről is ellenőrizheti, a fekvő vagy vízszintes szövőszéknél ez nem lehetséges. A karton a láncfonalak alatt fekszik, így a szövő csak a szövőszékről való levétel után

ellenőrizheti munkáját. Nehezíti még ezt a fajta munkát az is, hogy a kartonhoz igazodva a szövő tükröképet kap. Ezen eleinte úgy igyekeztek segíteni, hogy mindent ellentétesen szőttek meg, néha azonban az N és S betűk átfordítása árulkodik e módszerről. Később már eleve fordítva komponálták a kartonokat.”⁴

Az uralkodók, főurak pártfogásában vagy manufakturális keretek között működő európai műhelyek munkáját jellegzetes technikai megoldások jellemzik, melyeket titokban tartottak, és így leírások sem maradtak fenn róluk. Oudenaarde-ban a szövők elvándorlását is megtiltották, és vagyonelkobzással fenyegették meg őket.

3 Marosi Ernő: Előszó. In: Uő (vál., ford.): *Emlék márványból és homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Corvina, Budapest, 1976, 20. o.

4 László Emőke: *Flamand és francia kárpitok Magyarországon*. Corvina, Budapest, 1980, 16. o.

Az európai kárpitművészet első emlékei közé tartozik a kölni Szent Gereon-templom XI. században készült kárpitja, amely annak idején a templom kórusát díszítette. A lyoni Musée des Arts Decoratifs-ban, a londoni Victoria and Albert Museumban, a berlini Kunstgewerbemuseumban és a nürnbergi Germanisches Nationalmuseumban őrzött kárpittöredékeken, amelyek griff és bika harcát összekapcsolódó medalionokban ábrázolják, „a bizánci és szasszanida selyemszövetek hatása érezhető, de az össze-

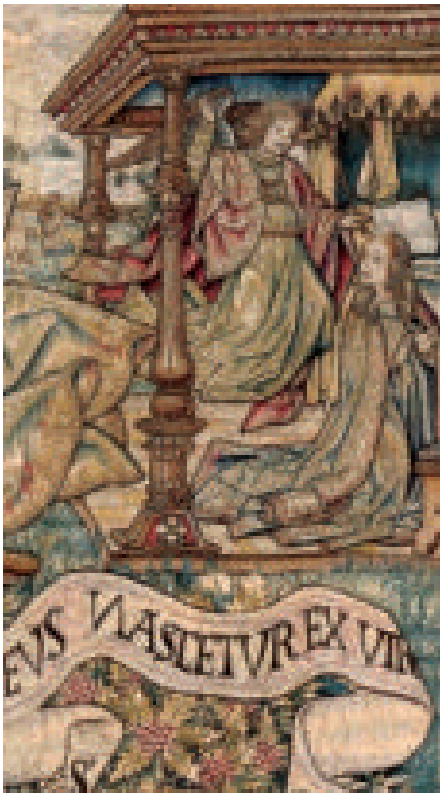
16

5 László Emőke: *Szövött kárpit*. In: Voit Pál (szerk.): *Régiségek könyve*. Gondolat, Budapest, 1983, 369. o.

6 Vö. Marosi Ernő: *A román kor művészete*. Corvina, Budapest, 1972, 282–283. o.

7 Uo. 12. o.

kapcsoló korongok és a szegély indát elnyelő maszkjai már a német romanikában gyökereznek.”⁵ A halberstadti dóm Ábrahám-, Apostol- és Károly-kárpitja közül a valószínűleg a Quedlinburgban 1220 körül szőtt Károly-kárpit felületmegmunkálása a legfinomabb. A kompozíció közepén rombusz alakú mezőben Nagy Károly trónoló alakja, négy sarkában írásszalagokkal körülvéve, négy ókori filozófus látható. Marosi Ernő mutat rá, hogy a Károly-kárpiton a Verduni Miklós ötvösművein jelentkező törekvések érvényesülhettek.⁶ Ennek a kornak a művészete ugyanis még nem ismerte a műfaji tagolást. Ezzel magyarázhatók „a különböző művészeti ágak közötti szoros kölcsönhatások: miniatúra hat falfestményre, ötvöstárgyak és elefántcsontok készítik elő a monumentális plasztika stílusát.”⁷



LINEÁRIS, IKONOGRAFIKUS ÉS NEMLINEÁRIS KOMPOZÍCIÓS TÍPUSÚ KÁRPITOK

A középkori kárpitokat, melyek általában bibliai történetek vagy irodalmi művek alapján készültek, kompozícióik alapján a New York-i Metropolitan Museum of Art Textil Osztályának vezetője, Tina Kane⁸ háromféle, lineáris, ikonografikus és nemlineáris típusba sorolja. A lineáris kompozíciójú kárpitok a történeteket az események sorrendje alapján mesélik el. Ebbe a típusba tartozik az I. Anjou Lajos által Hennequin de Bruges vázlatai alapján a párizsi

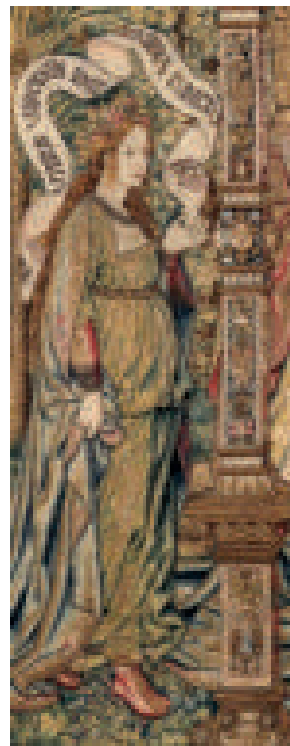
Nicolas Bataille műhelyétől rendelt *Apokalipszis* sorozat. A 103 méter hosszú, 4,5 méter széles, közel 700 négyzetméternyi kárpit karoling miniatúra stílusban készült, 84 jelenete Szent János víziói alapján szinte szóról szóra követi a *Jelenések Könyvét*. A kárpitokon szereplő finom vonalú alakok sötét tónusú kék vagy piros háttér előtt mozognak, a földet megjelenítő sávokban látható dekoratív fűcsomók, virágszálak már az új, ezervirágos kárpitstílus előhírnökei.

Az ikonografikus kompozíciós típusú falikárpitok általában a megrendelő gazdagságát és hatalmát repre-

zentálták. Ebbe a típusba sorolandó a valószínűleg Párizsban terveztetett és Flandriában szövetett *Hölgy egyszarvúval* című ezervirágos (mille fleurs) sorozat, melynek ezervirágos jelzője a kárpitok háttérének virágmintájából származik. A középkori *Rózsa-regény* helyszíneit idéző és a Le Viste család címerével díszített sorozat lazacszínű alapján virágok, nyulak, kutyák, rókák és madarak között mélykék alapú, virágos sziget közepén egy vagy két nőalak, kétoldalt oroszlán és a tisztaság, a szűziesség szimbóluma, az egyszarvú látható. A hat kárpitból álló sorozatból öt kárpit az öt érzék, a látás, a hallás, a szaglás, az ízlés, a tapintás, míg a hatodik, amely *Lemondás a vágyakról* címen is ismert, a megrendelő jelképeként értelmezhető.

8 A New York-i Metropolitan Museum of Art 2002-ben kárpitkiállítást rendezett *Kárpitok a reneszánszban* címmel. Ehhez kapcsolódott ugyanennek az évnek az őszén az a falikárpitok ikonográfiai programját vizsgáló kutatás, melyet Tina Kane *Nancy Willard* irodalomtörténésszel együtt vezetett. Vö. ehhez: Tina Kane: *Woven Stories: Tapestry and Text in the Middle Ages and Early Renaissance*, Tapestry Topics, Fall, 2003

A nemlineáris kompozíciós típusú kárpitok, melyeken sokszor „moralizálva” természeti erők vagy erkölcsi értékek megszemélyesítőiként az antik mitológia alakjai is megjelennek⁹, a karaktereket és az eseményeket egy időpontban és egy helyen ábrázolják. Ebbe a kárpit-típusba tartozik a Bernard van Orley által Valerius Maximus, Ovidius, Petrarca, Boccaccio művei alapján megtervezett és Pieter van Aelst brüsszeli műhelyében szőtt 9 darabból álló *Erények* című sorozat, melynek „élőkép” karakterére és a középkori diadalmenetekkel fennálló kapcsolatára hívja fel a figyelmet Guy Delmarcel.¹⁰ A diadalmenet egy olyan kocsit jelentett, melyen a figurák „tableaux vivant” (élőkép) formájában szerepeltek.





9 Erwin Panofsky szerint a középkori ember számára a klasszikus ókor távoli, mesés világgént, illetve a tudás, az ősi intézmények végső forrásaként jelent meg, mivel az egyszerre volt túl közeli és távoli ahhoz, hogy történeti távlatból láthassa. „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 igen törekedett az egységük megőrzésére. Mihelyt a középkor létrehozta saját civilizációs formáit, és saját módszereit is megtalálta a művészi kifejezésre, lehetetlenné vált számára, hogy olyan jelenségeket élvezzen vagy akár csak megértsen, melyekben 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 és klasszikus jelentésű Vénusz vagy Juno viszont utálatos és pogány bálvány lett volna a számára, a klasszikus ruházatba öltöztetett és klasszikus síremléken üldögélő Thisbét pedig archeológiai rekonstrukciónak nézte volna.” Lásd: Erwin Panofsky: *A jelentés a vizuális művészetekben* (ford. Tellér Gyula), Gondolat, Budapest, 1984, 300–301. o.

10 Guy Delmarcel: *Los Honores: Flemish Tapestries for the Emperor Charles V.*, Pandora, Antwerpen, 2000, 148–154. o.



Diadalkocsit reprezentál az esztergomi Keresztény Múzeum *A Szent-háromság diadalmenete* című kárpitja, melyen a diadalkocsit az evangelistákat jelképező ökör (Lukács) és oroslán (Márk) húzza. Az ökrön egy angyal (Máté), az oroslánon pedig egy sas (János) ül, a Szenháromságot három, angyalfejektől körülvelt koronás férfialak szimbolizálja. Hasonló kompozíciós megoldással találkozhatunk a Bernard van Orley által tervezett *Erények* sorozat *Nemesség* című kárpitjának középmézejében. Itt a két koronás férfialak, a trónoló Atya és Fiú előtt Mária térdel. A Mária feje felett szálló galamb jelképezi a Szent Lelket.

21





Az esztergomi Keresztény Múzeum őrzi azt a Tournai-ban 1520 körül szőtt *Római diadalmenet*et ábrázoló nemlineáris kompozíciós típusú kárpitot, melyen a figurák városok makettjait és Mercurius, Venus, Ceres és Diana szobrait tartják. A kárpit valószínűleg egy olyan sorozat darabja, mely a kárpitművészetben többször is feldolgozott irodalmi mű, Petrarca *Trionfi (Diadalmenetek)* című költeménye alapján készült.

RÓMAI DIADALMENET | TOURNAI | 1520 K.
367x360 CM | ESZTERGOM, KERESZTÉNY MÚZEUM





A BRÜSSZELI KÁRPITSZÖVÉS FÉNYKORA

Az 1500-as években Dél-Németalföldön a Habsburg-udvar kezébe került a kárpit-művészet irányítása. Ez az időszak – Ausztriai Margit és Magyarországi Mária időszaka – a szövött kárpit fejlődésének egyik csúcspontja. A technikai tökéletességre törekvő hatalmas brüsszeli manufaktúrák munkáját a szövők közötti specializálódás jellemzi: külön-külön szőtték az arcokat, az alakokat, a táj- és az épületábrázolásokat, a kárpitokat a kora reneszánsz óta keretező bordűröket, melyek eleinte kes-

kenyek és virágmintások, majd kiszélesednek és feliratokat, illetve az 11 Janssen: i.m. 48. o.
ábrázolás témájához szorosan kapcsolódó elemeket szőnek bele.¹¹

Csúcsteljesítmény Pieter van Aelst brüsszeli műhelyének Jézus születését ábrázoló 27 kárpitja, melyet Ferenc József császár vásárolt és engedett át örökletétként az Iparművészeti Múzeumnak. Ez a kárpit szinte teljesen megegyezik a trentói Museo Diocesano Krisztus életének jeleneteit ábrázoló kárpitsorozatának azonos témájú darabjával. Bordűrjét virág- és gyümölcsfüzér díszíti, közepén a gyermek Jézus és Mária, körülöttük pásztorok és zenélő angyalok; a jobb felső sarokban az Angyali üdvözlés, balra fönt a Királyok imádása, a kép két szélén a Krisztus születését megjövendölő líbiai és hellészpontoszi Szibilla látható.

APOSTOLOK CSELEKEDETEI

Szintén Pieter van Aelst brüsszeli műhelyében készült az a 10 darabból álló *Apostolok cselekedetei* című kárpitsorozat is, melyet a Sixtus-kápolna oldalfalaira X. Leó pápa megrendelésére Raffaello 1516-ban tervezett tanítványaival, Giulio Romanóval, Tommaso Vincidorral, Gian Francesco Pennivel együtt. A sorozat, mely a kárpit történetében fordulópontot jelez, olyan sikert

aratott, hogy a londoni Victoria and Albert Museum

12 Vö. ehhez: Janssen: i.m. 48. o.

által őrzött kartonokat a XVIII. századig másolták.

A freskófestőként is tevékenykedő Raffaello ugyanis

28 valódi nagyságukban készítette el a vázlatokat, ezért szükségtelessé vált a kartonfestők munkája, ahogyan ez egy évszázaddal később a flamand festőművész, Peter Paul Rubens kartonjainak esetében is történt. Ő a kisebb vázlatokat és az életnagyságú kartonokat is olajfestékekkel festette meg.¹²



MEDICI-KÁRPITOK

Az Iparművészeti Múzeum tulajdonában van az a négy – Struccos, Jármos, Oroszlános, Pávás – *Medici-kárpitok*ként vagy a *Puttók játéka*ként is ismert, négy darabból álló sorozat, amely a Raffaello tervei és Giovanni da Udine és Tommaso da Vincidor kartonjai alapján Pieter van Aelst brüsszeli műhelyében 1520 körül készült kárpitsorozat XVII. századi újraszövése, amelyre valószínűleg a római Barberini-műhelyben kerülhetett sor.

A kárpiton pápai szimbólumokat és a Medici-családra utaló jelképeket találunk. A terveket ugyanis, ahogyan az *Apostolok cselekedeteinek* terveit is, a Medici-családból származó X. Leó pápa rendelte meg. A Medici-emblémák – ékköves

gyűrű és három különböző színű strucctoll – a felső vörös frízben sárga akantuszindák között helyezkednek el. Középen, a virág-

füzérek előtt oroszlán lépked, fején koronával, amelynek tetején Krisztus-monogrammal díszített gömb látható. Az oroszlán jobbán haladó puttó a császári koronát és a jogart, a balján haladó a pápai tiarát hordozza, a lebegő harmadik a mennyek kulcsait tartja kezében.¹³

13 Lásd: Semsey Réka – Semsey Balázs: *Gyermekek játéka I–IV*.

In: *Medici-kárpitok. Puttók játéka*. Iparművészeti Múzeum, 2008, 18. o.

PUTTÓK OROSZLÁNNAL, VALAMINT AZ EGYHÁZI ÉS A VILÁGI HATALOM JELKÉPEIVEL.

A PUTTÓK JÁTÉKAI SOROZATBÓL | XVII. SZÁZAD MÁSODIK FELE

310x287 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM



ENGHIEN ÉS OUDENAARDE

Flandriában Enghien és Oudenaarde városa is jelentős szerepet játszott a kárpitkészítésben: kékre, kékeszöldre, zöldre, sárgás okkerre korlátozott színskálával, egyszerűbb kivitelben általában brüsszeli mintaképeket követtek.

Valószínűleg a XVI. század végén Oudenaarde-ban szőtték a Keresztény Múzeumban őrzött *Dávid Sámuel előtt* című kárpitot, melynek szépsége a dekoratív tájázásból és a figurák naiv bájából adódik.





A REFORMÁCIÓ HATÁSA A KÁRPITMŰVÉSZETRE

A reformáció nyomán támadt vallásháború sok szövőt kényszerített Flandria elhagyására, ők aztán Itáliában, Németországban és Franciaországban alapítottak új műhelyeket.

Az itáliai Ferrarában II. Ercole d'Este Nicolas és Jan Karchert bízta meg a kárpitműhely vezetésével. Kompozícióikra a dekoratív elemek, a groteszkek használata, a növényzet és a táj kecses ábrázolása jellemző. Legismertebb sorozataik egyike a Battista Dossi kartonjai alapján készült *Metamorphoses*. A ferrarai példa alapján Cosimo de' Medici is létrehozott Firenzében egy kárpitműhelyt, mely a XVIII. század közepéig működött. Németországban az újabb műhelyalapítások következtében 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 műhelyek a román kori és a gótikus hagyományokat őrizve dekoratív hatásra törekedtek.

A francia reneszánsz kezdetét a franciák általában ahhoz az 1494-es itáliai hadjáráshoz kapcsolják, mely az északi reneszánsz központjával, a burgundi udvarral ápoló kapcsolat mellett elérhetővé tette számukra, hogy az itáliai reneszánsz vívmányait is megismerhessék. Az újdonságokat az ún. Fontainebleau-i iskola képviselői: Rosso Fiorentino, Francesco Primaticcio és Niccolo dell'Abbate hozták elsőként Franciaországba. 1530

körül I. Ferenc flamand szövőket hívott Fontainebleau-ba, majd IV. Henrik utasítására a szövőket a párizsi Saint Marcel negyed egyik házában helyezték el, amely a középkor óta a kelmefestéssel foglalkozó Gobelin család tulajdonában volt. Róluk kapta későbbi nevét a műhely.

14 Az antik akadémiaeszmét Cosimo de' Medici élesztette újjá Firenzében, szoros összefüggésben Platón filozófiájának reneszánszával. „Platon latinra fordítója, Marsiglio 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.” Vö. Szabó László: *Törekvések a Magyar Tudományos Akadémia felállításáért* [szakdolgozat], ELTE BTK, 1978

XIV. Lajos uralkodása alatt a gazdasági miniszter, Jean Baptiste Colbert által 1662-ben újjászervezett párizsi kárpitműhely, a Manufacture Royale des Gobelins első igazgatója, a festő Charles Le Brun, az itáliai minta alapján alapított Académie des Beaux-Arts igazgatója lett. Colbert merkantilista gazdasági programjában ugyanis a luxuscikkek előállítását művészeti szempontok alapján irányító Művészeti Akadémiának¹⁴ is fontos nemzetgazdasági szerep jutott. Itt a művészetelméleti viták középpontjábanaz a tartalmi kérdéseket előtérbe helyező idea-tan állt, amelynek értelmében a festészet, szobrászat

és az építészet az irodalommal és a tudománnyal egyenrangúnak tekintendő.”¹⁵

Le Brun kompozíciói alapján híres sorozatok készültek: a *Nagy Sándor története*, a *Négy elem*, az *Évszakok*, *A király története*. „A Gobelin Műhely Európa-szerte nagy hírnévre tett szert, és a »Franciaországban valaha létezett legszebb intézmények« egyikeként tartották számon.”¹⁶ László Emőke szerint azonban az itt készült kárpitok „mintapéldái annak,

hogyan a szinte kínosan precíz technikai segédeszközök ellenére – külön anyagfestő laboratórium működött a Gobelin-műhelyben, melynek célja a minél több tónus és a különösen erős és meleg színek kutatása volt (...) – hogyan veszíti el egy műfaj kifejező erejét és jellegzetességét.”¹⁷



15 „A képzőművészetnek az irodalmi műfajelméletből kiinduló szemléletmódja és a tematika egyeduralkodója 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 kizorítja a Franciaországban is meglevő egyéb tendenciákat.”
Lásd: Marosi, 1976, 40. o.

16 Bernard Schotter: *A kárpitművészet folytonossága és megújulása a francia Manufacture des Gobelins fényében*. In: *Kárpit2* [kat.], 12. o.

17 László, 1983, 382. o.

BEAUVAIS, AUBUSSON

A Párizshoz közeli beauvais-i manufaktúrát szintén Colbert alapította. Itt készült később Boucher *Isteni szerelmek* című sorozata, melynek magyar vonatkozásai vannak: Esterházy Pál tábornagy és felesége, Visconti Lunati Mária hercegnő 1749-ben Beauvais-ban szövette meg a sorozat négy darabját (*Bacchus és Ariadne, Mars és Vénusz, Vénusz Vulkán műhelyében, Európa elrablása*), melyek később a Sándor-palota Gobelin-termét díszítették, ahonnan aztán a második világháború alatt eltűntek.

- 38 A francia kárpitművészet vidéki központjára, Aubussonra a középkori ezer-
virágos kárpitok stilizált, archaizáló változatai, a zöld növényekkel és álla-
tokkal benépesített ún. verdure-ök jellemzőek. A XVI. század második feléből
származik az Iparművészeti Múzeum aubussoni kárpitja, melyen a dús növény-
zetben többek között az egyszarvú és a perzsa kutyamadárra emlékeztető
fantasztikus állat jelenik meg. A verdure háttérében városka folyóval, temp-
lommal, közepén mesebeli párduc és oroszlán harca látható.

VERDŰR | AUBUSSON | XVI. SZÁZAD MÁSODIK FELE

268x256 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM



A XVII–XVIII. századi flandriai kárpitokon – főként Rubens hatására – a festői irány jutott vezető szerephez. László Emőke szerint Rubens a szövőket szinte megoldhatatlan feladat elé állítva „kartonok helyett (...) valóságos festményeket alkot, amelyeken a formák körvonala elmosódott, az alakok föloldódnak az atmoszférában.”¹⁸ Kompozíciói közül legismertebbek a *Decius Mus története*, a *Nagy Konstantin története* és az *Oltáriszentség diadala*, melyeknek számtalan leszövéseéről tudunk.

Az Izabella infánsnő megrendelésére 1628 körül készített *Oltáriszentség diadala* későbbi leszövései közül való az *Ábrahám és Melchizedek találkozása*, amely Schmidt

40 Miksa műhelyéből került a Fővárosi Képtárba, onnan 1953-ban a Szépművészeti Múzeumba, majd 1957-ben a Magyar Nemzeti Galériába. A kárpit 1691-ben Jan Frans van der Hecke műhelyében készült, miután a mester megállapodott Louis de Lannoy kereskedővel, hogy az apjától örökölt kartonok alapján leszövi a sorozat nyolc darabját.

18 László Emőke: *Flamand és francia kárpitok Magyarországon*.

Corvina Kiadó, Budapest, 1980, 58. o.



ÁBRAHÁM ÉS MELCHIZEDEK TALÁLKOZÁSA | BRÜSSZEL | 1691

418x530 CM | BUDAPEST, MAGYAR NEMZETI GALÉRIA

A XVII–XVIII. századi flandriai kárpitokhoz francia festők műveit is felhasználták. Nicolas Poussin festménye nyomán Brüsszelben szőtték az Iparművészeti Múzeum XVIII. század elejéről származó, Mercurius, a gyermek Bacchus és a nimfák mitológiai történetét megörökítő kárpitját.¹⁹

A történet szerint Semelé, Bacchus anyja kérésére megjelent a gyermek apja, Jupiter. Az isteni apa fényében Semelé azonban elégett. Jupiter ekkor kitépte anyja hasából a magzatot és megszületéséig

combjába zárta, majd a csecsemőt követével, Mercuriusszal a Nysa vidékén élő nimfákhoz küldte és gondjaikra bízta. „A kárpit középpontjában a csecsemőt átnyújtó Mercurius vörös tunikás, szárnyas sisakot és sarut viselő alakja áll, kezében a gyermek Bacchus, jobbról a csecsemőt

átvevő két nimfa. Jobb szélén a jelenetet csodáló nimfák csoportja, a háttérben a nimfák szőlőindákkal befuttatott barlangja, előtte gyümölcsökkel és kannákkal dúsan megrakott asztal látható, balra a patakban Silenus hűsöl. A kompozíció előterében néhány kisebb cserje és kecskéből tejet szopó gyermekalak található. A bordűrben gyümölcsöstálak, virágfüzérék, az alsó sarkokban egy-egy szőlőtőkét átkaroló majom, a felsőkben két-két papagáj. Színvilága gazdag, a piros, zöld, kék, sárga, barna megannyi árnyalatát megfigyelhetjük rajta. A vízszintes oldalak közepén bagoly, oldalán oroszlánnal és kutyával.”²⁰

19 Ingrid De Meüter, a brüsszeli Musées Royaux d'Art et d'Histoire kárpit- és textilgyűjteményének kurátora a Dobrányi Ildikó Alapítvány által 2011 novemberében a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen rendezett nemzetközi kárpitkonferencián amellelt érvelt, hogy a kárpit kartonjának figuráit Lodewijk Van Schoor, háttérét Lucas Achtschellinck tervezte.

20 László Emőke: *Ovidius Átváltozások című műve alapján készült 16–17. századi kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből*. In: *Kárpit2* (kat.), Budapest, 2005, 25–26. o.

Úgyszíntén a francia festészet – Watteau, Fragonard – és az olasz Tiepolo hatása érződik a spanyol Francisco de Goya festészetén és kárpitkartonjain, melyeket a madridi Santa Barbara Királyi Szövőműhelyben kiviteleztek. Goya „festői” kartonjai és a kartonok érzékenységet követni képtelen kárpitok között azonban a kárpitok rovására minőségi különbség érzékelhető, annak a folyamatnak megfelelően, amely a raffaellói tervekkel vette kezdetét és amely a két különböző „nyelven” beszélő műfaj összeillesztésének nehézségeiből adódik.

MERCURIUS ÁTADJA A GYERMEK BACCHUST A NIMFÁKNAK | BRÜSSZEL | 1700 K.
442x309 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM



„A francia forradalom nehéz korszakot hozott a [francia] műhelyek életébe: Marat »haszontalannak és értelmetlennek« ítélte őket. Ebben az időben számos arany- és ezüstszövésű kárpitot lefejtettek.”²¹

Marat ítélete után 200 évvel, de őt visszhangozva Attalai Gábor, a magyar kísérleti textil mozgalom prominens képviselője a Műcsarnok 1988-ban megrendezett *Eleven textil* című kiállításának katalógusában 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 rongygrázás vegyülete, ráadásul egy olyan társadalomban, amely tudta, hogy számtalan fontosabb-

nál fontosabb dologra nincs egyetlen fillérje sem.”²²

Pápai Livia úgyszintén a főúri reprezentáció és a kárpit műfajának összefüggéseire mutat rá:

„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 értékképzésnek 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.”²³

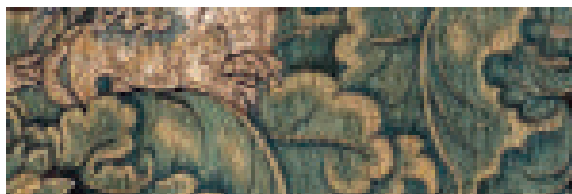
²¹ Schotter: i.m. 12. o.

²² Attalai Gábor: *A körülményekről*. In: *Eleven textil 1968–1978–1988*. [katalógus], Műcsarnok, Budapest, 1988, 88. o.

²³ Pápai Livia: *Az élő szövet*. Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 26. o.



Alapvető tanulmányában Martin Warnke a fejedelmi udvarok jelentőségét hangsúlyozza a kultúra és a művészetek fejlődésében: „...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 akadémiákon, nem pedig szakiskolákban képezzük, alkotásaikért szellemi, nem pedig kézművesi termékeknek kijáró összeget fizetünk – röviden mindaz, ami »művészet« név alatt az emberi tevékenység különleges rendszereként jelenik meg, azoknak a sajátos formáknak az utóhatása, amelyek az udvarokban jellemezték a művészettel és a művészekkel való bánásmódot.”²⁴ Warnke szerint az autonóm művészet a fejedelmi udvarokban jelenik meg, szemben azzal az általános véleménnyel, mely szerint az autonóm művészet és művészi tudat a városi polgári reneszánsz kultúra teljesítményének tekintendő. Ez a felfogás csak a XVIII. században született meg és a XIX. században emelkedett egyetemes érvényre, amikor a polgárság a kulturális vezető szerepre is bejelentette igényét. A művész első ízben az udvarokban dolgozhatott olyan nemes célokért, amelyek megteremtették annak lehetőségét, hogy a művész nemessé, azaz szabaddá váljék, miközben ebből a helyzetből egy újfajta hivatás és művésztudat is adódik, amely szellemi elhivatottságként értelmezhető.²⁵



²⁴ Martin Warnke: *Udvari művészek. A modern művész előtörténetéhez* (ford. Havas Lujza), Enciklopédia, Budapest, 1998, 9. o.

²⁵ „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 festészeetről, hogy »a tudomány származéka«.” (Warnke: *uo.*, 50. o.)

A művészet magas rendű szellemi érték-ként való tisztelete hívta életre a múzeumokat a XVIII–XIX. század fordulóján, majd a múzeumok által igényelt kritikai, szak-értői tevékenységből alakult ki a művészet-történet tudománya: „A műértés alapja az alkotó művész kezejárásának, kifejezés-módjának közeli ismerete és nagyra becsü-

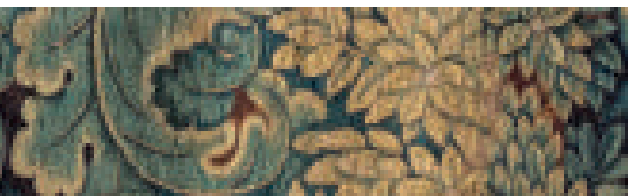
lése, amihez a mester szellemi munkájának értékelése is szervesen hozzákapcsolódik. 47 Csak a sokféle tárgyat egyesítő műgyűjtemények közelében, a sokféle rokon forma összehasonlításával, a különbségek számbavételével lehetett szert tenni arra a tapasztalatra, hogy nemcsak egyes művészeknek van sajátos és felismerhető modoruk, stílusuk, hanem az egymást követő koroknak is”²⁶, melyekben az egyéniség, a „zseni” szellemi erők hordozójaként jelenik meg.²⁷ Az értékként tételezett eredetiség és egyediség iránti tisztelettel jellemezhető zsenikultusz révén azonban a kritika már nem az alkotásra, hanem az alkotóra vonatkozik, mivel „...bizonyos kvalitások, melyek eddig a műalkotások jellemzői voltak, elválnak, eltávolodnak

26 Marosi Ernő: *Művészettörténet – az emlékezés tudománya?* Mindentudás Egyeteme – 4. előadás. [2002. okt. 7.] (<http://www.dura.hu/html/mindentudas/marosierno.htm>)

27 A XIX. századi művészéletrajzírás egyik kiemelkedő képviselője, Henry Thode Michelangelóval kapcsolatos megállapítását idézi. Lásd: Marosi, 1976, 89. o.

28 Uo., 11–12. o.

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.”²⁸



A CSÁSZÁR TÖRTÉNETE

A „személyes mód és modor”, a személyes stílus megjelenése a kárpit történetében az angol Arts and Crafts mozgalom művészet és kézművesség egységét hirdető esztétikájának hatására következik be a XIX. század második felében. A század első felét azonban

a kárpitművészet hanyatlása jellemzi: „Egy korabeli vélemény szerint a Gobelin Műhelyben készült kárpit többé már nem kárpit, hanem egy festmény másolata gyapjúból és selyemből készítve.”²⁹ Napóleonnak köszönhetően a francia kárpitművészet intézményes keretei túléltek a forradalmat. Napóleon megrendelésére készült el többek között a XIV. Lajos számára szőtt *A király története* című kárpit napóleoni változata, *A császár története*, miközben ekkor terjed el a Napóleon által úgyszintén felkarolt jacquard³⁰ szövése.

29 Schotter: i.m. 12. o.

30 Jacquard a lánc egyenkénti emelésével történő mintázást a mintának megfelelően kilyukasztott kártyával valósította meg, ami a teljesítmény számottevő növekedését eredményezte. „E zseniális megoldásban a takácsok munkahelyük elvesztését látták, emiatt betörték Jacquard műhelyébe és találmányát összetörték, felgyújtották.” Vö. 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 a számoló automata megépítését tervező Charles Babbage angol matematikus 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 nemcsak 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. Vö. Werner Kunzel: *A gép születése – Charles Babbage és mechanikus komputere*. <http://www.c3.hu/scca/butterfly/Kunzel/synopsisihu.html>.

2. A KÉZMŰVESSÉG FELÉRTÉKELŐDÉSE A XIX. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN

AZ ARTS AND CRAFTS MOZGALOM

A XIX. század technikai, ipari fejlődése jelentős társadalmi átalakuláshoz vezetett. A hagyományos faluközösségek felbomlottak, nagyarányú migráció indult el a nagyvárosokba. A városokba özönlő falusi tömegek elveszítve gyökereiket, szokásaikat, proletár sorba süllyedtek. Ezeket a folyamatokat látva és mintegy e folyamatok ellenében a Raffaello előtti középkor művészetét előképüknek tekintő angol preraffaeliták az elveszett harmóniát és a társadalmi változást a művészet segítségével próbálták elérni. A mozgalom teoretikusai, John Ruskin és William Morris elmélete azon alapult, hogy a művészet által teremtett szép környezet hatására az emberiség mentalitása, szociális felelősségtudata megváltozhat. Morris esztétikája, melynek alapja az az elképzelés volt, hogy a művészeknek a mű létrehozásának minden fázisában részt kell venniük, Párizstól Moszkváig az építészet, a belsőépítészet és az iparművészet újjászületését indította el, melyet Arts and Crafts mozgalomnak nevezünk.

49

Morris elveinek megtestesülését mindenekelőtt

a kárpit műfajában látta. „Következésképpen Morris arra törekedett, hogy a kárpitszövést ismét elsődleges művészi formává tegye. Felélesztette azt a közép-

kori gyakorlatot, melynek megfelelően a kárpitok egy adott helyre készülnek, a tér művészi berendezésének részeként. Ami a kárpiton lévő ábrázolásokat illeti, Morris olyan erkölcsnemesítő és spirituális témákhoz fordult, melyek ugyancsak a középkori kárpitok témáival mutattak rokonságot. Edward Burne-Jones-szal, jó barátjával 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 tehát teljes joggal tekintik éppen őt a mai kárpitszövés »nagyapjának«.”³¹

31 Rebecca Stevens: *A kárpit fonalai*. In: *Kárpit* (kat.), Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 29. o.

GESAMTKUNSTWERK

A kárpit történetében a „személyes mód és modor”, vagyis az autonóm kárpitművészet kiteljesedéséhez azonban a morris-i kezdetektől még hosszú út vezet. Ennek egyik jelentős állomása a XIX. század végén megjelenő új stílushoz, a szecesszióhoz kapcsolódik, melyet amellet, hogy az Arts and Crafts, a szimbolizmus, a távol-keleti művészet és a népművészet szellemisége hatott át, a stílusegységre, az összművészetre törekvés jellemzett, amely az építészetben, a lakberendezési és használati tárgyakon, a grafikán és a tipográfián át, a környezet minden elemére kiterjedt.

- 50 Franciaországban a Gauguin vezetésével Pont-Avenben letelepedett művészek kerámiákat, bőrmunkákat, üveglakokat és kárpitokat terveztek. A későbbiek során ebből a körből vált ki a Nabis (Próféták) művészcsoporthoz, melynek a festő Rippl-Rónai József személyében magyar tagja is volt. Hangsúlyozni kell azonban, hogy a Nabis-kárpitok nem szövöttek, hanem hímeztek! Ez, a kárpitszövésnél jóval könnyebben elsajátítható technika tette lehetővé ugyanis, hogy terveiket maguk kivitelezék. Hímzéssel készült Rippl-Rónai József *Vörös ruhás nő* című kárpitja is, amely az Andrássy-kastély ebédlőjét díszítette, ahová Rippl-Rónai az összművészet (Gesamtkunstwerk) jegyében bútorokat és edényeket is tervezett.

RIPPL-RÓNAI JÓZSEF | VÖRÖS RUHÁS NŐ | 1889

230x125 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM



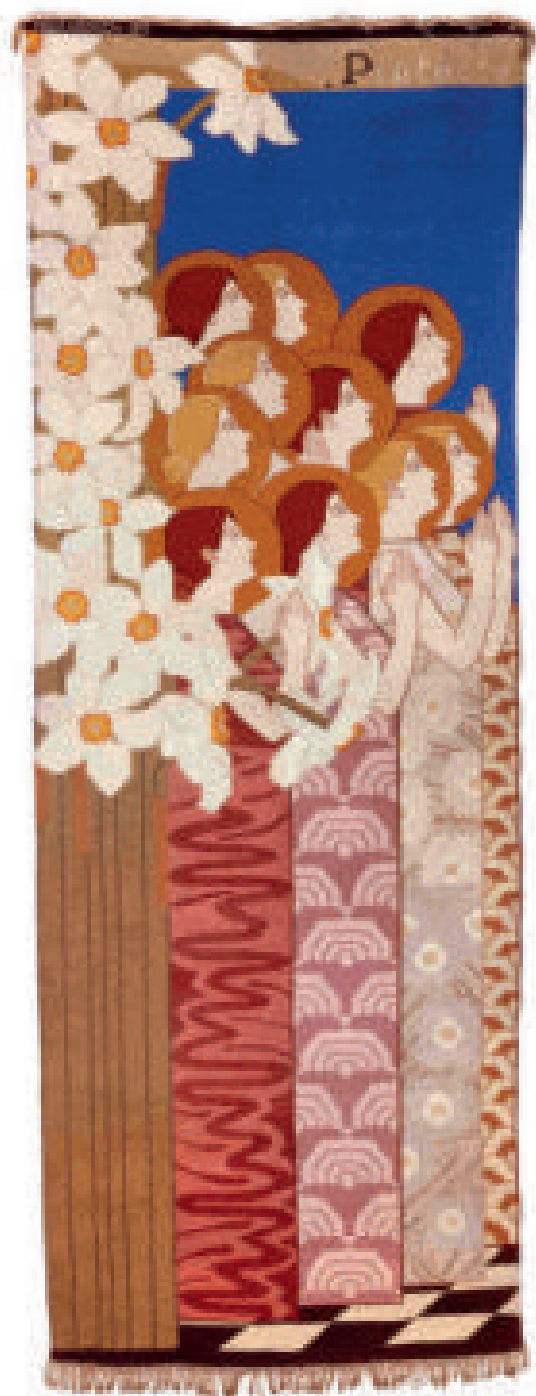
Az angol példa hatására 1898-ban a norvégiai Trondheim Iparművészeti Múzeumának igazgatója szövőműhelyt és iskolát alapított, ahol a terveket népmesei jelenetek alapján a festő Gerhard Munthe készítette. A terveket Frida Hansen kivitelezte az észak-német Scherrebek Szövőműhelyről elnevezett

eljárással. A flamand és francia kárpitszövésnél jóval egyszerűbb scherrebek technikát később az Osztrák–Magyar Monarchiában, a krajnai, a németeleméri majd a gödöllői szövőműhely is átvette.



FRIDA HANSEN | PÜNKÖSDI KÓRUS | 1897

339x120 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM



3. TEXTILMŰHELY A BAUHAUSBAN

MINŐSÉG VAGY TIPIZÁLÁS

A szövött kárpit műfajának további fejlődését az a Németországban kibontakozó vita határozta meg, amely a kézművességet és a sorozatgyártást állította szembe egymással. A XX. század elején Németországban nemzeti, kulturális és gazdasági megfontolások alapján olyan új megoldásokat kerestek, melyek megerősítették az ország világgpiaci pozícióját. Ennek a koncepciónak a jegyében hozták létre 1907-ben a Deutscher Werkbundot, az első világháború előtti időszak legsikeresebb és legfontosabb művészeti és gazdasági szervezetét, melynek célja „a kézműves munka megnemesítése” volt. A gépi termelés előretörése azonban új helyzetet teremtett a tárgyalakításban és az építészetben, s ennek következményeképpen 1914-ben a kölni Werkbund-kongresszuson nyilvánvalóvá vált, hogy két tábor áll egymással szemben. A vita lényegét az építész August Endell foglalta össze: „A Werkbund az előtt a fontos döntés előtt áll, hogy a minőség és 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.”³²

54 Az elszemélytelenedő tömegtermelés és a művészi munka szembeállításukonfliktusok kiindulópontja lett a XX. század első felének egyik legjelentősebb művészeti oktatási

32 Idézi Forgács Éva: *Bauhaus*. Jelenkor
Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1991, 12. o.

intézményében, a Bauhausban, melynek alapító építész-igazgatója, Walter Gropius a Gesamtkunstwerk szellemében megpróbálta összebékíteni az egymással ellentétes érdekeltségű nagyipari, kereskedelmi, illetve kézműves művészi tevékenység szféráit.

Elképzelését 1919-ben, *A Bauhaus Manifestumában* 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 gögösen elválasztó falak nélkül! Akarjuk, gondoljuk el, teremtsük meg közösen a jövő új épületét, amely egyetlen alkotásként lesz:

55

építészet, szobrászat és festészet, s amely kézművesek millióinak a keze munkájaként emelkedik majd az ég felé, egy új, eljövendő hit kristályos szimbólumaként.”³³

Az európai hírvű művész-tanárok, Kandinszkij, Klee nevével fémjelzett rangos intézményben 1922-től azonban a technika, a funkció és az optimális alkalmazhatóság vált egyre jelentősebb tényezővé, mely hosszú távon a Gesamt-kunstwerk művészet és kézművesség kapcsolatára épített gondolatával már nem volt összeegyeztethető. Erről a konfliktusról Kállai Ernő a következőket írta: „A Bauhaus festészete (Feininger, Kandinszkij, Klee, Schlemmer) teljesen különválik az intézet gyakorlati műhelymunkájától. (...) A legmerészebb weimari illúziók közé tartozott, hogy ezek a festők valaha is részt vesznek ebben a műhelymunkában, hacsak bizonyos, a szövött munkára gyakorolt hatásukat nem tartjuk ilyen részvételnek.”³⁴

33 Idézet uo., 35–36. o., a korábban (Mezei Ottó [szerk.]:

A Bauhaus, Gondolat, Budapest, 1975) Tandori Dezső fordításában publikált szöveg felhasználásával ford. Forgács Éva.

34 Kállai Ernő: *Zur Einführung. Bevezető a Bauhaus*

1929-es vándorkiállításának katalógusához. Magyarul

in: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Kállai Ernő írásai*

(ford. Kerékgyártó Béla), Corvina [Művészet és elmélet],

Budapest, 1981. Idézi Forgács: i.m. 194. o.

A Bauhaus weimari éveiben 1919 és '25 között a Textilműhelyben számtalan szövött és csomózott alkotás készült, melyeknek kompozícióira Johannes Itten, majd később az új absztrakt művészet szellemét tükröző sík-konstruktivista törekvések jegyében Klee,

35 Sharon Marcus: *Critical Issues in Tapestry*.

<http://www.amerivantapestryalliance.org>

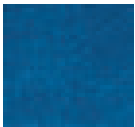
36 A közszükségletek kielégítésével szemben napjainkban újra az egyediség került a tervezés és a termelés középpontjába. Halasi Rita szerint „az aktuális designgyakorlatban az iparművészeti tendenciák erősödését tapasztalhatjuk. A standardizált tömegtermék az elmúlt évtizedben sokat veszített vonzerejéből, a fogyasztó ma már inkább különbözni szeretne, így egyre fontosabb cél a termékek individualizálása. A szabványosítás elvén alapuló és az általános érthetőséget 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 szokások kiszolgálása. Kiszériás, limitált példányszámú kollekciókat dobni piacra, a high-tech gyártástechnológiát low-tech, vagyis kézműves eljárással ötvözik, illetve a számítógép vezérelte előállítási folyamatba egy úgynevezett random faktort építenek be, tehát egy szándékosan generált »hiba« gondoskodik arról, hogy a végtermékek között ne lehessen két egyforma.” Lásd: Halasi Rita Mária: *Előszó*. In: 2. *Textilművészeti Triennalé* [katalógus], 74. o.



Kandinszkij és Moholy-Nagy tevékenysége hatott. Az általuk vezetett formatanórákon a hallgatók elsősorban a komponálás törvényszerűségeit kutatták, melyeket a sorozatgyártásokhoz készülő tervekhez is felhasználtak oly módon, hogy elképzeléseiket kárpitban modellezték, amely „...ipari prototípus tervként épült be a textil programokba.”³⁵ A szövőműhely élére Gropius először Georg Muche festőt, majd 1925-től a Bauhaus volt diákját, Gunta Stölzl-t hívta meg művész-tanárnak. 1928-tól azonban új igazgató került a Bauhaus élére: az építész Hannes Meyer a közszükségletek kielégítését³⁶ hangsúlyozta: „Tanításom

alapvető iránya abszolút funkcionális-kollektív-konstruktív lesz.”³⁷ Meyer eszméi a textilműhely hallgatóit is megérintették, és elképzeléseik középpontjába az anyag került. Ennek az időszaknak a legsikeresebb textilmunkája Anni Albers kísérleteinek eredménye: egy fényvisszaverő és hangelnyelő textil volt. Meyer arra is ösztönözte a hallgatókat, hogy vegyenek részt a szerződéses és magánmegbízások teljesítésében. Ennek a koncepciónak a jegyében a textilműhely a nyomott anyagok tervezésére összpontosított, ezeket nagy mennyiségben, dekorációs célra adták el. A Bauhaus utolsó időszakában, Mies

37 Idézi Magdalena Droste: *Bauhaus 1919–1933* (ford. Körber Ágnes), Taschen/Vince, Budapest, 2003, 166. o.



van der Rohe igazgatósága alatt Lily Reich belsőépítész – akit szakmájánál fogva érdekelt a textil térbeli hatása, technikai ismeretekkel azonban nem rendelkezett – töltötte be az 1931-ben felmondott Gunta Stölzl helyét.

4. A SZÖVÖTT KÁRPIT MEGÚJÍTÁSÁNAK KÍSÉRLETE FRANCIAORSZÁGBAN

Franciaországban az 1930-as években az építész Le Corbusier és a festő Jean Lurçat próbálta új alapokra helyezni a kárpitművészetet, amely számukra egy olyan monumentális művészeti ágat jelentett, amely az építészettel rokon. Lurçat művészetszervezőként is széles körű hatást fejtett ki. Kezdeményezésére alakult meg 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.

58



LAUSANNE, A KÁRPITMŰVÉSZET FÓRUMA

1962-ben Lurçat Lausanne-ban nemzetközi kárpitbiennálét alapított, mely rövid időn belül a kárpitművészet újjászületésének legfontosabb fórumává vált. Rebecca Stevens szerint a biennálé „a kárpitot mint »kortárs freskót« a modern építészet lényegi elemeként mutatta be. Ezt a nézetet nem kisebb művész, mint a modern építészet doyenje, Le Corbusier fogalmazta meg a kiállítás katalógusába írt esszéik egyikében. Ez az elképzelés a nyilvános és magánterek belsőépítészetének központi elemeként élesztette újjá és erősítette meg a kárpit középkori felfogását. Bármily 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 e 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 fali kárpit a szó tradicionális értelmében, ahogy nem is hagyományosan használt

fonalakból szőtték őket. Ezek az új »kárpit-tárgyak« a legkülönbözőbb anyagokból készültek – a műanyagon, 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.”³⁸

5. ART FABRIK MAINSTREAM

HIBRIDEK

A textilművészeti „mainstream”-mé, azaz fő áramlattá váló új „kárpit-tárgyak” a modernitásra jellemző újító szemlélet jegyében készültek. Az újításoknak azonban Bruno Latour nézetei szerint³⁹ beláthatatlan következményei is lehetnek: a modernitásban ugyanis nem gondolnak arra, hogy az újítások nyomán létrejövő új entitások, vagyis a hibridek – a fagyasztott embrióktól a számítógépes vírusokig – a társadalom rendjét is képesek felforgatni. A probléma gyökerét Latour Robert Boyle empirikus⁴⁰ és Thomas Hobbes

59

³⁸ Stevens: i.m. 29. o.

³⁹ Bruno Latour: *Sohasem voltunk modernek*. Szimmetrikus antropológiai tanulmány (ford. Gecser Ottó), Osiris, Budapest, 1999

⁴⁰ A szerző szerint Boyle légpumpával végzett kísérleteinek elfogadtatásával feltalálta azt az empirikus stílust, amelyet 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, jó módú tanúk még akkor is bizonyíthatják egy tény (tényállás) létét, ha nem ismerik annak valódi természetét. [...] Nem a véleményét kérte ezeknek a független úriembereknek, hanem azt, hogy figyeljenek meg egy, a laboratórium zárt és védett terében mesterségesen létrehozott jelenléteket [...]. A dolog ironiája, hogy a konstruktivisták kulcskérdése – a laboratóriumban kizárólag konstruálják a tényeket? [...] – éppen az 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.” Vö. Latour: i.m. 38–39. o.

racionalista⁴¹ elmélete nyomán a modern tudományos gondolkodás két alapmodelljében véli megtalálni. Ezeket paradox módon két ellentétes irányú mozgás jellemzi: a kontrollált purifikáció (megtisztítás) –, melynek során az ember a nem emberitől határolódik el – és a hib-

ridek termelődéséért felelős kontrollálatlan transzláció (átültetés), amelyben minden mindennel összekeveredik.

41 Hobbes racionalista módon a tudományt társadalmi célkitűzések nevében matematikailag definiálja: „Tudományos eredményeihez korántsem vélemény, megfigyelés vagy kinyilatkoztatás útján jutott el, hanem matematikai bizonyítással, az egyetlen olyan érvelési módszerrel, amely képes kikényszeríteni bárki egyetértését; és ezt a bizonyítást nem transzcendentális kalkulációk útján végezte el, mint Platón királya, hanem egy tisztán számítástechnikai eszköz, egy mechanikus agy, egy korát megelőző számítógép segítségével. Még a híres társadalmi szerződés is csak egy számítás végösszege, amelyhez minden, a természeti állapotból szabadulni igyekvő, rettegésben tartott polgár egycsapásra és egyszerre jut el.” Lásd: *uo.*, 41. o.

42 Constantine, Mildred–Jack Lenor Larsen: *The Art Fabric Mainstream*. Van Nostrand Reinhold Co, New York, 1981

43 A New York-i Iskolában „leválasztották a képalakító funkciókat. A rajzolást, a holt európai múlt maradványaként megtagadó és attól megszabadulni vágyó stílusokat ... a piktorális kifejezőmód egész terhét az anyagból fakadó belső tulajdonságokra helyezték.

ART FABRIK

A lausanne-i textilművészeti fő áram, a „tértextil” – melyet Jack Lenor Larsen és Mildred Constantine könyve alapján⁴² angol nyelvterületen *Art Fabric*-nak neveztek el –, Latour gondolatmenete nyomán az új kárpit létezők, vagyis a kárpit hibridek szellemiségét a modernizmus és Clement Greenberg, amerikai művészettörténész és kritikus (1909–1994) „high modernism” teóriája határozta meg. Greenberg a purifikáció elméletét alkalmazta a művészetekre, és arra a következtetésre jutott, hogy a művészet egy olyan különálló szubsztancia, melynek nincs köze a realitáshoz.

Jóllehet Greenberg elméleti rendszere eredetileg csak a New York-i Iskolára, az absztrakt expresszionizmusra vonatkozott – mely a képzőművészeti gyakorlatban az érzéki tapasztalatokra, a felület értékeire helyezte a hangsúlyt⁴³ –, az absztrakció nemzetközi térhódításával általános tudássá vált, s a kárpitművészet területén is gyökeres változásokat idézett elő. „A Lausanne-i Biennálékön a hagyományos kárpitszövésessel szemben a művészek a textiltechnikák széles tárházát vetették be,

melyek révén a munkák mérete megnőtt, és a kárpitok sík jellegüket elvesztve, szobor jelleget öltöttek. A kísérletezésben kelet-európai, amerikai és japán művészek jártak az élen, akiknek textiljei markánsan különböztek a piktorális és narratív hagyományoktól”.⁴⁴ Annak ellenére azonban, hogy a festészet, szobrászat és textilművészet közötti kölcsönhatás a műfaji határok jelentős kitágításához vezetett volna, kritikusai változatlanul alkalmazott művészetnek tekintették. Ezt a dilemmát Husz Mária azzal magyarázta, hogy a Lausanne-i Biennálék húsz éve alatt a textilművészet nem tudott magának „autonóm létezési módot” kialakítani: „A CITAM »gettója« sok előnye mellett hátrányt jelentett,” ugyanis a többi művészeti múzeum – amelyek számára a tértextilek állagmegőrzése, raktározása és konzerválása szinte megoldhatatlan feladat volt – a lausanne-i múzeum tevékenysége miatt „»felmentve« érezhette magát, hogy gyűjteményébe és kiállítási programjába iktassa a textilművészetet.”⁴⁵

A műfaj megítélésének és határainak bizonytalanságát jelzi, hogy számos amatőr munká-

ját is beválogatták a kiállításokba. „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 világtól, s háromdimenziós műveivel inkább szobrászati vagy műfaji kötöttségek nélküli kortárs művészeti kiállításokon próbálkozott.”⁴⁶ A biennálék 1996-ra fejeződtek be. Ezt a szervezők azzal indokolták, hogy „a kárpit textilművészetté lett, a textilművészet pedig teljesen beleépült, sőt beleolvadt a kortárs művészeti világba”⁴⁷, ahogyan a lengyel szobrász, Magdalena Abakanowicz művészetének esetében is történt.

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”. Lásd: Barbara Rose: *A technika mint tartalom*. In: *Amerikai festészet: a nyolcvanas évek* [katalógus], Magyar Nemzeti Galéria, 1980

⁴⁴ Lásd: Marcus: i.m.

⁴⁵ Husz Mária: *A magyar neoavantgárd textilművészet*. Dialog Campus, Pécs, 2001, 124. o.

⁴⁶ Caroline Boot: *Textilművészet/Vizuális művészet* (ford. Beck András). In: *Kárpit* [kat.], 37. o.

Rebecca Stevens azonban másképpen értelmezi a változást. Úgy véli, hogy „a kárpitművészet jelenlegi irányzatai sokat köszönhetnek annak, hogy az utóbbi laussane-i bienáléről eltűntek a hagyományos értelemben vett kárpitok. A valódi kárpitok eltűnése a kiállítássorozatból a művészeket tevékenységük újragondolására készítette. Meg kellett

47 Stevens utal arra, hogy pl. Robert Rauschenberg, Eva Hesse vagy a Christo – Jeanne Claude művészpár is évek óta használ munkáiban textiltechnikákat és – anyagokat. Tapasztalata szerint „a lista hosszú és napról napra bővül”. Lásd: Stevens: *A kárpit fonalai* (ford. Beck András). In: *Kárpit* (kat.), 30–31. o.

48 Uo., 30. o.

49 Lásd: Marcus: i.m.



vizsgálniuk, mi az, ami saját művészi gyakorlatukban előtérbe kerül, ha nem kell tekintettel lenniük egy rögzített előfeltevésekkel dolgozó zsűri ítéletére. Vajon az 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.”⁴⁸ A '80-as évek fő textilművészeti irányát már egyébként sem a tértextil, hanem a posztmodern szemlélet jellemezte, amely a szövés területén azt jelentette, hogy a technikákkal és anyagokkal történő kísérletek mellé számos új szempont

62 lépett be: például a társadalmi nemek kérdése, a feminizmus, a női munkákhoz kötődő ismétlődő feladatok, a politika, a társadalom- és viselkedéstudományok megfontolásai. „E változás azonban semmiképp sem jelentett visszatérést a festői irányhoz, mert a posztmodern az értelmezést, 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 a szövet mint metafora is egyre népszerűbb lett. Annál is inkább, mert a textilnek a testtel is szoros kapcsolata van. Ezt Anne Wilson igen jól világította meg a Fiber Arts-ban 1994-ben megjelent *Plea for Broader Dialogue* című írásában. A tanulmány a textil testhez fűződő viszonyáról, a rugalmasságról, szívóságáról beszél: e tulajdonságok révén saját emberségünkről, sebezhetőségünkről, törekényiségünkről tudunk beszélni egy olyan korban, amikor az elidegenedésben, a biológiában és az ökológiában rejlő veszélyeknek vagyunk kitéve”.⁴⁹

Az ezredfordulón az új kritikai teóriák, a modernizmus-, múzeum- és kánonkritika hatására aktuálissá válik a kárpit műfaji besorolásának újragondolása. A XIX. században, a londoni South Kensington Museum berendezésekor ugyanis „...a kárpitművészetet nem mint a fal-festészet egy különösen nagybecsű műfaját értékelték, hanem mint alkalmazott művészetet az Iparművészeti Múzeumba utalták. Ez összefügg azzal a bonyolult folyamattal, amelyet mindenekelőtt a gyáripar tömegtermelést szolgáló mechanikus technikái váltottak ki. Az iparművészeti múzeumok s az iparművészet fogalma világszerte az iparművészeti moz- 63 galom keretében alakultak ki, amelynek egyik törekvése a kéz-

művesség hagyományainak fenntartása, illetve – ahogyan erre mindenekelőtt William Morris adott példát – a művesség régi, a reprodukív alkalmazás és a manufakturalizálódás előtti hagyományain alapuló megújítása volt.”⁵⁰ A South Kensington Museumot berendező Gottfried 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 négy őszanyagra 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.”⁵¹

A fenti elképzelés alapján a kárpit a ruházatkodással együtt egy műfajba, a textilművészetbe sorolandó, mivel e besorolás kiindulópontja ugyanúgy, ahogyan az építészet esetében is, a Semper-féle „burkolat-elmélet”, azaz a természet viszontagságai elleni védekezés. Semper szerint a textilek a védekezésből dísszé, majd reprezentációvá alakultak, és ez a változás a textilművészet általános stílárís feltételeit is meghatározta. Eszerint a textilművészet nem

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

51 Lásd: Marosi, 1976, 75. o.

válhat hű természetutánzássá, mert: „nem szükséges sem a perspektíva, sem a fény- és árnyékhatás, annál inkább a jó elrendezés. Ha figurális rajzról van szó, akkor lehetőleg profilban szerepeljenek, mert az oldalnézet sokkal inkább ébreszti a síkfelület érzetét, mint az »en face« ábrázolás.”⁵² Semper a szőnyegekkel kapcsolatban azonban azt is megjegyzi, hogy „noha egészen más a rendeltetésük, a technológiájuk miatt stiláris tekintetben sok egyezést mutatnak a ruházattal. Rendeltetésük szerinti fajtáikat három fő csoportra oszthatjuk: 1. a padlózat szőnyege; 2. a szőnyeg mint takaró; 3. a faliszőnyeg

és a függöny.”⁵³ A szőnyegek Semper szerint stiláris tekintetben főleg síkszerűséget követelnek, nem tartalmazhatnak reliefszerű ábrázolásokat, és általában feltűnés nélkül kell illeszkedniük a rendeltetés szerinti környezetbe, hiszen „egy szőnyeg sohasem lehet festmény”. Semper a falikárpitokról is kifejti véleményét. Eszerint az az általános szabály, hogy bútorok és személyek háttereként szerepeljen: „mert a rangsorban a személyé, a szobát használó emberé az első hely,

52 Gottfried Semper: *Textilművészet*

(ford. Zádor Anna). In: Gottfried Semper:

Tudomány, ipar és művészet. Corvina,

Budapest, 1980, 94. o

53 Uo., 97–98. o.

54 Uo., 98. o.



64 aztán következik ékszere, öltözete, bútorzata, végül a szoba dekorációja, legutoljára a padló, a mennyezet és a falak méretei.”⁵⁴ Bár több mint másfél évszázadot távolodtunk el Semper elképzeléseitől, alapállása, érvelései a megváltozott körülmények és szemléletmód ellenére továbbélnek napjainkban. Semper ugyanis csak artikulálta a modernitás álláspontját, hiszen a reprezentatív belső térképzéshez kapcsolódó képzőművészeti műfaj, a kárpit már a múzeumalapítások előtt sem tudott megfelelni az új kor, a modernitás elvárásainak, mivel kollektív, kézműves műfajként nem lehetett szabad és intellektuális tevékenységnek sem tekinteni. „Egy »művészet« (»ars«) akkor volt »szabad«-nak (»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 »tehetség«-ben (»ingenium«) nyilvánul meg. Ez az erény Isten vagy a természet ajándéka.

Az erény gyakorlása a »kitalálás« (»inventio«), amelyet az »ítéletalkotás« (»iudicium«) 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 »scientia« technikáinak. Ez a másodlagos tevékenység kiszámítható, felbecsülhető és megfizethető. A tulajdonképpeni teljesítmény, az erényé, megmérhetetlen, és csak »pártfogolni, ösztönözni« lehet.”⁵⁵

A művészet szellemi munkaként történő meghatározását illusztrálják Leonardo da Vinci törekvései is, aki éles támadásokat intézett a művészek kézművesi besorolása ellen és „...hozzákezdett a festői munka szellemi tevékenységként való felfogásának elméleti megalapozásához.”⁵⁶ Warnke emlékeztet arra, hogy „Leonardo elméleti állásfoglalásait előszeretettel tulajdo-

nítják annak a szellemi környezetnek, amely Lorenzo de' Medici korában, a neoplatonikus filozófusok közreműködésével Firenzében alakult ki”, s ahol egy olyan művészetelmélet vert gyökeret, amely a tartalom, a művészi idea elsőbbségét, annak isteni eredetét hangsúlyozza⁵⁷, „udvari tények” alapján korábbi adalékokkal szolgál.⁵⁸ A reneszánsz művészetrajzok

⁵⁵ Vö. Warnke: i.m. 47. o.

⁵⁶ Uo., 67. o.

⁵⁷ Az isteni eredetű idea Marsiglio Ficino esztétikai nézeteiben is elsőbbséget élvez: „Akárcsak Plotinosnál vagy Dionysios Areopagitánál, akiknek felfogásmódját magának Platónnak tulajdonítja, a szépség számára sem más, mint Isten arcának fényes sugárzása. Az isteni idea »képei fényesek a világban, fényesebbek a lélekben és legfényesebbek az angyalban.«.” Lásd: Marosi, 1976, 25. o.

⁵⁸ „Leonardo például a festészetről szóló értekezésének megírásakor nagy erőfeszítéseket tett, hogy bizonyítsa: a festészet és a költészet alkotói feltételei és lényegi ismertetőjegyei azonosak. Pedig található volna rá példát jóval korábbról, mint ahogyan Firenzében platói alapon elmélkedni kezdtek róla, abban az 1449-ben kelt kinevezési okirat ünnepléses bevezetőjében, amellyel Nápolyban Alfonz király »familiarum 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.«.” Lásd: uo., 67. o.

írója, Vasari, aki Leonardóban, Raffaellóban és Michelangelóban a könnyedséget, a szabadságot és a gyorsaságot csodálja, Leonardo, Raffaello és Michelangelo művészetében úgyszintén a koncepció, az alkotói elképzelést rajzban rögzítő idea elsőbbségét hirdeti, hiszen „velük jutott tökéletességének legmagasabb fokára a rajz, a disegno, amely Vasari szemében valamennyi művészet atyja. Mert a disegno nemcsak rajzolást jelent, hanem azonos a művészi ideával. Általa válik a művészi alkotás az isteni teremtmő tevékenység másává”.⁵⁹

MODERN TEMPORALITÁS

59 Lásd: uo., 24–25. o.

60 „A moderneknek sajátos hajlamuk van arra, hogy úgy fogják fel az elmúlt időt, mintha valóban eltörölné a mögötte levő múltat. [...] Minthogy örökre felszámolnak mindent, ami elmúlik, a modernek valóban visszafordíthatatlan nyílként, tökefelhalmozásként, haladásként érzékelik az időt.”

Lásd: Latour: i.m. 120–121. o.

A Leonardóban, Raffaellóban és Michelangelóban Vasari által csodált könnyedség, szabadság és gyorsaság azonban nemcsak egy újfajta művészetfelfogás és művésztípus, hanem egy új, Bruno Latour által „temporalitásnak” nevezett időfelfogás⁶⁰ képét is előrevetíti, melyben a modernek az időt visszafordíthatatlan nyílként, haladásként érzékelik, miközben paradox módon a historizmus betegségétől szenvednek. A történészek ugyanis minden részletre kiterjedően újraalkotják a múltat, s annál gondosab-

66 ban, minél több tűnt el már belőle örökre. A múlt azonban néha visszatér. A visszatérés felfoghatatlan a modernek számára, mivel mindent archaikusnak, irracionálisnak vagy konzervatívnak tartanak, ami nem halad a fejlődéssel megegyező úton és ütemben. A fentiek alapján remélhetően sikerült valamelyest megvilágítani, hogy miért éppen a szövött kárpit, vagyis az a műfaj került a modernitásban halmozottan hátrányos helyzetbe, mely évszázadokon keresztül – a festészethez vagy a szobrászathoz hasonlóan – kétségtelenül a feudális udvari reprezentáció része volt, s melyet alapanyaga alapján

a XIX. században az Iparművészeti Múzeumba „utaltak”. Modern, azaz szabad és intellektuális művészetnek ugyanis nem volt nevezhető, mivel a „testi munkától”, azaz a lényegéhez tartozó lassú és konzervatív technikájától képtelen volt elválni. A szegregációs folyamatban azonban a műfajokra hallgatólagosan ráruházott nemi jelentéstartalom is közrejátszott, mivel „....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.”⁶¹

67

61 András Edit: *A kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban*. In: Dobrányi Ildikó – Schulcz Katalin (szerk.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, (165–177. o.), 167. o.



II. A szövött kárpit hazai útjai

Noha 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 kárpitokat” már évszázadok óta gyűjtötték Magyarországon. Késő középkori adatokból arra következtethetünk, hogy Budán kárpitszövő műhely működhetett: „...Bertrandon de Brocquière 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 patríciuscsaládból származó Clay D’Avion csak kárpitkereskedéssel foglalkozott-e Budán, esetleg a királyi palota kárpitjainak javításán dolgozott, vagy önálló gobelinszövő műhelye volt. Zsigmond pompaszeretete és vonzalma a falikárpitok iránt, valamint az arras-i mester hosszú magyarországi tartózkodása az utóbbi feltevést nem teszi valószínűtlené.”⁶² Ismeretes, hogy Mátyás palotáját a fejedelmi ünnepségek idején kárpitok borították. II Rákóczi Ferenc fejedelemnek is sok kárpitja volt, ha utazott, társzekerekén küldte előre a „házöltözeteket”. Erre a célra Rákóczinak szövetre festett úti kárpitjai is voltak, amelyekkel kapcsolatban azt is tudjuk, hogy „...XVII. századi festőink freskó- és

táblaképfestésen kívül, mint a kolozsvári képírók céhébe tömörült művészek is, címer-, zászló- és »kárpitírással« is foglalkoztak.”⁶³

⁶² Voit Pál: *Régi magyar otthonok*. Balassi, Budapest, 1993, 161. o.

⁶³ Uo., 164. o.



1. A NÉMETELEMÉRI SZÖVŐMŰHELY

Magyarországon először 1883-ban, a festő-néprajzkutató Streitmann Antal és a szövő Kovalszky Sarolta által irányított németeleméri szövőműhelyben készült kárpit.

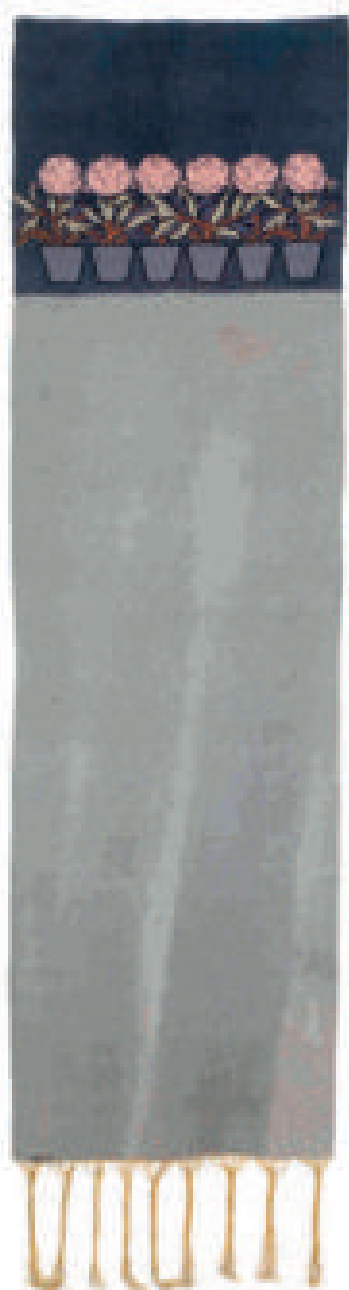
Kovalszky Sarolta elhatározta, hogy megtanulja a flamand és francia kárpittechnikánál egyszerűbb skandináv scherrebek technikát – ez a technika a későbbiek során a Gödöllői Szövőműhely gyakorlatában is fontos szerepet játszott –, ezért kétszer is kölcsönkérte az Iparművészeti Múzeumtól Frida Hansen *Pünkösdi kórus* című kárpitját. Scherrebek eljárással készült például Vaszary János *Bazsarózsás függönye* – amelyhez az egységes enteriőralakítás jegyében két fotel is tartozik – és *Juhászbojtár* című kárpitja. Ez utóbbit a közönség

69

először az Iparművészeti Társulat által rendezett *Karácsonyi kiállításon* 1899-ben, majd a Párizsi Világkiállításon láthatta. Horti Pál Németeleméren szőtt tervei közül a *Tájkép* című kárpit és Nagy Sándor *Szántó parasztok* című kárpitja szerepelt még Párizsban. Németeleméren készültek Körösfői-Kriesch Aladár korai kárpitjai, az *Ádám és Éva* és a *Vallomás* című munkák, melyeket 1904-ben St. Louis-ban arany- és ezüstéremmel tüntettek ki. Kovalszky Sarolta azonban „– talán a munkában elfáradva vagy anyagi nehézségek miatt – 1903-ban a kultuszminisztériumhoz fordult műhelye átadása ügyében. Koronghi Lippich Elek [miniszteri tanácsos] Körösfőinek ajánlotta fel Kovalszky műhelyének berendezését, mert tudott az ő és Wigand Ede szándékáról egy iparművészeti telep létesítésével kapcsolatban. Így kerültek a németeleméri szövőszékek Gödöllőre 1904-ben.”⁶⁴



64 Keszérü Katalin: *A szövőműhely*. In: Gellér Katalin – Keszérü Katalin: *A Gödöllői Művésztelep*. Corvina, Budapest, 1987, 90. o.



2. A GÖDÖLLŐI MŰVÉSZTELEP ÉS SZÖVŐMŰHELY

A századforduló művészeti törekvéseinek jegyében a gödöllői művésztelep szellemiségét is a Gesamtkunstwerk, az összművészeti mű megteremtésének vágya hatotta át. A telep azonban szövőműhelyként is híressé vált, és a társadalmi feladatvállalás ruszini gondolatának megfelelően megélhetést is biztosított a gödöllői lányoknak és asszonyoknak. A szövőműhelyben Körösfői-Kriesch Aladár vezetésével, a Németelemérről átvett szövőszékekkel kezdték el a munkát 1904-ben. Háromféle, ógobelin, scherrebek és klasszikus

71

francia kárpittechnikával dolgoztak. A francia kárpittechnikát a Gödöllőn 1905-ben letelepedett svéd származású, a párizsi Julian akadémián és a Manufacture des Gobelins-ben tanult Belmonte Leo honosította meg. Belmonte Leo Boér Lenke személyében tehetséges tanítványra talált, aki később Nagy Sándor

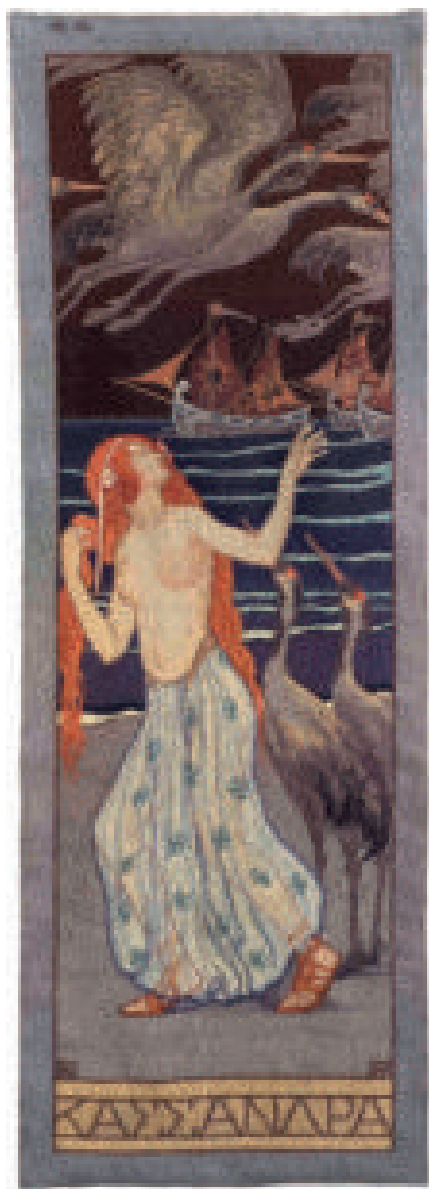
65 Vö. ehhez: Gellér Katalin (szerk.): *A gödöllői művésztelep 1901–1920* [kat.], Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 2001

66 Keserű: i.m. 91. o.

és Körösfői több munkájának szövését vállalta. A műhely tervezői, kivitelezői tevékenységét Körösfői művészeti vezetőként fogta össze, és emellett ő irányította az iparszerű termelést a szövőműhelyben. Tanári kinevezést is kapott, miután 1907-ben a gödöllői szövőműhelyt szőnyeg tanszakként az Iparművészeti Iskolához csatolták. A szövőműhely tervezési munkálataiba bekapcsolódott Nagy Sándor és felesége, Kriesch Laura, Frecskay Endre, Raáb Ervin, Sidló Ferenc, Mihály Rezső, Ramsey Jenő, de a tervező és a kivitelező Morris által óhajtott egysége az ő munkásságukban sem valósult meg.⁶⁵

Körösfői 1920. június 17-én meghalt. A tanácskormány Ferenczy Noémit bízta meg a műhely ideiglenes vezetésével, annak azonban nincs nyoma, hogy Ferenczy Noémi át is vette volna a műhelyt.⁶⁶ Ferenczy Noémitől ugyanis vélhetően idegenek voltak a gödöllői kárpitművészetre vonatkozó elgondolásai és a gödöllői asszonyok és lányok szövési tudására alapozott műhely iparszerű gyakorlata.





KÖRÖSFŐI-KRIESCH ALADÁR - BELMONTE LEÓ | KASSZANDRA | 1909
200x71 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM



FERENCZY NOÉMI | TEREMTÉS | 1913

223x219 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM

3. FERENCZY NOÉMI

Ferenczy Noémi a kárpitművészet szövési alapjait 1911-től Párizsban a Manufacture des Gobelins-ban tanulta meg. „Hálával gondolt vissza később mesterére, az időős szövőmunkásra, aki csodálkozással, kissé talán értetlenül, de mindenképp érdeklődéssel figyelte ifjú tanítványának a Gobelin-manufaktúra iparszerű termelésétől eltérő, egyéni törekvéseit: »...Kifogtam öreg tanítómesteremen! Eleinte csak egyszínű pamuttal szőttem, mert hiszen a szorosan vett technikához eleinte nem kellett minta, de mikor már ezzel tisztában voltam, öreg mesterem indítványozta, hogy a legközelebbi órára hoz egy színes mintát, amire ijedten tiltakoztam, és kértem, hogy ne hozzon, mert én magam tervezek valamit másnapra. – Hitetlenkedő fejcsó-

75

válással távozott. – Én gyermekes komolysággal leültem, és festettem három piros madarat egy zöld faágra, és másnap azzal fogadtam a szövőbácsit. Nevetve nézegette, de láttam, hogy megnyertem tetszését a tervvel, és hozzá is fogtunk a szövéshez. El kell mondanom azt is, hogy öreg szövőmesterem fejcsóválva nézte, hogy én nem vízszintes sorokban

haladok a szövéssel, hanem egy-egy madarat egészen befejeztem s egy-egy falevelet egészen megszőttem a vetélőfácskákkal, és így tetszés szerint és rendszeretelenül foglalkozhattam egy-egy részlettel...«⁶⁷ Ferenczy Noémi később az eljárást továbbfejlesztette, és elképzelésén szövés közben szinte ugyanúgy tudott változtatni, mint ahogyan a festő tud változtatni munka közben festménye motívumain.⁶⁸

Ferenczy Noémi korai művein a középkori és kora reneszánsz kárpitok hatása érződik, majd a húszas évektől szociális érdeklődésének megfelelően kárpitjainak nagy része munkajelkép. 1942-től vezetett naplójában műveinek inspirációit elemzi, és utal arra is, hogy „...az egész »műfajért« egyetlen művész felelős, és miután egyedül csinálja, a mások által való megítélése nehezebb.”⁶⁹ Ebben az időszakban Magyarországon ugyanis nemcsak a Ferenczy Noémi által képviselt személyes, kartonrajzoló, szövő vagy szövők közreműködését nem igénylő autonóm kárpitművészetnek, hanem a kárpitszövésnek sem volt még komoly hagyománya, hiszen a Ferenczy Noémi által használt francia gobelinteknikát Gödöllőn sem az egyetlen, hanem csak az egyik szövési módszerként gyakorolták.

⁶⁷ N. Tessitori Nóra Ferenczy Noémival 1926-ban készített interjújából idézi: Jankovich Júlia (szerk.): *Ferenczy Noémi*. Corvina, Budapest, 1983, 6–7. o.

⁶⁸ Vö. uo., 51. o.

⁶⁹ Ferenczy Noémi munkanaplójából idézi Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. FUGA, Budapest, 1998, 36. o.

A második világháborút követően a Képzőművészeti Főiskolán gobelin tanszék alakult, amelynek vezetésével a festő Domanovszky Endrét bízta meg. Erről Ferenczy Noémi így értesíti külföldön élő ifjúkori barátját, Tolnay Károlyt: „.....megszavazta a Képzőművészeti Szaktanács: Béni, Szőnyi, Bernáth, Kmetty, akik mind csak tőlem tudják, mi az a gobelin.”⁷⁰

76 1951-től azonban az Iparművészeti Főiskolán is indult gobelin tanszak, amelyet Ferenczy

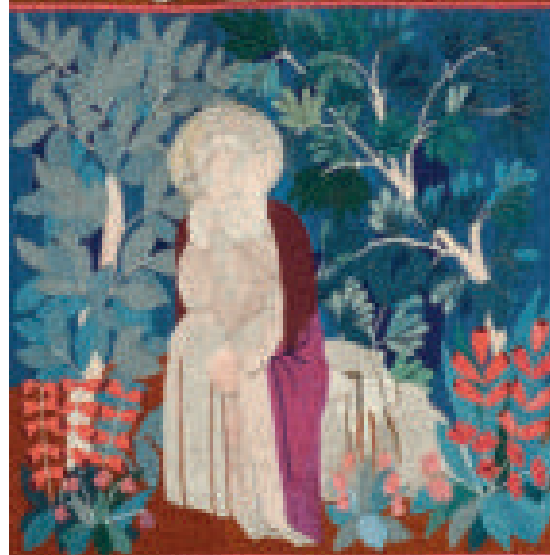
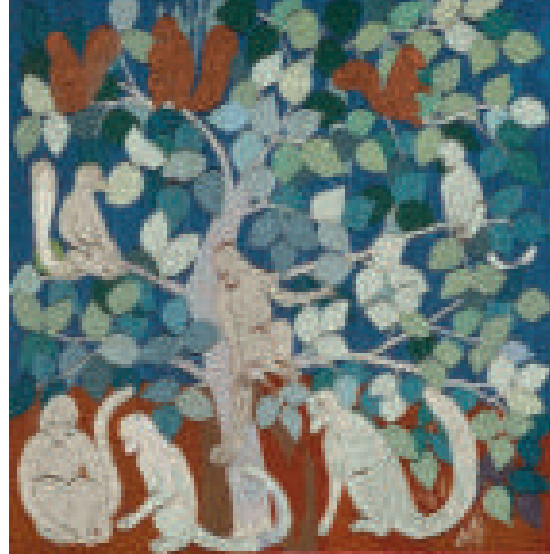
70 Uo., 29. o.

71 Grigássy Éva Ferenczy Noémival 1956-ban készített interjújából idézi Pálosi uo., 34. o.

72 „Tanítványai közül öten alapos előképzettséggel rendelkeztek. Szőni voltaképpen már tudtak. A Székesfővárosi Iparrajziskola *Basilides Sándor* vezette textil osztályának az 1946/47 tanévben első éves növendékei közül *Nagy Gy. Margit*, *Prepelicza Katalin* és *Solti Gizella* felvételizett 1950-ben az Iparművészeti Főiskolán. Innen érkezett a tanulmányait egy évvel korábban befejezett *Metzger Erzsébet* is. Ők négyen a kitűnő szakember *Rábai János*nétól tanultak. *Szőke Erzsébet* polgári iskolai tanulmányok után, *Pintér Éva* a Női Ipariskolát elvégezve fevételizett a főiskolára. A hat állandó növendék mellett éveken át látogatta *Ferenczy Noémi* óráit *Rác András* [aki a Képzőművészeti Főiskolán *Berény Róbert* és *Fónyi Géza* tanítványa volt] és *Nagy B. István* [aki – eredeti tervének megfelelően – Ferenczy Noémi segítségével ment át később a Képzőművészeti Főiskolára, ahol *Szőnyi István*, majd *Bernáth Aurél* növendéke lett].” Lásd: uo., 36. o.

73 Solti Gizella: [*Ars poética*.] In: Hegyi Ibolya – Schulcz Katalin (szerk.): *Európa szöve*te [katalógus], Iparművészeti Múzeum – Dobrányi Ildikó Alapítvány, Budapest, 2011, 84. o.

Noémi saját alkotómódszerének szellemében vezethetett. Erről 1956-ban egy rádióinterjúban így beszélt: „Ami engem illet, az első vázlattól a szövésig mindent egymagam végzek. (Ugyanezt teszik a tanítványaim is.) A terv körülbelül olyan szerepet játszik nálam, mint a festőnél a természet, hol többet, hol kevesebbet vesz át belőle a végleges mű megalkotásáig. Magam csupán kiindulópontnak tekintem és szövés közben az eredeti elgondolást szüntelenül fejlesztem és alakítom.”⁷¹ Tanítványa, Solti Gizella így emlékezik Ferenczy Noémire:⁷² „A budapesti ház falán (ahol lakom) elhelyezett emléktáblán az alábbi szöveg olvasható: A magyar művészet általa kapott először a szó szoros értelmében »korszakot alkotó« szerepet az egyetemes kultúrfejlődésben. Ferenczy Noémit méltatta az idézett mondattal Tolnay Károly a huszadik század híres művészettörténésze. Ferenczy Noémi volt a mesterem a Magyar Iparművészeti Főiskolán. A szó szoros értelmében a tanítóm volt. Megtanított a szakmára, a gondolkodásra, a szövés szeretetére.”⁷³





HAJNAL GABRIELLA | SZENT FERENC-KÁRPIT | 1968 207x320 CM | SZENTENDRE, FERENCES RENDI GIMNÁZIUM

4. KÁRPITMŰVÉSZET A SZOCIALIZMUSBAN

A szocializmus évtizedeiben elsősorban festőket juttattak jelentős kárpitmegbízásokhoz. Az állami mecenatúra évtizedeiben a közösségi terek díszítésében ugyanis komoly szerepet szántak a szövött kárpitoknak, melyek kivitelezésére az Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyében került sor. Itt készült 1968-ban Domanovszky Endre *Disputa* című 56 négyzetméteres kárpitja, 1971-ben a moszkvai magyar nagykövetség számára tervezett 30 négyzetméteres *Fonó*, Szurcsik János műve a 17 négyzetméteres *Földosztás*, valamint Tury Mária terve alapján a 25 négyzetméteres *Magyarország műemlékei*.⁷⁴

Szintén az Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyében szőtték 1968-ban a festőként indult Hajnal Gabriella *Szent Ferenc-kárpitját*. 1998-ban megjelent életmű-katalógusában Hajnal Gabriella arra a kérdésre kereste a választ, hogy miért váltott műfajt. „Több mint negyven év távlatából jó volt újra látni a főiskolai évek alatt készült munkáimat. Érdekes módon, most, a pályám vége felé nagyon vonzódok ezekhez a rajzokhoz, képekhez. Miért nem folytattam? A modellek után készült munkákat az ösztöneimmel, az érzelmeimmel csináltam. A gobelinnek már a technikája határok közé szorítja az alkotót. Élveztem, hogy a függőleges felvetés és a vízszintes szövés szigorú kalodájának keretei között mozoghatok csak, ezen belül kell a legjobb lehetőséget megtalálnom a mondanivalóhoz. Egyforma súlya volt számomra a) a technikához való alkalmazkodásnak;

b) a dekoratív felület fontosságának, a síkban való ábrázolásának;

c) a világról szerzett tapasztalataim – más szóval eszmei mondaniva-

lóm – gobelin-nyelven 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 két vagy négy színnel értem el. Kezdetben a súlyos mondanivalót is idillikusabb környezetbe ágyaztam, nyilván a fiatalságom diktálta, később szárazabban, csak a lényegre figyelve fejeztem ki. A megnyert pályázat kivitelezése során tanultam meg a gobelinkészítés technikáját. Életem feledhetetlen, gyönyörű, küzdelmes időszaka volt. Naponta jártam fel a várba, az Állami Gobelinszövő

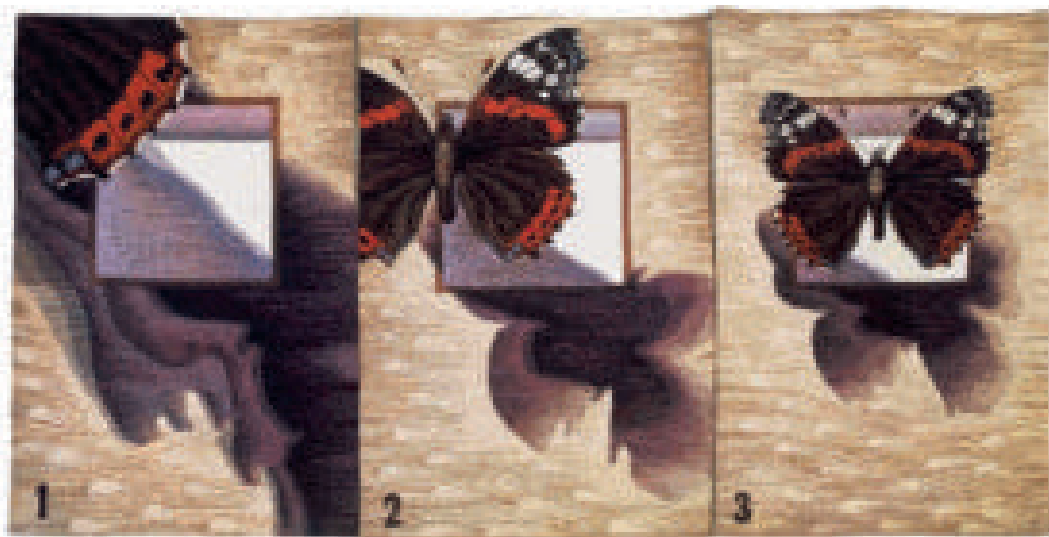
79

⁷⁴ Pálosi, 2005, 62. o.

Műhelybe, amely egy műemlék épületben működött három idősebb szövővel, akik a legmagasabb színvonalon művelték a szövés technikáját, és több fiatal lánnyal, akiknek az én munkám jelentette életük második ilyen feladatát. Lényegében együtt tanultuk a technika fortélyait. Az idősebbek féltékenyek voltak egymásra és a fiatalokra egyaránt. Különböző trükkökkel kellett kicsalogatni belőlük, hogyan érhetjük el a bennem élő megoldásokat. Az én előképem (egyelőre csak könyvekből) a párizsi Cluny Múzeumban lévő *Hölgy egyszarvúval* című sorozat volt. Mindennap elviselhetetlen fejfájással távoztam a műhelyből. A technikát tökéletesen megismertem, s mivel igazán csak magamban bíztam, magas fokú kartonkészítést fejlesztettem ki (a karton olyan partitúrája a gobelin-szövésnek, mint zeneműnek a kotta), ez biztosította, hogy az én elképzelésem valósuljon meg a szövőszéken. A kartonokat mindig nagy élvezettel rajzoltam, ezek akár önálló grafikai műnek is tekinthetők. Az ezt követő években szenvedélyesen és szünet nélkül készítettem az újabb terveket, és parallel szövettem őket különböző szövőkkel. Visszatekintve nyugodtan állíthatom, hogy emberfeletti munkát végeztem az '50-es és '60-as években, a magyarországi helyzetben. Óriási csatákat kellett megvívnom, hogy a legjobb gyapjút szerezzem be, hogy a megfelelő színeket festessem meg. Minden szükséges technikai kellék megszerzése harc volt. De megvívtam ezt a harcot! A pénzt a költségekre grafikai munkákkal teremtettem elő.”⁷⁵

75 Hajnal Gabriella: *Magamról*. In: *Hajnal Gabriella. Életmű-katalógus*. Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, Budapest, 2009, 7–8. o.





NAGY JUDIT | ÍGY REPÜLT A PILLANGÓM AZ ABLAKOMRA | 1978 3x82x54 CM

5. KÁRPIT ÉS KÍSÉRLETI TEXTIL VISZONYA MAGYARORSZÁGON

1968 azonban nemcsak a *Disputa* és a *Szent Ferenc-kárpit*, hanem a magyar „újtextiles” mozgalom nyitányának éve is volt. Az Ernst Múzeum *Textil falikép 68* című kiállításával indult el ugyanis az a folyamat, melynek során a textilművészet a művészek gondolkodásmódjának változása révén átértékelődött, s amelyre Szilvitzy Margit, az újtextiles mozgalom vezéralakja így emlékezik: „A beszélgetés arról kezdődött, hogy ruhatervező létemre miért is foglalkozom faliszőnyeg-készítéssel, amikor ez eddig távol állt tőlem? Nehéz volt megmagyarázni, magam sem tudtam igazán. Passzióból tettem. Igényem támadt egy önállóbb kifejezésre, amely akkor csupán saját örömömre szolgált. Azt is elmondhattam egyébként, hogy divattervezőként egyre kevesebb esélyt láttam egy perspektivikusabb alkotópálya felépítésére. Bár sokat dolgoztam, mégsem maradt munkáim után semmi tárgyi emlék, sokszor még egy fotó sem. Ruháimat eladták, a beletett tudás, ízlés, energia eredménye kicsúszott a kezem közül, beleveszett a gyártási, kereskedelmi folyamatba. A szerepem csak addig tartott, amíg megterveztem és a szabásműhelyben megformáltam az öltözetet, egyébként minden ment, sematikusan, a maga útján. Nagyvonalúbb önálló kezdeményezésre ez a rendszer nem adott lehetőséget. [...] A hatvanas évek vége felé a Képző- és Iparművész Szövetségen belül a Textil Szakosztály aktivitása felgyorsult. A tagság nagy része fiatalokból állt, de részt vett a vitákban az idősebb generáció is: Perczel Erzsébet, Preiser Klára, sőt Szabó Éva is – mindhárman tekintélyes kézi szövő múlttal rendelkeztek. A légkör demokratikusabbnak tűnt, mint korábban, a vezetőség tagjai, Buzás Árpád szakosztálytitkár beleszólási jogával élve járták ki például a textilfalikép-kiállítás megrendezését az Ernst Múzeumban. A kiállítás sikere a vezetést arra buzdította, hogy további kapcsolatokat keressen és megtalálja azt a helyet, ahol lehetőség nyílhatott rendszeres kiállítások megrendezésére. Így fogalmazódott meg a kétévenként ismétlődő biennálék gondolata. Szombathely városi tanács elnöke, Gonda György – műpártolásával – jó partnernek bizonyult, a Savaria Múzeum igazgatója, Szentléleki

Tihamér és lelkes muzeológusai, élükön Mihály Máriával, szintén örömmel támogatták az ötletet. Emlékeim szerint a biennálék szervezése idején már Szenes Zsuzsa is tagja volt a vezetőségnek mint kiállítási felelős és Attalai Gábor is, aki a szövetség egészének kiállítási munkáját bizottsági titkárként irányította.”⁷⁶ A fentiekkel kapcsolatban a kor-
szak egyik kritikus, Bán András arra is felhívja a figyelmet, hogy „a gyári tervezőmunka feltételeiben csalódott par excellence iparművészek arra az elhatározásra jutnak, hogy [...] a hagyományos – középkori eredetű – faliképnek a modern világban nincs jövője.”⁷⁷ A művészek megváltozott gondolkodásmódjának, az új bemutatkozási lehetőségnek, a Szombathelyi Biennálénak, majd a biennálékhoz kapcsolódó Velei Alkotóműhelyben zajló kísérleteknek köszönhetően – a szombathelyi Savaria Múzeum Iparművészeti Osztályának akkori vezetője, Fitz Péter szerint – a textilművészet „a síkból kilépett a térbe”, és „mint autonóm művészeti ág jelent meg. [...] olyan feladatokat vállalt magára, melyeket korábban soha, vagy nagyon ritkán: szándékaiban, megjelenésében úgy viselkedett, mint a képzőművészeti alkotások esetében, mondjuk, megszokott: gondolatokat közölt, kiállítási tárgyként funkcionált.”⁷⁸

76 Szilvitzky Margit: *Folyamatos jelen*. Balassi, Budapest, 2007, 19. o. és 50–51. o.

77 Vö. Bán András: *Textilművészet*. In: *Magyarország a XX. században*. <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/424.htm>

78 Vö. Fitz Péter: *Hauser album*. Budapest, 2004 [oldalszám nélkül]

Az átváltozás újabb lépcsőfokára – a textilművészetbe beépülő, majd a kortárs művészeti világba beolvadó lausanne-i kárpit-metamorfózis megvalósulásának ütemétől eltérően –, a textilművészet átváltozására Magyarországon

84 a '70-es, '80-as évek fordulóján került sor. Fitz Péter szerint ennek kultúrpolitikai okai voltak. A textilművészet ugyanis elkerülte a korabeli autoritások figyelmét, és ennek következtében a neoavantgárd kísérleti terepévé vált. A neoavantgárd „idehaza be volt tiltva, legalábbis nyilvánosan nem nagyon jelenhetett meg. Pontosan a magyar textilművészet volt az a közeg, amely mint közvetítő, igen fontos szerepet játszott abban, hogy ezek az irányzatok idehaza a nyilvánosság előtt is jelen legyenek: úgymint a koncept

art, land art, performance, minimal art, akció és társaik. Mint minden diktatórikus megoldás, így a 70-es évek »kultúrpolitikai« tiltásrendszere is kijátszható volt, a textilművészek ki is használták ezt. Kezdetben ez az állapot megtűrtséget, a hivatalos oda nem figyelmet jelentette, de a 70-es évek végén, a 80-as évek elején, amikor a képzőművészetben ezek az irányzatok még mindig földalattiak voltak, a textilben már minden bemutatható volt, sőt valamennyire még támogatták is megszületését, megjelenését a nyilvánosság előtt. Elég paradox helyzet. Ez a folyamat a 80-as évek közepén összegződött, lezárult és új irányba fordult. Az összegzés igaz annyiban, hogy szép sorban megrendezték a textilművészet másfél évtizedét alaposan bemutató kiállítás-

85

sokat, tanulmányok leírták a fejleményeket. A legfontosabb talán az, hogy valamikor 84 és 86 között már idehaza is végérvényesen lezáródott a neoavantgárd időszaka. Ettől az egész újtextiles mozgalom stíluskor-

79 Uo.

80 Husz Mária: *A magyar neoavantgárd textilművészet*. Dialóg Campus, Pécs, 2001, 9. o.

szerűsége egy csapásra eltűnt. A másik lényeges ok az volt, hogy a »kultúrpolitika« nevű szörny szép csendesen kimúlt. Vagy legalábbis elfogyott a pénze, és ezzel összefüggésben az ereje is. Így az új, igen vehemensen jelentkező posztmodern képzőművészetet már nem tudta betiltani, föld alá nyomni. Mindennek a textilművészeti vonatkozása az volt, hogy a kvázi támogatás megszűnt, a műfaji »tiltott gyümölcs import« a továbbiakban nem volt érdekes, az újtextiles mozgalom szép csendben kimúlt.”⁷⁹

Husz Mária, aki szociológiai szempontok alapján vizsgálta a textilművészet metamorfózisát, úgy véli, hogy az 1970-es években a magyar textilművészet – saját kifejezésével – *műnemváltáson* esett át. A világban lezajló művészeti folyamatokkal párhuzamosan ugyanis itthon is szemléleti forradalom, paradigmaváltás következett be, majd a textilművészet az avantgárd kísérleti terepe lett, melyet anakronisztikus politikai intézkedések segítségével számoltak fel.⁸⁰ Fitz Péter megállapítja, hogy az újtextiles 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. Meglátása szerint Hauser Beáta az egyik összekötő kapocs az újtextilesek másfél évtizedes mozgalma és az utána következtek között, akiknek generációja 1980 körül lépett színre a *± Gobelin* címet viselő VI. Szombathelyi Textilbiennálén.⁸¹ A biennálé témakiírása közvetlenül azzal a vitával függött össze, mely a *Folyamatok* hívószavú V. Szombathelyi Fal és Tértextil Biennálé fődját elnyert Nagy Judit *Így repült a pillangóm az ablakomra* című, klasszikus francia kárpittechnikával szőtt triptichonja alapján bontakozott ki. A már tematikájával is szélesebb részvételt megcélzó kiírás arra törekedett, hogy a gobelin „...lehetőséget kapjon annak bizonyítására, hogy van-e ma is megújulási képessége, közönsége, igazi ható-

ereje, jelölje ki valós helyét, funkcióját, szerepét a modern textilművészetben.”⁸²

⁸¹ Fitz Péter: *A magyar textil kalandjai 1968–1993*;

<http://www.btmfk.iif.hu/textil.html>

⁸² Idézi Fitz, uo.



A *± Gobelin* című Szombathelyi Biennáléra készült el klasszikus francia kárpittechnikával többek között Baráth Hajnal *Szubsztancia*, Dobrányi Ildikó *Lomb*,

Hajnal Gabriella *Szöveg*, Hauser Beáta *Család*, Hegyi Ibolya *Nagyítás*, Kecskés Ágnes *Dunakanyar*, Nagy Judit *Szöveg=élelmód*, Pápai Livia *Textilgrafika – Emlék*, Péreli Zsuzsa *Amnézia*, Polgár Rózsa *Egy takaró 1945-ből* és Solti Gizella *Egy fél csíkos kabát* című munkája, valamint 1982-ben az *Utópia* hívószavú Szombathelyi Biennáléra Erdély Miklós, a neoavantgárd textilkísérletek zárórendezvénye, a *Textil textil nélkül* című kiállítás katalógusából ismert *A dupla sarkú* című papírmunkája alapján Erdély Miklós és Solti Gizella *A dupla sarkú* című, dupla felvétessel készült közös kárpitja, amely később Solti újításainak egyik kiindulópontja lett.

Fitz szerint a *±Gobelin* címet viselő VI. Szombathelyi Textilbiennálén „vált egyértelművé, hogy a gobelinművészetnek sikerült kilépnie a »leszövött festmény« igen műfaj-talan, megmerevedett közegéből. Arról a régi módszerről 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 mozgalmának szellemi eredményeit. Ennek lényege pedig nem volt más, mint a szövésből fakadó, egyedi műfaji lehetőségekre 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

88 tökéletesen alkalmas a finom folthatások megjelenítésére, s ezzel az eszközzel min-

83 Fitz, 2004

84 Pálosi Judit szerint Ferenczy Noémi is olyan közegben kezdte el gyakorolni a kárpitművészetet, melyben annak lényegét csak nagyon kevesen értették. „Alig számíthatott segítő észrevételekre, irányt mutató értékelésre, termékeny vitákra, melyek sarkalatos kérdésekben állásfoglalás megfogalmazására készítenék. Voltaképpen magárahagyatottan dolgozott. Nem a szövési munka hosszadalmas technológiája által megkövetelt türelemnek és aszkézisnek kellett volna közönsége csodálatát kiváltania, hanem szilárd hitének és kemény akaratának, amelyek birtokában képes volt kitartani eredeti, helyesnek ítélt művészi felfogása mellett a hiányos műveltségű hazai környezet ellenére. Van egy pontja a hozzá nem értésnek, melytől fogva az már inkább szerencsének, mint hátránynak tekinthető. Ferenczy Noémi bölcsen, így is értékelte az őt körülvevő értetlenséget: »A gobelin, az más. Ez volt a szerencsém, hogy ezt mondták, illetve munkálkodásom, pályafutásom legelejétől kezdve senki sem tudott belebeszélni, tanácsot adni, mintaképpül szolgálni, mert a gobelin az más. Hogy a gobelin mi, azt senki sem tudta...«” Vö. Pálosi, 1998, 40. o.

denféle narratív téma jól megfogalmazható. És az uralkodó divat az új-festészet! Hausert szerencsére más érdekelte. Ez pedig a rajz, amely a gobelin esetében csíkraszteres, majd kontraszteres szövés megteremtését jelentette. Ezt úgy kell elképzelni, mint a tv képet, vagy az ofszetnyomást: 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.”⁸³

A fenti eszmefuttatással kapcsolatban megítélásom szerint megválaszolatlan kérdések merülnek fel, például

arra vonatkozóan, hogy létezhet-e, és ha igen, akkor miképpen létezik összekötő kapocs a gobelinesek új generációja és az újtextilesek másfél évtizedes mozgalma között. Fenntartásokkal kell hogy fogadjuk a Hauser és pályatársai útjának szétválására, valamint a kárpitnak a divatos „újfestéssel” fennálló kapcsolatára vonatkozó hivatkozásokat is, hiszen a „műfaji lehetőségekre koncentráció” feltárása is elmaradt.⁸⁴

Buzás Árpád a Fal- és Tértextil Biennálékhoz

1973-tól kapcsolódó Ipari Textilművészeti Biennálék történetét elemző írásában a Biennálék figyelemmel kísért és megítélő kritikuskárda hiányosságaira hívja fel a figyelmet, akik Buzás szerint legalább őszinték voltak, amikor bevallották, hogy nem azt várták, amit kaptak. „Mélyebb analízisre nemigen vállalkozhattak, hiszen ez a világ

más háttérismeretet kívánt volna, így maradtak az előkelő idegen szerepében.”⁸⁵ Más háttérismeretet kívánt volna a szövött kárpit önmagán belül lezajló megújulásának feltárása is. Mellőzésének okát többek között a szövött kárpitművészet az újtextiles korszakot követő új stratégiák részeként a szövési tudás megléte vagy hiánya miatt eltérő módon megítélő és gyakorló művészek érdekkülönbségeiben, megosztottságában vélem látni. Ennek előzményére Pálosi Judit is rámutatott: „az első biennáléken alig 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 szőtte volna műveit, alig művelte művész ezt a technikát”.⁸⁶ Ferenczy Noémi ugyanis csak 1956 nyaráig tanított az Iparművészeti Főiskolán, ahol 1951-től a textil főtanszak, majd 1953-tól a díszítőfestő főtanszak keretében képeztek kárpitművészeket. Ferenczy Noémi nyugdíjazását követően Schubert Ernő irányította a kárpit-tervezést a szövőszak keretében. 1956 és 1960 között azonban csak két hallgató, Csík Jolán és Tarján Hedvig fejezte be tanulmányait gobelintervező diplomával,⁸⁷ elsősorban

⁸⁵ Buzás Árpád: *Ipari Textilművészeti Biennálék 1973–1988*. In: *Magyar Iparművészet*, 2003/3, 94–95. o.

⁸⁶ Pálosi Judit: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. In: Dobrányi Ildikó – Schulcz Katalin (szerk.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 69. o.

⁸⁷ Uo., 57. o.

azért, mert a gobelin tanszak önálló tanszakként megszűnt.⁸⁸ A Textiltervező Tanszék keretében Pleszniv György vezetésével önálló Gobelin- és Szőnyegtervező Szakcsoport néven 1966-ban indult újra a szak. „Az 1970-es évek derekán egymás után kerülnek ki a főiskoláról »gobelintervező« művészek: Dobrányi Ildikó 1972-ben fejezi be budapesti

88 Vö. Hincz Gyula: *Az 1959 novemberében készült 10 éves fejlesztési terv programja*. In: Bodor Ferenc (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–83*. Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest, 1983, 116–123. o.

89 Vö. Pálosi: i.m. 75. o.

90 Bodor Ferenc (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–83*. Magyar Iparművészeti Főiskola, 1983, Budapest

91 Szilvitzky: i.m. 176. o.

tanulmányait, amit ezután Aubussonban, majd Párizsban folytat. 1974-ben Péreli Zsuzsa és Oláh Tamás, 1975-ben Penkala Éva és Remsey Flóra, 1976-ban Nyerges Éva, 1977-ben Nagy Judit és Martos Katalin, 1978-ban Hegyi Ibolya, 1979-ben Pápai Livia és Baráth Hajnal, 1980-ban Hauser Beáta.”⁸⁹ Az ezredfordulón nemzetközi hírnevet szerzett magyar kárpitművészet történetét az Iparművészeti Főiskola életének dokumentumai⁹⁰ alapján is meg lehet ismerni, illetve meg lehet állapítani, hogy a képzőművészeti felkészítést igénylő, alap-

anyaga révén a textilművészethez, funkciója alapján az építészethez kötődő műfaj ellentmondásos helyzete Magyarországon az önálló kárpit szak működésének megszakításából is adódik, miközben „mára mint műfaj önállóvá vált, az egyéni gondolatok, az anyagból és technikából származó lelemények a művek erőnyeihez tartoznak; ez a szemlélet egyértelműen az új textiles gondolkodás hozadékának tekinthető.”⁹¹

III. Az autonóm szövött kárpit metamorfózisa

1. AZ IDŐ FORMÁJA

Az autonóm szövött kárpit metamorfózisának megértéséhez azonban nemcsak „más”, azaz „a kárpit egyedi műfaji lehetőségeire” vonatkozó komplex háttérismeretre, hanem egy radikálisan új nézőpontra is szükség van, talán olyanra, mint amilyent George Alexander Kubler vázolt fel.

Kubler a művészet infrastruktúráját összekapcsolódó megoldások szekvenciáinak hálózataként írja le, amelyben az előző generációk elképzelései és munkái jelentős hatást gyakorolnak az új megoldásokra. Ez a jelenség alakította át a nyugati civilizációt is a reneszánszban, „...amikor a görög-római antikvitás 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 antikvitás hatása átadta a helyét még régebbi mintáknak, a világ minden tájáról összegyűjtött történelem előtti és primitív példáknak. Itt is a régen holt kezek munkálkodnak

tovább, mintegy kijelölve a körvonalait a hosszú ideig ki nem aknázott lehetőségeknek. Más szóval: ha az emberek új formákat hoznak létre, akkor – egy időbeli kiesés felszámolásával – rábízzák magukat a régi ösvényekre, akaratlanul is engedelmeskedve egy olyan parancsnak, amelyet műalkotások és csak műalkotások közvetítenek. Ez kétségtelenül a kultúra kontinuitásának egyik legjelentősebb mechanizmusa, amikor is egy réges-régen kihalt generáció megmaradt munkái még mindig ilyen erős hatást tudnak kiváltani.”⁹² A történelemmel együtt a szekvenciák története is egyre folytatódik, felosztásuk állandóan változik, és mindaddig mozgásban lesz, amíg az emberi történelem tart.

91

⁹² Vö. George Kubler amerikai művészettörténész (1912–1996) alapvető munkája: *Az idő formája, Megjegyzések a tárgyak történetéről* [ford. Szilágyi Péter és Jávor Andrea], Gondolat, Bp., 1992, 165. o.

93 Kubler: i.m. 81. o.

94 Uo., 82. o.

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

96 „A budapesti székhelyű Dobrányi Ildikó Alapítvány és a brüsszeli Magyar Kulturális Intézet indította útjára azt a neves európai kárpitművészek együttműködésén alapuló alkotófolyamatot, melynek eredményeképpen 2011 első félévére, Magyarországon soros EU-elnökségének időszakára elkészült az a különleges 21. századi szövött kárpit együttes, az »Európa szövete«. [...] A kezdeményezés nem titkolt szándéka az volt, hogy európai léptékben is ráirányítsa a figyelmet a szövött kárpit művészetére, amely nem csupán tiszteletre és megőrzésre érdemes közös európai örökség, hanem egyúttal eleven, inspiráló kulturális közeg is, a kortárs művészet szüntelenül megújulni képes, izgalmas műfaja. A kollektív kompozíció bázisa a budapesti Iparművészeti Múzeumban őrzött *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című 18. századi brüsszeli [vö. e könyv 19. jegyzetével] kárpit, mely a budapesti Szépművészeti Múzeum 2005-ben megrendezett *Kárpit2* kiállításán is szerepelt, néhány más egykorú kárpittal együtt, megvilágító erejű környezetet teremtve a kortárs nemzetközi műveknek.”
Lásd: Schulcz Katalin: *Európa szövete*. In: Hegyi Ibolya – Schulcz Katalin (szerk.): *Európa szövete* [katalógus], Iparművészeti Múzeum – Dobrányi Ildikó Alapítvány, Budapest, 2011, 21. o.

A művész „helyzetét szigorúan megköti a múlt eseményeinek láncolata. A lánc számára láthatatlan, és korlátozza mozgását. Nem is tudja, hogy ez a lánc, számára *vis a tergo*, a mögötte lévő múltbeli események hatóereje”,⁹³ mely erősebb, mint alkati adottságai. „A szekvencia hordozta előzmények és lehetőségek alkotják azokat a dimenziókat, amelyek minden művészi alkotás helyét meghatározzák.” A szerző Villard de Honnecourt, XIII. századi építész példájával világítja meg gondolatát: vázlatkönyvében a laoni katedrális egyik tornyáról készített rajza alatt fejegyezte, hogy sehol nem látott még hasonlót. Kubler levonja a következtetést: „A sokat utazó építőmester nemcsak magasztalta elődjének munkáját, hanem versenyre is kihívta azt, mintha azt mondta volna: »A kezdet jó volt, de én tovább tudom fejleszteni.«.”⁹⁴

A fenti mechanizmus működésének bizonyítéka Nagy Judit következetes alkotói programja. A művész, aki Frank János szerint bátran élt és él a művészettörténet hagyományával,⁹⁵ e programhoz híven szötte meg a 2011-es *Európa szövete* című hazai kezdeményezésű nemzetközi kárpitprojekt⁹⁶ számára ironikus parafrázisát. A *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című XVIII. századi flamand kárpit bordűrjének sematikus állatfiguráit formálta karakteressé és csempészte bele a nemzeti színeket, amelyekkel napjaink





NAGY JUDIT | EURÓPA SZÖVETE | 2010

68,5x38,5 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM

Magyarországra utalt. Az *Európa szöve*t katalógusa számára írt ars poeticája szerint „Magyarország, mint a gyermek Bacchus, már biztosan Árkádiában nevelkedik. Mercurius, az isteni követ megtette, amit megtehetett. Én a magam részéről azzal tudom a »nagy ügyet« szolgálni, hogy a felső bordűr középmezejéből kiemelt részletet a mai dolgok állásának megfelelően fogalmazom meg. Szóval – drukkolok és lelkesítek. Az én parafrázisom hazafias. A kisoroszlánt naturálisan szőttem meg – mert ő maga a hatalom jelképe – úgy, hogy komolyan néz piros szemével a nézőkre, szája zárva – de tépőfogacskái bármikor használhatóak. Mellette foglal helyet a bölcs bagoly, ábrándos zöld szemekkel, decens, fehér tollazattal. Piros és zöld szemek világítanak fehérek között. A vegetáció drótváza diszkrétén a magyar trikólórt rajzolja – de majd Árkádiában, ha rásüt a nap, dúsan zöldellni fog.”⁹⁷

97 Lásd: i.m. 80. o.

98 Lásd: uo., 80. o.

Az *Európa szöve*t katalógusában megfogalmazott ars poeticájában Nagy Judit a szövött kárpit műfajához fűződő kapcsolatáról írván fontosnak tartja kiemelni, hogy ez a 14 éves kora óta tartó széttéphetetlen kötelék, amely életének kereteit a mindennapok szintjén is meghatározza, pontos tervezésre, gondosságra és fegyelemre is tanít: „Már tudom, hogy nem lehet csak úgy lépcsőfokokat átugrálni gyakorlat nélkül – a dolgoknak rendje van, a szabályok szigorúak. A stációk adottak – és a saját kánon is kormányoz. Ugyanakkor a sok együtt töltött év után még mindig van meglepetés. Egy-egy mű kihordási ideje hosszú, kizárt a koraszülés. A színfrekvenciák hosszú hónapok alatt állnak össze képpé. És kialakult egy sajátos életforma – ami csak kettőnkéről szól – az intimitásról, a csönd termékenyítő erejéről, a színes fonalak tapintásának érzéki öröméről, néha a szenvedésről, a sziszifuszi munkálkodásról, a napi kemény fizikai munka elfogadásáról. Az alkotás folyamata számomra valós idejű, egyben időn kívüli, végeredménye az időtlenségnek készül.”⁹⁸

95

A nemzetközi kárpit-szintér kiemelkedő alakja, Jon Eric Riis amerikai művész *Maszkos múzsák* című kárpitjának esetében úgyszintén a művészettörténeti örökség, Canova *Három grácia* című szobrának „használata” jelenik meg.



Az *idő formájában* Kubler rámutat a sorozatok jelenlétére és jelentőségére: különböző problémákra összekapcsolódó megoldások formájában adott válaszként értelmezi őket. A természet „tökéletes” megragadásának érdekében először Claude Monet munkásságában jelentek meg. Kubler szerint azonban nemcsak a kapcsolódó megoldások, hanem a művészeti színtérre történő sikeres „belépések” is sorozatot alkotnak. A sikeres belépések feltételei között figyelembe kell venni az egyént meghatározó fő adottságokat, a lelki-alkatot és a képzettséget, valamint a folyamatba történő belépés idejét, melynek alapján a magyar kárpitművészet nemzetközi integrációja is sikeres „belépésnek” tekinthető az ezredfordulón: ezt a nemzetközi *Kárpit* kiállítások⁹⁹ és a *Kárpit* válogatott magyar anyagá-

98

nak washingtoni meghívása¹⁰⁰ bizonyítja.

99 A *Kárpit* 2001. március 16-tól június 4-ig, a *Kárpit2* című kiállítás 2005. november 4-től 2006. január 8-ig volt látható a budapesti Szépművészeti Múzeumban.

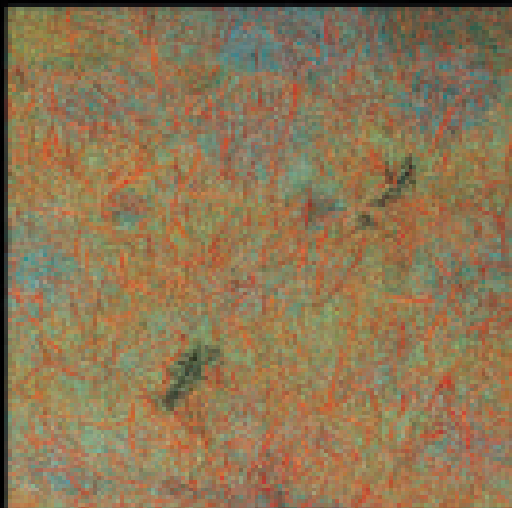
100 A magyar kárpitművészet jelentős sikerének tekintendő a washingtoni The Textile Museum meghívása: a „*By Hand in the Electronic Age*” című kiállításán a *Kárpit2* válogatott magyar anyaga szerepelt együtt a kanadai Marcel Marois és az amerikai Jon Eric Riis munkáival. Vö. *By Hand in the Electronic Age* [katalógus], The Textile Museum, Washington DC, 2004

101 Kubler: i. m. 107–108. o.

Kubler arra is felhívja a figyelmet, hogy a társadalom az újításokkal szemben a rituális ismétléseket jutalmazza: „A lét természetéből fakad, hogy egyetlen esemény sem ismétlődik meg. [...] Mivel minden tevékenység tartalmaz újat is [...], az újítás lehetősége mindenki számára és mindenkor adott. Ennek eredményeképpen az újítást kétféleképpen is félreértik: veszélyes leté-
résként a megszokott útról vagy megfontolatlan átcsúszásként az ismeretlenbe.

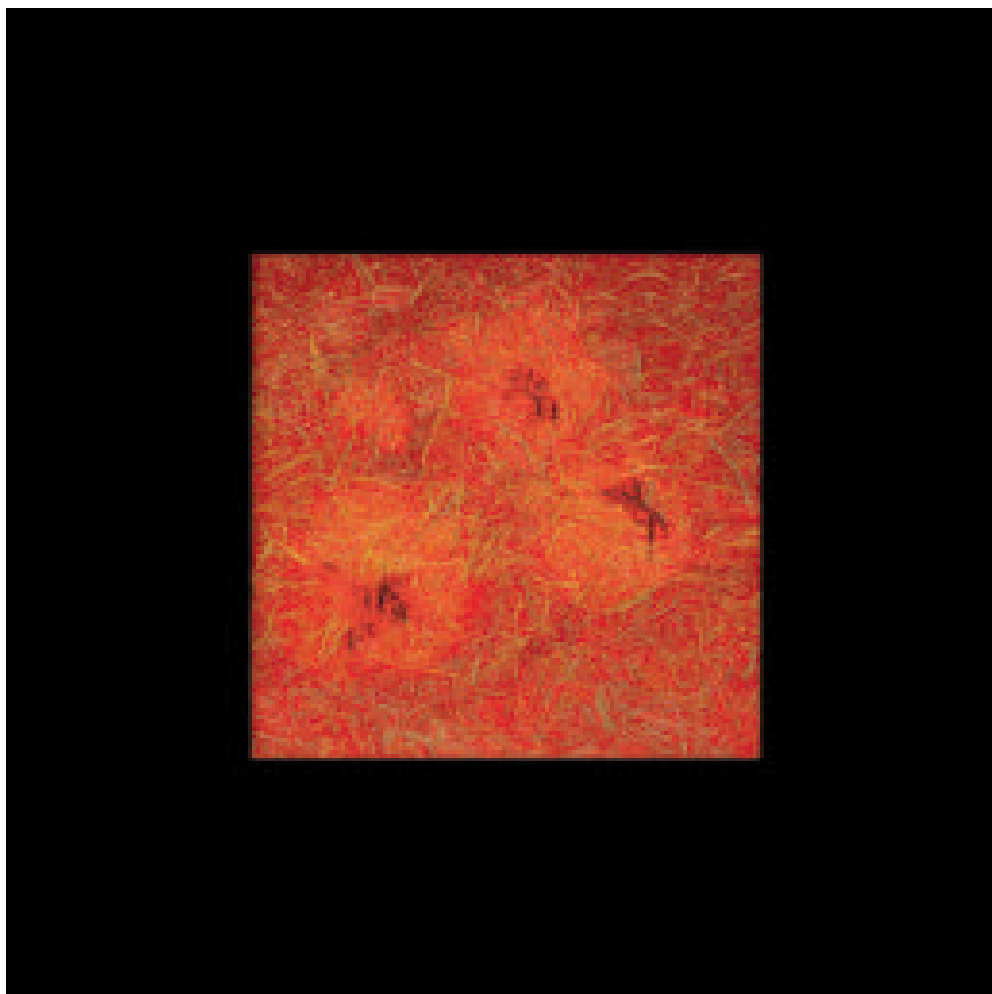
[...] Ennek megfelelően sok társadalom kiiktatta az újító viselkedésnek mindennemű elismerését, a rituális ismétlést jutalmazva. [...] Minden generációban akad néhány ember, aki olyan új helyzetbe kerül, amely megköveteli a régi felfogások fokozatos átértékelését.”¹⁰¹ A szövött kárpit műfajának hazai „kritikátlan” elutasítása is talán a fenti védekezési mechanizmusból adódik, amellet, hogy a műfajon néhányan paradox módon még mindig az „újtextiles” vagy az „eleven textil” korszakának elvárásait kérik számon.





DOBRÁNYI ILDIKÓ | FŰ I. | 1995

100x100 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM



DOBRÁNYI ILDIKÓ | FŰ II. | 1995

100x100 CM | BUDAPEST, IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM

102 Prékopa Ágnes: *Lehetőségek a párbeszédre.*

Műértő, 2005. december, 5. o.

103 Az „eleven textil” kifejezést először Frank János használta azonos című könyvében. Vö. F. J.: *Az eleven textil*, Corvina, Budapest, 1980

104 „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 mellékfolysóira is agyondíszított muráliák kerültek, miközben e folyosók felkövezésére már csak olcsó, piros-fehér metlachi csempe jutott, akár a külterületi eszpresszóban. 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 vegyülete, ráadásul egy olyan társadalomban, amely tudta, hogy számtalan fontosabbnál fontosabb dologra nincs egyetlen fillérje sem.” Vö. Attalai Gábor: *A körülményekről*. In: *Eleven textil* [kat.], Műcsarnok, Bp., 1988, 88. o.

ÁTVÁLTOZÁSOK

2005. november 4-től 2006. január 8-ig volt látható a Szépművészeti Múzeumban a *Kárpit2* című kiállítás, melynek alcíme, az *Átváltozások* Ovidius művére utalt. A kiállítás a kárpit műfajának gazdag történeti hagyományát is megidézte: Ovidius művének különféle történetei a párizsi Mobilier National és a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiből kölcsönzött XVII. és XVIII. századi kárpitok révén jelentek meg. A kiállítás egyik kritikusa¹⁰² 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 kora¹⁰³ 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, a kárpit megértéséhez, megítéléséhez azonban a fenti nézőpont sem

nyújthat segítséget, már csak azért sem, mert e nézőpont háttérének hazai megvitatása, széles körű, elemző, tárgyilagos feltárása, „kibeszélése” sem történt még meg. Az eleven textil kora óta ugyanis nemcsak hogy elkülönítik az autonóm és az alkalmazott textilt, hanem az állami mecenatúra által támogatott és leszövegett gobelint az autonóm kárpittal is összemossák, mivel – Warnke gondolatmenetének megfelelően – sokan nemcsak azt nem tudják megbocsájtani a műfajnak, hogy egykoron magasabb rendeltetését a feudális udvarokban töltötte be, hanem azt sem, hogy a szocialista állami reprezentáció része volt.¹⁰⁴ Ebből a helyzetből, valamint az argumentáció hiányából és a régi klisék ismétléséből adódóan nem derül ki a fenti kritikából sem, hogy a kárpit műfaji besorolására vonatkozó kérdés miért anakronisztikus, és hogy a kérdésre kik, milyen hivatkozásokkal, mikor és hol adtak választ.

103

A kritikus megkérdőjelezi a kiállítás koncepcióját

is, azt tudniillik, hogy 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 napjainkra nemzetközi gyakorlattá vált „új múzeumi helyzetre”¹⁰⁵ reflektáló rendezői szándék

105 Ébli Gábor *Az antropológizált múzeum* című

könyvében az ezredforduló 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 már technikailag eltérő szinten. [...] Él a művészet. A »hatalom« klasszikus modern is.” Lásd: Ébli Gábor: *Az antropológizált múzeum*. Typotex, Budapest, 2000, 228–229. o.

A fenti példákhoz hasonló rendezői koncepció érhető tetten a bécsi Modern Művészeti Múzeum (MUMOK) 2008. június 5-én megnyitott, *Bad Painting – Good Art* című kiállításán is. Vö. <http://www.mumok.at/program/exhibitions>

húzódik meg amögött, hogy a metamorfózis gondolkörével foglalkozó régi és kortárs 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 felelhetnek is egymással, ezáltal nem utolsósorban 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 ezeket megközelíteni.

BEHÁLÓZVA

- 104 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 felismerték, hogy a komplexitásnak szigorú szerkezete van: ebben a körülöttünk lévő, szorosan összefüggő világ egy olyan új arcát mutatja meg, melyet – Kubler elméletéhez hasonlóan – a matematikai gráfok alkotta hálózatok határoznak meg. Stanley Milgram, amerikai kísérleti pszichológus is a gráfelméletet alkalmazta, amikor 1969-ben arra mutatott rá, hogy mi, emberek nemcsak össze vagyunk kapcsolva, hanem egy olyan világban élünk, melyben bárki csak néhány „kézfogásra” van a másiktól. „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.”¹⁰⁶

106 Barabási Albert-László: *Behálózva*. Magyar Könyvklub, Budapest, 2003, 59. o.

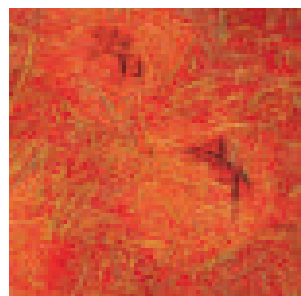
A KÁOSZ KÉPEI

FRAKTÁLOK

A világ megértése során azonban nemcsak kapcsolataink természetét, hanem a természet világát is újból fel kell fedeznünk, melynek egyenetlensége és érdekessége szintén nem írható le az euklideszi geometriával. A felhők ugyanis nem gömbök, s a hegyek sem háromszögek és kúpok.

Az „érdekesség” problémájának megoldására a lengyel származású francia-amerikai matematikus, Benoit Mandelbrot a XX. század hetvenes éveiben egy új fogalmat vezetett be:

a *tört dimenzió* fogalmát, 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 arra a fontos megállapításra jutott, hogy 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 latin *fractus* (tör) és a *fracture* és a *fraction* (törés, töredék) angol szavakból a *fraktál* elnevezést alkotta meg: ez önazonosságot, azaz ismétlődést jelent, mintázatot a mintázatban. Az önhasonlóság fogalmát a nyugati bölcseletben is megtalálhatjuk. Leibniz szerint egy csepp vízben egy egész világegyetem rejlik, s annak vízcseppeiben is újabb világegyetek.



„Meglátni a világot egy homokszemben” – írta Blake, és a tudósok sokszor hajlamosak is voltak meglátni, például amikor a spermiumokat felfedezték, amelyeket piciny, de teljesen kialakult embereknek tartottak. 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, ezért az első felfedezések annak felismerései voltak, hogy minden méret-változással új jelenségek és újfajta viselkedésmódok járnak együtt. A modern részecskefizikusok számára ez a folyamat valószínűleg sohasem ér véget. Az újabb és újabb gyorsítók még nagyobb energiával és sebességgel terjesztik ki 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 lassan a hétköznapi élet tapasztalataivá válnak.

A fraktálgeometria új matematikája a természet iránti vonzalommal is összehangolta a tudományt, ellentétben azzal az ellenséges magatartással, mely valaha az őserdők, sivatagok, bozótosok és terméketlen területek látványával együtt a társadalom hódító szándékát hívta elő. „Ha az emberek növényeken akarták legeltetni a szemüket, a kertet

nézték. Ahogyan John Fowles írta a tizenharmadik századi Angliáról: »E kornak nem tetszett a szabályozatlan és ősi természet. Az agresszív vadság csúf világa volt, mely mind-

107 James Gleick: *Káosz. Egy új tudomány születése* (ford. Szegedi Péter), Göncöl, Budapest, 2004, 145. o.

untalan emlékeztetett a bűnbeesésre, az Édenből való örökös száműzésre.«¹⁰⁷ A fraktálgeometriában létrejövő rend és rendezetlenség egyensúlya olyan, mint a természetben – a felhőkben, fákban, hókristályokban – megtestesülő harmónia. Ezeknek

a mesterséges és természetes alakzatoknak az alakjai ugyanis olyan fizikai formákba „dermedt” dinamikai folyamatok, amelyekben sajátos módon elegyedik a rend és rendezetlenség. E felismerés nyomán egyszer talán azt is megértjük, hogy hogyan igazodik el az emberi tudat az érzékelés káoszában. Ehhez azonban először meg kell értenünk, hogyan teremt a rendezetlenség egyetemet, univerzalitást.

A körülöttünk lévő világ megértésére irányuló törekvések közül nemcsak a tudomány, hanem a művészet is egyfajta elmélet arról, hogy milyennek tűnik a világ az ember számára. „A művészek annyit tettek, hogy tudatosították magukban: a dolgoknak csak egy kis része fontos, és ezt felismerve csak azt nézték, mi is a lényeges rész. [...] Ha meg nézed Van Gogh korai munkáit, iszonyú sok részlet van rajtuk, mindig tömördek információt tartalmaznak. [...] Vagy tanulmányozhatjuk a látóhatárokat az 1600 körüli németalföldi tusrajzokban [...], erős kölcsönhatás van a lágyabb textúrák és a határozottabb körvonallal rendelkező dolgok között. Talán ez a kombináció adja meg a helyes

érzékelést. Ha megnézzük, hogyan szerkeszti meg Ruysdael és Turner a bonyolult vizet, világosan látszik, hogy iterációs módszert alkalmaztak.

108 Uo., 215. o.

Indultak a látvány valamilyen alapszintjéről, azután ráfestettek mintákat, és végül arra is módosításokat tettek.” Gleick úgy véli, a „skála ideája” e festők számára mindig benne rejtett az „örvénylő folyadékokban”.¹⁰⁸

KÉPI FORDULAT

A chicagói művészettörténésztől, W. J. T. Mitchelltől származó *pictorial turn*, azaz képi fordulat kifejezés új, átfogó diszciplína megjelenésére utal. Az új képalkotási eszközökkel készült képek dömpingje közepette új vizuális kultúrában élünk: „világunkat és identitásunkat nemcsak leképezik, hanem egyre inkább alakítják is a bennünket körülvevő képek”.

Hornyik Sándor szerint azonban Mitchell nem csak a humán tudományok képviselőinek megnyilatkozásai alapján érvel a »pictorial turn« bekövetkezte mellett, ugyanis ennek látható jeleivel a hétköznapi ember is nap mint nap szembesül. Mitchell az új képalkotási vívmányokat – a szintetikus holográfiától a repülésszimulátorokon át a számítógépes animációig vagy a virtuálisvalóság-sisakokig – számba vevő Jonathan Crary felsorolására hivatkozik: „ezekkel a képalkotó eszközökkel dolgoznak az életünket alapjaiban meghatározó húzóágazatok: a filmgyártás, az orvostudomány és [a képek hatalmi erejét kiaknázó] hadiipar”.¹⁰⁹ A képi vagy vizuális fordulat azonban az antikvitás óta használatos retorikai alakzat, nem az ezredfordulón jelent meg először. „Ismétlődő narratív alakzat ez, amely korunkban igen sajátos formát 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 jelen-

tősségteljes momentumok, amikor a képkészítés új 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.”¹¹⁰

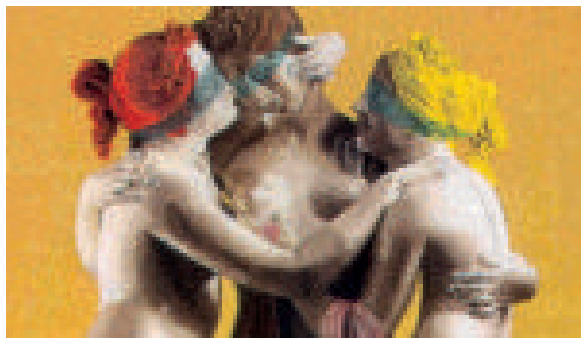
¹⁰⁹ Vö. Hornyik Sándor: *A képi fordulatról*. <http://exindex.c3.hu>

¹¹⁰ W.J.T. Mitchell: *A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája* (ford. Beck András). *Enigma* 41. 2004, 17–30. o., 27. o. Megjegyzendő, hogy Mitchell-lel szemben György Péter úgy látja, hogy a digitális forradalom hatásaként, a globalizált információsfogyasztói társadalom és gazdaság megjelenése a kulturális kánont és a művészetről való gondolkodást is átrendezte, A Gutenberg-galaxis verbális paradigmáját a vizualitás paradigmája váltotta fel. „A vizualitás hatása és kritikája nem pusztán egyes ideológiai elemek lefordításának kérdése többé, az ultima ráció immár nem egy mondat, hanem még egy kép.” Vö. György Péter: *Digitális éden*. Magvető, Budapest, 1998, 237–238. o.

Az autonóm szövött kárpit megújítása meglátásom szerint a „grand art”, a képi fordulatnak is köszönhető érzékenységeinek követése, közvetítése érdekében – kárpitművész-generációk hálózata révén – valósult meg.

2. A H Á R O M K É Z F O G Á S

A hálózatok világában Kubler szerint a hangsúly nem az önálló produkción, hanem művészek, művészi nemzedékek sorának közös erőfeszítésén van. Ennek bizonyítéka a magyar autonóm kárpitművészet fejlődése is, amely három kárpitművész-nemzedék összekapcsolódó törekvésének – Stanley Milgram nyomán három



„kézfogásának” – köszönhető: Ferenczy Noéminak, Solti Gizellának és a Magyar Iparművészeti Főiskola kárpit szakán a '70-es, '80-as években végzett kárpitművészeknek, elsősorban Dobrányi Ildikónak, Hauser Beátának és Nagy Juditnak. Ebben a hálózatban a kárpitszövés megújításában játszott főszerep Solti Gizellának jutott, aki annak a nagy textiles generációnak a tagja, amelyik a hatvanas években a műfaj aranykorát teremtette meg. Kovalovszky Márta írja: „Ez a tény munkásságában épp annyira döntő jelentőségű, mint az, hogy az Iparművészeti Főiskolán a huszadik századi hazai kárpitművészet klasszikusa, Ferenczy Noémi tanította. Solti műveiben az újításnak és a tradíciónak látszólag összebékíthetetlen útjai, a kétféle szellem különös módon simul össze, látszólag bizonytalanul, inkább azonban tartozkodó, különös egységben. Azon a határon, ahol a hagyomány és az újítás elválik egymástól, nem állt egyedül. Kortársai közül Szenes Zsuzsa

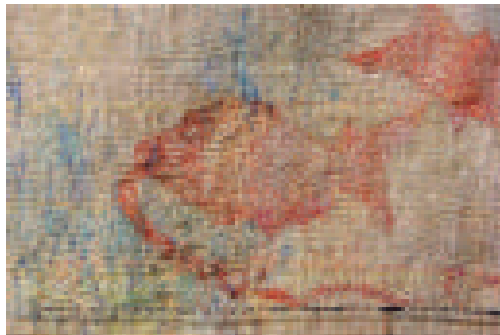
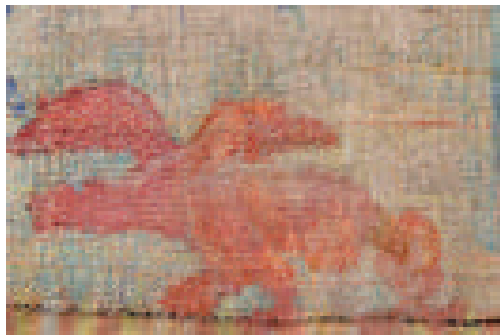
vagy Szilvitzky Margit textiljei, művészi gondolkodása és szándéka ugyancsak otthonosan mozgott erre, egy időben a hetvenes évek nagy hazai és nemzetközi képzőművészeti áramlataival. Előbbi a koncept art filozófiai, gondolati eszközeivel élt, a másik a geometrikus festészetben érvényes struktúrák lehetőségeivel tágította saját műfajának kereteit, és így kifelé hosszabbította meg annak hatósugarát. Következtesen, bátor,

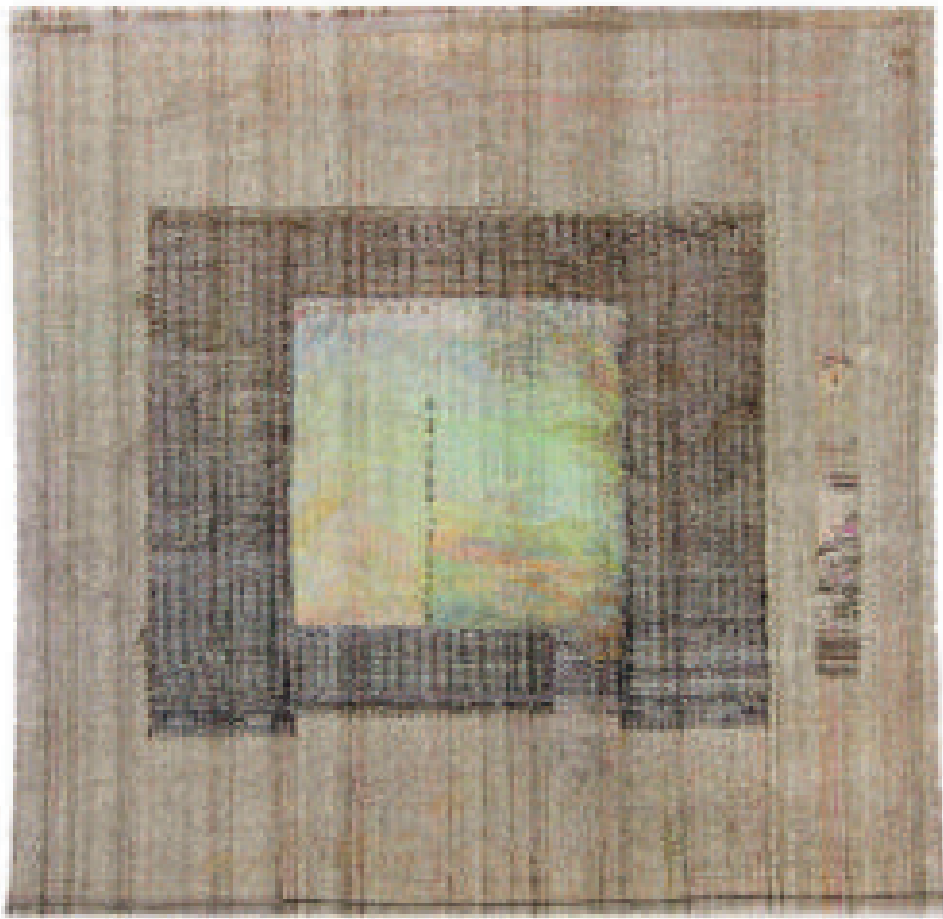
ugyanakkor békés gesztusokkal lépték át az úgynevezett nagy művészetet és az iparművészetet elválasztó keskeny sávot, e senki-földjét, és ezzel a kortárs textil számára új nézőpontokat, szempontokat, lehetőségeket, új nyelvet teremtettek. És persze kapóra

111 *Se remény, se félelem* címmel 2011 novemberében rendezte meg a FUGA Solti Gizella kiállítását. Ehhez kapcsolódik Kovalovszky Márta: *Tyúkanyó meséi 61. A semmi napja*. Vigilia, 2012/3, 229–230. o.

110 jött nekik, inspirálta őket, hogy az egyetemes művészetben is éppen akkor oldódtak fel, tűntek el lassan a hagyományos műfajhatárok. Képző- és iparművészet között leomlottak a falak, új kifejezési formák jelentek meg, ezek aztán átformálták a hagyományos textilművészet világát is.

Solti Gizi a maga módján vett részt a változásokban fontos szerepet játszó textil-mozgalomban. Afféle félárnyékba húzódva álldogált, tűnődött, tervezgetett, szötte gobelinjeit, rajzolt – kötetlenül gondolkodott, szabadon komponált, de gondolatai, kompozíciói megmaradtak az anyag, a fonál, a szövés technika közelében, szelíden megbújva a textil varázskörében. Ebben a magatartásban a Ferenczy Noémi-örökségre ismerhetünk: nem csupán a szövés technikájának elsajátításában bizonyult tanítványának, de örökölte mesterének szinte askétikus, mindent a szövésre vonatkoztató szemléletét is.”¹¹¹





SOLTI GIZELLA | MENEDÉK | 2008 110x116 CM

RASZTERES SZÖVÉS

A kárpit egyedi műfaji lenetőségein belül Solti „raszteres szövésnek” nevezett újítását Preiser Klára nyüstös, takács szövőszéken szőtt munkáit vizsgálva alakította ki: „Preiser Klára technikáját tanulmányozva, álló szövőszéken, kézzel imitáltam a takács szövőszéken sokszor kézi szedéssel is manipulált szövésmódokat, amelyek alapján a formákat a továbbiakban »raszterpontokkal«, egyenes vagy diagonális »csíkraszterekkel«, improvizálva szőttem. Úgy éreztem, hogy egy új és szinte a végtelenségig variálható kifejezőmód birtokosa lettem. Legújabb munkáim a »raszteres szövés«

továbbfejlesztéseként, dupla felvetés alkalmazásával és a láncfonalak lebegtetésével az alapszövet szerkezeti felépítésének manipulációját is tartalmazzák.”¹¹²

112 Interjú Solti Gizellával 2004 tavaszán
(www.konyvtar2.mome.hu/doktori/.../DLA_ertekezes-Hegyibolya-2008.pdf)

Wessely Anna szerint Solti Gizellánál – Ferenczy Noémi

szavaival – „a szövés szenzációja és izgalma” került a középpontba. Amit művel,az leginkább a *free jazz*hez fogható szabad improvizáció – már a terven is, de még inkább szövés közben. Az egymás mellé, alá, fölé kerülő, textúrájukban, színeikben, a szövés finomságában vagy durvaságában egymással kapcsolatba lépő vagy egymást elutasító szőtt, ragasztott, behálózott felületek sajátos palimpszeszteket alkotnak és különféle történeteket sugallnak. Ezeken a munkákon nemcsak történik valami, de mind egy-egy elbeszélés is. Attól függ, melyik pontból, foltból vagy alakból indul ki az asszociatív képzelőerő, más és más lesz a történet, de még a hangulata is. Olykor másról szólnak a kívül futó szálak, mint a mögöttük látható szövés, lendületesen nagy ívű gesztusok között aprólékos gonddal megszőtt, finom árnyalatokkal játszó gobelinfoltok bújnak meg, a szintelen vagy éppen tarka gomolygásból alakok rajzolódnak ki, majd kontúrjaikat veszítve eltűnnek. Ugyanazt a keretbe foglalt világot láthatom operaszínpadnak, víz alá nyomott világnak, vagy éppenséggel elfogadhatom a cím sugallatát – *Menedék* –, s akkor azon kezdek gondolkodni, vajon kinek és mitől, s vajon búvóhely-e, vagy inkább a boldog csend ígérete, s egyáltalán miért pont ilyen, mint ezen a kárpiton.

Egy-egy hagyományos forma, például az imaszőnyegé vagy a tóratakaróé, vagy egy próbálkozva azonosított képi elem többféleképp is képes maga köré szervezni a teret, átértelmezni a környezetét, sőt

113 Wessely Anna megnyitóbeszédéből, amely Solti Gizella kiállításán hangzott el 2009. július 25-én a Budapest Galériában.

akár a látvány egészét. A *Bayeux-i kárpit* bordűrjéről átemelt farkasfejű, szárnyas és halfarkú lény például hol nevetséges plüssfigura, hol halált hozó szörny, hol némán figyelő sorsállat (mint Kazovszkij

114

kutyája); *A császár üzenete*, ha akarom, egy ezüstös papírsárkány könnyűségével lebeg, ha akarom, maga a végzetesen lefékezett mozgás. Nézni őket, gondolkodni róluk mindenképp önismereti kaland – cseppet sem kockázat nélküli, de érdemes.”¹¹³



SOLTI GIZELLA | TEREMTMÉNYEK/BAYEUX | 2007 125x180 CM



Solti Gizella munkásságában a láncfonalakkal történő manipuláció előzményének tekintendők azok a kárpitok, melyek Erdély Miklós ötletei alapján készültek.

Erdély a neoavantgárd textilkísérletek zárórendezvénye, a *Textil textil nélkül* címet viselő kiállításról ismert *A dupla sarkú* című papírmunkáját szerette volna textilben megvalósítani. Mivel elképzelését csak szövésben lehetett megoldani, a feladatra textil-művész felesége, Szenes Zsuzsa javaslatára Solti Gizellát kérte fel. Solti elvállalta a feladatot, és dupla felvetés alkalmazásával készítette el a kárpitot: úgy, hogy a dupla felvetést a „dupla saroknál” kettéválasztotta, majd a szövést két külön felvetésen folytatta. „Vetüléknek a legkeményebb, legfehérebb felvetőszálat alkalmaztam, mely a »dupla sarokról« nem vonja el a figyelmet és a papír anyagához is hasonlít. A szövés megkezdése előtt A4-es méretben a kárpit makettjét is elkészítettem. *A dupla sarkú* című közös munkánkat Erdéllyel 1982-ben az *Utópia* hívószavú Szom-

bathelyi Biennáléra adtuk be. A későbbiek során több munkámat is dupla felvetéssel készítettem és Erdély egy másik ötletét, a *A Möbiusz-sarkút* is megszőttem A4-es méretben.”¹¹⁴

Solti dupla felvetéssel készült későbbi munkái azt a kubleri felfogást igazolják, amely a technikai újítást egy új formai

szekvencia kiindulópontjának tekinti, s amely szerint e szekvenciák összekapcsolódó megoldásai kitágítják az esztétikai gondolkodás határait.¹¹⁵ Meglátásom szerint ennek a mechanizmusnak köszönhető az autonóm szövött kárpitművészet „nyelvi fordulata”, melynek nyomán a magyar autonóm kárpitművészet történetében új szövésstílusok jelentek meg, magukon viselve alkotóik egyéniségét. Nincs ez másképp az irodalomban sem.¹¹⁶

¹¹⁴ Interjú Solti Gizellával 2004 tavaszán (www.konyvtar2.mome.hu/doktori/.../DLAertekezes-Hegyibolya-2008.pdf)

¹¹⁵ Vö. Kubler, i.m. 78. o.

¹¹⁶ „...amint 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.” Lásd: Marosi: i.m., 1976, 12. o.

ALTERNATÍV RENESZÁNSZ

Új szövésstílus jellemzi Dobrányi Ildikó művészetét, aki annak a generációnak a tagja, amely 1980 körül lépett színre a *±Gobelin* címet viselő Szombathelyi Textilbiennálén. Itt Dobrányi Ildikó a színes kép előállításának alapkérdéseire reflektált a három alapszínből: kék, sárga és piros gyapjából szőtt *Lomb* című kárpitjával, amely az aubussoni verdűrökre emlékeztetvén, fénnel áttört vegetációt ábrázol. „Ahhoz, hogy a látványt a néző érzékelje, pár lépést önkéntelenül hátralép. Először maga a természet valósította meg ezt a látásunk mechanizmusával, ugyanerre az elvre talált rá a nyomdatechnika.

Amit Dobrányi Ildikó alkalmaz, az a kárpit speciális rasztere,

117 Pálosi: i.m., 2005, 84. o.

amely a par excellence anyaghű eredményre vezet.”¹¹⁷

1997-ben, a Párizsi Magyar Intézetben mutatta be a középkori

118 kárpitok „mille fleurs” háttereit megidéző – „képfelbontásnak” nevezett – fotografikai terveinek bonyolult látványát szövésbe transzponáló *Fű* című sorozatát, mellyel a művész tekintete egyre intimebb, egyre észrevehetetlenebb részletek felé irányul, s amellyel kapcsolatban a 2007-ben elhunyt művészről szóló megemlékezésében Elsje Janssen megállapította, hogy „újításai összefüggő rendszert alkotnak, melyben a színhasználat meghatározó elem. Kárpitjainak megfejtéséhez az egyik kulcsot ugyanis a letisztult szín-összeállítások, mint a fekete, a fehér, az élénk színek, a vörös, a sárga és a kék közvetítésével találhatjuk meg. Nagyon kifinomult érzéke volt a harmonikus színkombinációkhoz. Művein, melyeknek meghatározó témája a természet, gyakran közelről fedezhetjük fel a fák részleteit, lombozatát és a füveket. A művész azonban nem a szemünkkel rögzített látványt, hanem a fényképezőgép objektívja, a videokamerák 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 szövéssel, szövésben fejezi ki magát, anélkül, hogy szükségét



DOBRÁNYI ILDIKÓ | LOMB | 1979 200x200 CM



érezné gondolatai szavakba öntésének. Ugyanez a hozzáállás a kortárs művészetben azonban nem mindig magától értetődő. [Dobrányi Ildikó] kárpitjai tökéletesen vannak megszőve. Ha jobban megfigyeljük őket, megállapíthatjuk, hogy a falak beborítására alkalmas monumentális, de a kisebb darabok esetében is, kárpitjain a színes vetülék-fonalak révén a kézművesség játékosága van jelen. Vetülékkal 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.”¹¹⁸

A *Fű* sorozat szintézise, lezárása az 1996-ban készült, az unikornikus kárpitokat megidéző ünnepélyes *Nomád szőnyeg*, melynek „ezervirágos” fűszőnyegén kis ló árválkodik.

118 Elsje Janssen: *Fű és tűz, film és fonal.*: Dobrányi Ildikó kárpitjai. In: Dobrányi Ildikó: *Mindörökké. A kárpit méltósága* [katalógus], Keresztény Múzeum, Esztergom, 2008, 11–12. o.

Következő munkáin – *Mindörökké, Alternatív reneszánsz* – a tekintet 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 kapcsolat ugyanis nemcsak a technika használatában és a téma-választásban, hanem egy olyan, a kortárs kárpitoknál általában mellőzött elem megújításában is jelen van, mint a bordűr. A *Nomád szőnyeg* füves pusztája körül leheletfinom fűkeret fut körbe. A korai művekre utaló, vegetációt ábrázoló, arannyal és komor feketével szőtt *Mindörökké* című „csíkraszteres” kárpitjának aszimmetrikus félbordűrje is a történeti előképekre reflektál. Utolsó, 2004-ben szőtt, *Alternatív reneszánsz* című munkáját, amely – talán a közeli vég előérzeteként – haldokló vegetációt ábrázol, súlyos, vastag gyászszegély keretezi. E kárpit a művésznő önvallomása szerint az emberi felelőtlenség okozta 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 korlátozott önzése, amellyel saját magát teszi tönkre – kiirtva maga körül

122

119 Dobrányi Ildikó: [Önvallomás]. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Bp., 2005, 84. o.

a »Paradicsomot«, amelyben élhetett, és mellyel tökéletes egységet alkotott. Nemsokára számkra 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.”¹¹⁹

Dobrányi Ildikó 1996-ban élére állt annak az összefogásnak, amely a magyar kárpitművészet felemelését, nemzetközi integrációját tűzte ki céljául. 2007-ig volt elnöke a Magyar Kárpitművészek Egyesületének, és e több mint 10 év alatt a Ferenczy Noémi nyomdokán kibontakozott magyar autonóm kárpitművészet a nemzetközi szinten egyenrangú félként



DOBRÁNYI ILDIKÓ | ALTERNATÍV RENESZÁNSZ | 2004 160x230 CM

jelenhetett meg.¹²⁰ A siker azonban a magyar kárpitművészek szakmai felkészültségén túl annak is köszönhető volt, hogy az egyesület által kezdeményezett, a Szépművészeti Múzeumban megrendezett nemzetközi *Kárpit* kiállítások bevezették az egyenlő esélyeket biztosító, szakmaiságon alapuló független zsűri intézményét és a névtelen elbírálás gyakorlatát. „A nemzetközi sajtó a változást forradalmi tettként, a művészeti rendszerváltás jeleként értékelte és hosszannázta. A Szépművészeti Múzeumban megrendezett *Kárpit* kiállítások úgy értelmeződtek a nemzetközi szaksajtóban, mint a műfaj legjelentősebb nemzetközi fórumai, melyekre a világ minden tájáról zárandokoltak a művészek és a szakemberek”¹²¹

120 „Az intézményes átszerveződés nem követte azonnal a rendszerváltást, ám annak révén megnyíltak a kapuk a nemzetközi szintér felé. A kárpitművészek, akik immáron tervezők és kivitelezők is voltak egy személyben, a nemzetközi szinterről kapták az első visszaigazolásokat. Sorra kaptak meghívásokat nagy nemzetközi seregszemlékre, s nyertek részvételt névtelenül beküldött pályamunkáikkal független, nemzetközi zsűri által válogatott kiállításokra. Elérkezett az idő a régóta éltelődő új identitás definiálására s a körvonalak megrajzolására. Az intenzív és nagysikerű



külföldi szerepléseket követte az itthoni önszerveződés, a Kárpitművészek Egyesületének létrejötte. Az egyesület által kezdeményezett és a Szépművészeti Múzeumban megrendezett »Kárpit« kiállítás az utak szétválását több vonatkozásban is deklarálta, s ténylegesen fordulópontot jelentett a műfaj történetében. Először is szétválasztotta az ocsút a javától, s a »Kárpit« kiállításra kizárólag kézzel szövött kárpitot fogadott el. Ezt a fogalmi és szakmai tisztázási folyamatot pontosan regisztrálja és értékeli a legjelentősebb európai szakmai folyóirat, s annak alapító főszerkesztője. Beatrijs

Sterk: »...a magyarok láthatóan eltávolodtak attól a keleti tömbben szokásos gyakorlattól, amely azonosítja a kárpitot a textilművészettel«. Megszüntetendő a hazai terminológiai zavart is, s leválasztandó a nemkívánatos konnotációkat, asszociációkat a műfajról, a korábbi s többszörösen kompromittált »gobelin« elnevezés helyett a kiállítás visszatért az eredeti és semleges »kárpit« elnevezéshez. A kiállítást, hangsúlyozva a műfaj önálló és nem alkalmazott, még kevésbé ipari művészet voltát, a képzőművészet rangos fellegrárában, a Szépművészeti Múzeumban rendezték meg, Mojzer Miklós igazgató szakmai támogatásával. A kiállítás tágra nyitotta kapuit a nemzetközi résztvevők előtt, jelezve a hosszú és kényszerű izoláltság után a külvilág felé a nyitás igényét, s a kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusba helyezését.”
Lásd: András Edit: *A kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban*. In: *Kárpitművészet Magyarországon*, 175–177. o.

121 Dobrányi Ildikó művészetszervező tevékenységéről lásd: András Edit: *A kárpit reneszánsz lelke*. In: *Mindörökké* [katalógus], Esztergom, Keresztény Múzeum, 2008, 22. o.

ALGORITMUSOS SZÖVÉS

Az eddig felsorolt példaktól alapvetően eltérő kárpitértelmezés érhető tetten Pápai Livia művészetében, aki pályáját akkor kezdte, amikor véleménye szerint a szövött kárpit látszólag visszatért a felülethez, a kép és a szövetszerkezet mikrovilágához, ami egybeesett a számítógéppel segített technológiák fokozatos térnyerésével.¹²²

Úgy gondol vissza fiatalkori vizsgálódásainak „fotografikus időszakára” – amikor egy egész generáció szőtt fotókról –, hogy őt az egészben leginkább a pontstruktúrák kezelése érdekelté,¹²³ amelynek alapján, matematikus férje segítségével, fotográfiáknak a kárpit-szövet struktúrájába történő transzformációjával foglalkozott. Kézműves eljárását „algorit-

125

musos szövésnek” nevezte el, mivel megfigyelték, hogy a fotó analóg természetű információi szövésében speciális algoritmusokba rendeződtek. Erre Pápai így emlékezik: „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«.”¹²⁴ A szövéstől időközben elszakadt¹²⁵ Pápai szerint ugyanis tudnunk kellene a választ arra a nagy kérdésre is,

¹²² Lásd: Pápai: i.m. 29. o.

¹²³ Uo. 34. o.

¹²⁴ Uo. 36–37. o.

¹²⁵ „A felvetés, a lánc áttetsző végtelenjébe hosszú századokon keresztül vetettünk mintázatot. Konzekvensen töltöttük fel a szálak közötti hézagokat. Lelkes tudatosságunk kereste a hiteinket és vágyaikat megtestesítő képeket és szavakat. Egyre sűrűbb és erősebb anyagot, egyre nagyobb felületet akartunk. Hatalmas építmények, állványok súlyos hengereire feszítettük a láncot, hogy magunk és a félelmetesre festett végtelen közé Isteneink képmására, vagy saját képmásunkra mintázott szövetet szőjünk. [...] 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 fel erősítésére és megszólaltatására.” Lásd: uo. 7–9. o.

126 Uo., 38–39. o.

127 Aliz Torday – Livia Pápai: *Algorithmische Bildweberei. Textilkunst*, 1992, No 2, 72–73. o.

128 Marcus arra mutat rá, hogy „a digitális technika és a jacquard programok fejlődése tették lehetővé, hogy a festői jellegű képeket sokkal hatékonyabban készítsék, mint azt megelőzően, miközben új műfajnak a digitális jacquard szövőszéken készült kárpitnak a gépi szövéshez van több köze, mint a hagyományos kárpit-hoz, melynek művelői közül senki sem a hagyományos kárpitból indult.” Lásd: Marcus válasza. In: Hegyi Ibolya: *Az idő szövege*, vö. 112. jegyzet.

hogy a kárpit „...átkerülhet-e az annyira izgatottan várt kézi jacquard közegbe”.¹²⁶ Annak ellenére, hogy a Husz Mária említette műnemváltásra emlékeztető kérdésre még Pápaítól sem érkezett válasz, az biztos, hogy az algoritmusos szövés nyilvánossá tételének¹²⁷ időszakában jelentek meg a digitális kézi jacquard szövőszékek, melyeken jacquard kárpitot is lehet készíteni, s ezek művelői közül – hivatkozva Sharon Marcus amerikai kárpitművész-teoretikusra¹²⁸ – senki sem a hagyományos kárpitból indult.



3. SZÖVÖTT IDŐK

KORTÁRS KÁRPITMŰVÉSZET A NEMZETKÖZI SZÍNTÉREN, INTERJÚK TÜKRÉBEN

Az ezredfordulón a Dobrányi Ildikó nevével fémjelzett magyar „kárpitművészeti rendszerváltással” szinte párhuzamosan, a nemzetközi színtéren is önszerveződési folyamatok játszódtak le: ezeket az Artapestry, az American Tapestry Biennial, valamint a camberrai „Tapestry 2008” kiállításorozatok jelzik, melyeknek felhajtóereje a „modern időköt” követő korszak művészetszemléletének átfarmálódása, „...a zárt műfaji kategóriák ezredvégi felbomlása mellett az identitáskérdések, a reprezentációelmélet és a kánonkritika előtérbe kerülése, illetve a másság és a marginalizált-ság teoretizálása és láthatóvá válása, erősödő művészeti jelenléte, továbbá elgépiesedett korunkban a közvetlen testiség és manuális tevékenység felértékelődése.”¹²⁹ Az ezredforduló nemzetközi kárpitművészetét a nemzetközi színtér prominens szereplőinek – Carmen Grozának, az Académie Royale des Beaux-Arts de Liege¹³⁰ tanárának, dr. Ann Lane Hedlundnak, az arizonai Gloria F. Ross Center for Tapestry Studies¹³¹ igazgatójának, Sharon Marcus¹³² kárpitművésznak, az Oregon College of Art¹³³ professzorának, Rebecca A.T. Stevensnek,¹³⁴ a washingtoni The Textile Museum¹³⁵ kortárs kurátorának, Thomas Cronenberg¹³⁶ és Peter Horn¹³⁷ német, Ieva Krumina,¹³⁸ lett, Ann Naustdal¹³⁹ norvég, Száraz Marika,¹⁴⁰ Brüsszelben élő magyar származású

127



129 András: i.m. 170. o.

130 <http://www.academieroyaledesbeauxartsliege.be>

131 <http://tapestrycenter.org>

132 *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Bp., 2001, 124. o.

133 <http://www.ocac.edu/>

134 *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Bp., 2005, 62. o.

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

136 *Kárpit2* [katalógus], 63. és 78. o.

137 *Kárpit* [katalógus], 102. o.; *Kárpit2* [katalógus], 62. o.

138 *Kárpit2* [katalógus], 108. o.

139 *Kárpit2* [katalógus], 106. o.

140 *Kárpit* [katalógus], 166. o.; *Kárpit2* [katalógus], 106. o.

kárpitművésznek, valamint az ikat szövés gyakorlata felől érkező amerikai Virginia Davisnek¹⁴¹ – egységesen feltett kérdéseimre adott válaszai alapján mutatom be. A jelen kárpitművészete ugyanis élő és változó terep, ahol nem lezárt folyamatokról, hanem tendenciákról, sőt sokszor eltérő érvelések konfrontálódásáról beszélhetünk. Először azt szerettem volna megtudni, hogy kollégáim hogyan, milyen előzmények hatására választották a szövött kárpit műfaját, vagyis azokra az okokra, indítékokra voltam kíváncsi, melyek a modernitásban hátrányos helyzetbe került műfajt e hátrányok ellenére is vonzóvá teszik. A válaszok alapján a művészeket nemcsak az anyagban rejlő

141 *Virginia Davis* [katalógus], North Dakota Museum of Art, 2004

142 „Richard Rorty fordulatok sorozataként írta le a filozófia történetét, amelyek során »új típusú problémák merültek fel, miközben a régiek 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

kifejezési lehetőségek, hanem a kárpit elkészítésével együttjáró, elmélyültséget igénylő munka is vonzotta. Peter Horn és Thomas Cronenberg gyermekként ismerkedett meg a szövéssel. Száraz Marika baráti segítséggel, véletlenül talált rá a műfajra. Virginia Davis a szobrászat és a textilnyomás megismerése után tanult meg szőni. Sharon Marcus, aki nemcsak kitűnő művelője, de teoretikusa is a műfajnak, először azért választotta a kárpit műfaját, mert a képeket az anyag integrált részeként akarta létrehozni. Jelenleg azonban már nem képeket, hanem egyfajta archetipusos jelenléte teremt.

Arra a kérdésre is kerestem a választ, hogy a nemzetközi szintér sikeres művészei hogyan kerültek kapcsolatba a kárpittal, milyen lehetőségeik adódtak a műfaj elsajátítására, illetve milyen szintű kvalifikációval rendelkeznek. Feltételezémnek megfelelően kollégáim kvalifikációja magas, azaz általában egyetemi szintű művészképzésben, de nem feltétlenül kárpitképzésben részesültek. A válaszok alapján felsőfokú művészeti képzést leva Krumina (Lett Művészeti

Akadémia), Ann Naustdal (Edinburgh College of Art), Száraz Marika (La Cambre, Brussels), Peter Horn (Christian-Albrechts Universität, Kiel) és Thomas Cronenberg (West Dean College of Art) kapott.

Szerettem volna megtudni azt is, hogy miért fontos kollégáim számára az autonóm szövött kárpit műfaja, illetve, hogy hogyan érvelnek mellette. A válaszokból kiderül, hogy 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. Száraz Marika is elsősorban a szövésre, a kárpit felületének szépségeire koncentrál: „El sem tudom képzelni, hogy ezeket az élményeket elfedjem valamilyen témával, színnel vagy képpel”. A kárpit textúrájának rejtett szépségeit azonban az új képalkotási eszközökkel készült képek használata révén is meg lehet mutatni, hiszen a képek és a szövés egymásnak történő megfeleltetése új struktúrák létrehozását is lehetővé teszi. A képi fordulat után, a hipertextualitás¹⁴² a képi ábrázolás funkciója megváltozott: „.....ma nincs kitüntetett pont, csak folyamatos áramlás van. Jellemző az áramlásból kiragadott pillanat, a relatív állandóság,

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.”

Lásd: W.J.T. Mitchell: *A képi fordulat*,

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



SZÁRAZ MARIKA | POZITÍV-NEGATÍV | 2003 180x200 CM

a rögzített pontok reprezentációja. Ezek a kimerevített pillanatok már nem akarnak nevelni, nincs illúziójuk az egyetlen igazságról, mivel mögöttük ott az áramló értékrend.”¹⁴³ Száraz Marika azt is megjegyzi, hogy kész munkái évek múltával is újabb ötleteket adnak. Ez a művészet Kubler által felvázolt működési mechanizmusára, a saját formai szekven-
cia jelenlétére hívja fel a figyelmet. A kárpit műfaját, a szövött mintázatot a fonalak spe-
ciális festése révén létrehozó ikat technika felől közelíti meg Virginia Davis, aki a reneszánsz
műhelyek és Morris műhelyének, a Merton Abbey-nek a gyakorlatára hivatkozva azt állítja,
hogy a folyamat ismeretének birtokában a kivitelezést irányítani is lehet. Meglátásom
szerint ez a megközelítés az autonóm és a munkamegosztásos előállításból származó
kárpit között létrejövő minőségi különbségekhez vezet. Utóbbiakból ugyanis – Sharon
Marcus kifejezésével – „hiányozni fog a művész lelke”. Az autonóm kárpit mellett szóló
érvrendszer megerősítését látom

131

az American Tapestry Alliance, az
European Tapestry Forum, vala-
mint az Australian National Uni-
versity¹⁴⁴ kárpitperiodikáinak létre-

143 Bordács Andrea: *Pillanatvadászat. A portré Fehér László művé-
szetében.* <http://uj-muveszet.hu/archivum/2003/marcus/bordacs.htm>

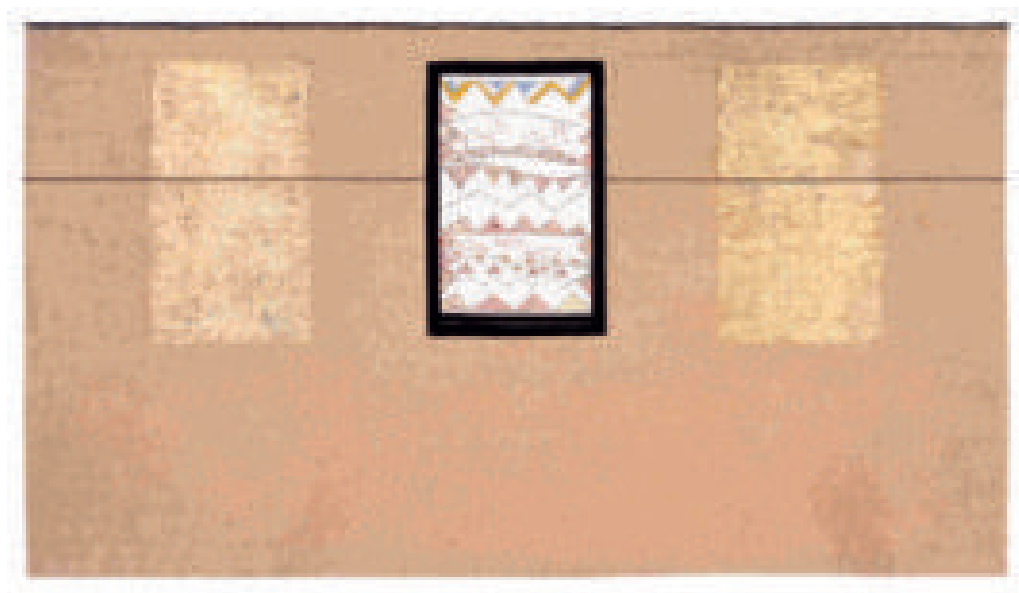
144 <http://www.anu.edu.au/ITA/CSA/events/index.php>

jöttében és prosperálásában. Az ezen intézmények által szervezett kiállításokon, vagyis
az American Tapestry Biennial, az Artapestry és a canberrai „Tapestry 2008” című ren-
dezvényeken ugyanis klasszikus kézi kárpittechnikával készült – e technikán belül viszont
a lehetőségek széles spektrumát reprezentáló – műveket állítanak ki. Ebbe a kategóriába
sorolandók a budapesti Szépművészeti Múzeum és a Magyar Kárpitművészek Egyesülete
által Dobrányi Ildikó elnöki időszakában rendezett *Kárpit* kiállítások is.

Kíváncsi voltam arra is, hogy a műfaj újjászületésének szempontjából tulajdonítanak-e jelentőséget kollégáim a kárpit elkészítését egy kézben összpontosító gyakorlatnak. A válaszok többsége, így Sharon Marcus válasza szerint is nélkülözhetetlen, hogy a kárpitot ugyanaz az ember tervezze és kivitelezze, mivel a kárpitot csak ily módon lehet képzőművészeti műfajként művelni. Száraz Marika szerint az újjításnak a technika oldala felől is létre kell jönnie, ennek pedig alapfeltétele a szövés tökéletes elsajátítása. Ann Naustdal megjegyzi, hogy a sajátkezés már az 1970-es és '80-as években is nagy hatással volt a műfaj fejlődésére, s az így készült kárpitok intellektuális jelentősége, intenzitása is jóval nagyobb volt, mint a hagyományos kárpitoké. Ieva Krumina véleménye szerint a kárpitkészítés munkamegosztáson alapuló folyamatában a szövők nem tudják olyan érzékenyen elkészíteni a kárpitokat, mint a művészek.



IEVA KRUMINA | VIATOR | 2004 180x180 CM



ANN NAUSTDAL | ELVESZETT KÉPEK | 2000 150x262 CM

A helyi tradíciók iránt érdeklődő kérdésre adott válaszok azt az amerikai és európai hagyományokban egyaránt megtalálható sokféleséget hangsúlyozzák, mely a kortárs kárpit határait az ezredfordulón kitágította. A műfaj napjainkban ugyanis saját tradícióira is tudatosan reflektál. Az USA kárpithagyományába Ann Lane Hedlund szerint 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. Rebecca Stevens szerint azonban a klasszikus európai kárpit hagyományáról az USA-ban csak a XX. század közepe óta beszélhetünk. Stevens megemlíti, hogy a XX. század második felében az USA-ban létezett egy Gloria F. Ross által irányított üzleti vállalkozás, mely híres festők terveit európai műhelyekben szövette meg. A vállalkozás sikeres volt, de amióta vezetője, Gloria F. Ross elhunyt, az üzlet leállt. A kortárs kárpit megújulásának szempontjából is fontos az az északi-skandináv kárpittradíció, melynek például a norvég kárpit esetében népi gyökerei vannak. Ann Naustdal a norvég kárpit fejlődésével kapcsolatban a trondheimi Iparművészeti Múzeum igazgatójának szerepét emeli ki, aki a XIX. század végén műhelyt és iskolát is alapított. Peter Horn a német hagyományok közül a középkori kárpitokat, a XX. században a scherrebeki kárpitszövő iskolát, a Bauhaust és a német kárpitművészetre is jelentősen ható Lurçat-féle francia tradíciót említi.

Thomas Cronenberg szerint a XX. századi német hagyományok esetében nem lehet megfeledkezni arról sem, hogy a műfaj kapcsolata a totalitárius rendszerekkel – mivel e rendszerek a kárpitban rejlő reprezentációs lehetőséget próbálták kiaknázni – szinte jóvátehetetlen károkat okozott. Száraz Marika és Carmen Groza szerint Belgium kortárs művészete is nehezen tudja integrálni egyik legjelentősebb kulturális hagyományát, aminek háttérében vélhetően a kárpit „konzervatív” műfaja és a modernitás között feszülő ellentét rejlik.





PETER HORN | ORION NEBULA | 2009 220x200 CM

A felsőfokú kárpitképzések helyzetére vonatkozó kérdésre adott válaszában Sharon Marcus arra világít rá, hogy „Amerikában a kárpit nem valami nagyra értékelt médium. Úgy tekintenek rá, mint anakronisztikus tevékenységre, amely túlzottan tradicionális és nem eléggé kísérleti jellegű. A hangsúly a vegyes technikákon van, közép- és egyetemi szinten egyaránt.” A belga helyzetre vonatkozóan Száraz Marika különös identitás-zavarra hívja fel a figyelmet: „Kárpit szakot végzett a 70-es években a Cambre-n Javier Fernandez és Christian Varese. Mindketten akadémián tanítanak, de kifejezetten kárpitellenesek.” Carmen Groza szerint „a személyes kezdeményezés, az újdonság többet számít, mint a képzés.” Megjegyzendő ezzel kapcsolatban, hogy a képzések eredményei csak lassan, néha már túl későn is „érnek be”: erre szomorú példát szolgáltat a magyar kárpitművészet nemzetközi sikereinek és a hazai felsőfokú kárpitművészképzés megszüntetésének aszinkronja.

Szerettem volna megtudni, hogy a képzésekben a kárpitkészítés teljes folyamatának elsajátításán vagy a műfaj képzőművészeti megközelítésén van-e a hangsúly. A válaszok paradox módon az ideatanra reflektáltak. Ezt tette például Carmen Groza is, aki szerint „a technika ismerete fontos, de ez csak egy eszköz”. Groza véleményével szemben Peter Horn szerint – aki tanárként a kárpitkészítés teljes folyamatát próbálta diákjainak megtanítani – a technikai megújulás és az autonóm kárpitművész új művész-típusa elválaszthatatlanok egymástól. Ennek alapján az újítá-sok – a kubleri modellnek megfelelően – a technikából, vagyis a szövésből is kiindulhatnak.



CARMEN GROZA | A HAMU EMLÉKEZETE | 2006 236x330 CM



VIRGINIA DAVIS | HÓESÉS | 1985 94x83 CM

A digitális képszövés és a kárpit kapcsolatára vonatkozó kérdésem arra irányult, hogy az autonóm kárpit számára jelenthet-e konkurenciát és amennyiben igen, akkor hogyan és mi módon a digitális szövés új jelensége. Sharon Marcus szerint „a digitális technika és a jacquard programok lehetővé tették, hogy a festői jellegű képeket sokkal hatékonyabban készítsék, mint azt megelőzően, az idő- és energiaigényes folyamatok során.” Marcus arra is rámutat, hogy a műfaj önmagában is megáll mint új műfaj, amelynek a gépi szövéshez van több köze, mint a kárpithoz, nem utolsósorban azért, mert művelői közül senki sem a hagyományos kárpitból indult. Az új technikát azonban nemcsak képek, hanem a kísérleti korszakban 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 tette, amelyben hangokkal generált jacquard mintákat. Rebecca Stevens szerint azt azonban le kell szögezni, hogy „...nem lehet ennek a technikának a hatását még felmérni.”

A kárpit jelenlegi helyzetére vonatkozó

kérdésre Sharon Marcus azt feleli, hogy a műfajt izoláltabbnak látja, mint valaha. Eközben Thomas Cronenberg és Peter Horn is a kárpit iránt megnyilvánuló érdeklődés emelkedését érzékeli. Az okok között Horn a kísérleti textil kifulladását és olyan új szervezetek – az American Tap-

145 *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*, Metropolitan Museum of Art, New York, March 12, 2002 – June 19, 2002, <http://www.metmuseum.org>

146 *Tapestry in the Baroque: Threads of Splendor*, Metropolitan Museum of Art, New York, October 17, 2007 – January 6, 2008, <http://www.metmuseum.org>

estry Alliance, az European Tapestry Forum vagy a Magyar Kárpitművészek Egyesülete – megalakulását említi, melyeknek fő célja, hogy a közönség figyelmét ismét felkeltsék a műfaj iránt. E cél elérését azonban nemcsak a fenti szervezetek, hanem azok az intézmények is elősegítették, melyek olyan magas színvonalú kiállítások létrejöttét tették lehetővé, mint a budapesti Szépművészeti Múzeum *Kárpit* című kortárs kiállításai, vagy a New York-i Metropolitan Museum of Art 2002-es reneszánsz¹⁴⁵ és 2007-es barokk¹⁴⁶ kárpitkiállításai.

Kérdésekre, hogy hozzá tud-e szólni a kárpitművészet kortárs témákhoz, kollégáim egyöntetűen igennel válaszoltak. Sharon Marcus szerint ezt azonban csak akkor lehet megtenni, ha a művészek megismerik a kortárs diskurzust.

A műfaj lehetséges funkcióival kapcsolatos felvetésekre adott válaszok szerint a kárpit továbbra is megjelenhet hídként múlt és jelen között, a képzőművészetet gazdagító expresszív művészetként, dekoratív médiumként mint az ízlés és a társadalmi státusz szimbóluma, vagyis Ann Lane Hedlund szerint ugyanúgy, ahogyan a kárpit az elit közegekben évszázadok óta jelen van (múzeumokban, vállalatoknál, kormányzati épületekben, templomokban, magánházakban stb.). Thomas Cronenberg épített tér és kárpit találkozásában, Száraz Marika új típusú együttműködésekben bíz.

144

4. A (KÁRPIT)MŰVÉSZET „VÉGE”

Úgy tűnik, hogy az ezredfordulón nemcsak a kárpit történetében, hanem a gyorsuló modern időben is fordulóponthoz, az elutasítás, a válogatás idejéhez érkeztünkmelyben a sokféleség tisztelete, egybelátásának igénye, az ellentétre való nyitottság a minőségre koncentrál. 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 válto-

zatossá, összetetté, mértékletességével is hatásossá

és átélhetővé tegye azt, ami természeténél fogva mér-

téktelen, mert végtelen?” – teszi fel a kérdést Bíró Yvette.¹⁴⁷ A választ az időhöz fűződő kapcsolatunk újragondolása adhatja meg, melynek során a modernitásban konzervatívnak és lassúnak tartott szövött kárpit XXI. századi metamorfózisával is szembe lehet nézni, összhangban Hans Beltingnek a klasszikus műfajok fennmaradására vonatkozó megállapításával:amelyektől már számtalanszor búcsút vettünk, minden várakozásunk ellenére is

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

továbbélnék, sőt e körülményből új erőt merítenek és új szabadságot biztosítanak maguknak.”¹⁴⁸

Belting azonban nemcsak az ősi műformák fennmaradását, hanem a modernizmus elméletén alapuló művészettörténet-írást végéig (és a váltás szükségességét) is hangsúlyozza. Úgy látja, hogy a jövőben a művészettörténet két történelmi anyaga, a modernitás¹⁴⁹ és a modernitás előtti művészet 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 mégiscsak összefüggő zökkennek. Így nézve a modernség sem tekinthető önálló kultúrának, hanem beletartozik az őt létrehozó 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 veszedéshöz, mint a makacs ragaszkodás egy bizonyos művészetfogalomhoz, ami kemény diónak bizonyulhat, hiszen az anti-művészetig, a Concept-Art-ig húzták-nyúzták – merthogy egyszerre akartak túllépni rajta, és akarták megtartani is, anélkül, hogy pontosan tudták volna, hogy honnan jött az egész, és, hogy egykor mi módon keletkezett.”¹⁵⁰

Kublernek is van egy hipotézise a művészet jövőjére vonatkozóan: azt feltételezi, hogy a történelem során a technikai,

148 Hans Belting: *A művészettörténet vége* (ford. Teller Katalin), Atlantisz, Budapest, 2006, 18–19. o.

149 Latour szerint a modernitás valójában sohasem kezdődött el, sohasem létezett modern világ, amelynek alapján nemcsak a fejlődésbe vetett hitünket és a történelmünket, hanem a jövőről alkotott elképzeléseinket is át kell értelmeznünk. Latour hipotézise szerint a jövőben nem egy újabb korszakba fogunk belépni, hanem egy olyan tér nyílik majd meg, mely „...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 hálózatokként 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”. Vö. Latour: i.m. 87–88. o.

150 Hans Belting: *A művészettörténet vége és napjaink kultúrája* (ford. Kiss Zsuzsa), http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=konyvespolc/belting.html

formai és kifejezésbeli lehetőségek legnagyobb részét felvázolták már. Kubler szerint azonban egy olyan véges világban élünk, amelynek egy része még nyitva áll a nagy kalandok és felfedezések számára.

Arthur C. Danto egy másfajta filozófiai, művészeti alapállásból, de Kublerhez hasonlóan gondolja el a jövőt, azaz az ő véleménye szerint sincs okunk arra, hogy a tudományt vagy a művészetet végtelennek képzeljük el. Danto nézete szerint a művészet átmeneti szakasz egy olyan úton, mely a történelmi öntudat, vagy inkább az önismeret eljövételével ér véget. Feltételezi, hogy „saját személyes történetünknek, vagy legalábbis nevelődési történetünknek is ilyesfajta szerkezete van, mivel az érettséggel ér véget, s az érettség itt azt jelenti, hogy tudjuk és elfogadjuk –, mik, sőt kik vagyunk.”¹⁵¹ Az abszolút tudás elérkezésétől kezdve azonban az ember által konstruált idő, és ezzel együtt a (művészet)tör-

146

ténelem és a művészettörténet

151 Arthur C. Danto: *A művészet vége*. In: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* (ford. Babarczy Eszter), Atlantisz, Budapest, 1997, 95. o.

152 Vö. Szokoljai Gábor: *A Budapesti Corvinus Egyetem új épületének belsőépítészete*. Tervezői képes beszámoló. Belsőépítészet – belsőépítészeti arculat – 2007. okt. 4., <http://epiteszforum.hu/node/7163>

kontextusában értelmezett művészet is véget ér egyszer. Természetesen művészet ezután is lesz, melyet Danto önkifejezésként, játékként, díszítésként gondol el.

Ebben remélhetően a szövött kár-

pitnak is újból helye lesz egy olyan térben, amelyben az építészet, a belsőépítészet, a design, a grafika, az iparművészet és a képzőművészet együtt olyan összművészetté tud érní, melyre számos kitűnő példa van a múltban, de amelyre ma nemigen van alkalom.¹⁵²



FÜGGELÉK IRODALOM

K Ö N Y V E K

- ANDRÁS EDIT: *Kötéltánc*. Új Művészet Kiadó, Budapest, 2001
- 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
- BODOR FERENC (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–83*. Budapest, 1983
- 148 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*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 2002
- CONSTANTINE, MILDRED – JACK LENOR LARSEN: *The Art Fabric Mainstream*. Van Nostrand Reinhold Co, New York, 1981
- DANTO, ARTHUR C.: *Hogyan semmizte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz, Budapest, 1997
- DELMARCEL GUY: *Los Honores. Flemish Tapestries for the Emperor Charles V*. Pandora, Antwerpen, 2000
- DELMARCEL GUY: *La Tapisserie Flamande*. Imprimerie Nationale, Párizs, 1999
- DOBRÁNYI ILDIKÓ – SCHULCZ KATALIN (szerk.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005
- 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**: *Úr 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 – KESERÜ KATALIN**: *A Gödöllői Művésztelep*. Corvina, Budapest, 1987
- GLEICK, JAMES**: *Káosz*. Göncöl, Budapest, 2004
- GREENBERG, CLEMENT**: *Art and Culture. Critical Essays*. Beacon Press, Boston, 1961
- 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**: *Az idő rövid története*. Akkord, Budapest, 2004
- HAWKING, STEPHEN**: *A Világegyetem dióhéjban*. Akkord, Budapest, 2002
- HUSZ MÁRIA**: *A magyar neoavantgárd textilművészet*. Dialóg Campus, Pécs, 2001
- JANKOVICH JÚLIA** (szerk.): *Ferenczy Noémi*. Corvina, Budapest, 1983
- KESERÜ KATALIN** (szerk.): *Modern magyar nőművészettörténet*. Kijárat, Budapest, 2000
- 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
- LÁSZLÓ EMŐKE**: *Flamand és francia kárpitok Magyarországon*. Corvina, Budapest, 1980
- LANDGRÁF KATALIN – PENKALA ÉVA – SZITTNER ANDREA**: *Nagy szövéskönyv I.* Planétás, Budapest, 2001
- LATOUR, BRUNO**: *Sohasem voltunk modernnek*. Osiris, Budapest, 1999



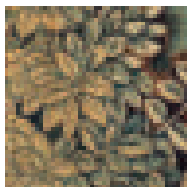
MAROSI ERNŐ: *A román kor művészete.* Corvina, Budapest, 1972

MAROSI ERNŐ (vál., szerk.): *Emlék márványból és homokkőből.* Corvina, Budapest, 1976

MONORY MÉSZ ANDRÁS – TILLMANN JÓZSEF ATTILA: *Ezred kezdet – Beszélgetések.* Palatinus, Budapest, 2003

• *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 LÍVIA: *Az élő szövet.* Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2005

PETHEŐ BERTALAN (szerk.): *A posztmodern.* Gondolat, Budapest, 1992

PHILLIPS, BARTY: *Tapestry.* Phaidon Press, London, 1994

ELENA PHIPPS – JOHANNA HECHT – CHRISTINA ESTERAS MARTIN: *The Colonial Andes.* The Metropolitan Museum of Art New York, 2004

RÉV ILONA: *Építészet és enteriőr a magyar századfordulón.* Gondolat, Budapest, 1983

SIMONYI KÁROLY: *A fizika kultúrtörténete.* Gondolat, Budapest, 1986

SEMPER, GOTTFRIED: *Tudomány, ipar és művészet.* Corvina, Budapest, 1980

SOSSET, LEON – LOUIS: *Contemporary Tapestries in Belgium.* Perron, Liege, 1989

SZABADI JUDIT: *A magyar szecesszió művészete.* Corvina, Budapest, 1983

SZILVITZKY MARGIT: *Folyamatos jelen.* Balassi, Budapest, 2007

VOIT PÁL (szerk.): *Régiségek könyve.* Gondolat, Budapest, 1983

VOIT PÁL: *Régi magyar otthonok.* Balassi, Budapest, 1993

WARNKE, MARTIN: *Udvari 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

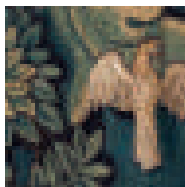
- ANDRÁS EDIT:** Kárpit a kortárs nemzetközi szintéren. In: *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 40–44. o.
- ANDRÁS EDIT:** Az öneszmélés útján. *Új Művészet*, 2002. november, 12–16. o.
- ANDRÁS EDIT:** Kémlelőhelyek a végeken. *Új Művészet*, 2003. október, 26–28. o.
- ANDRÁS EDIT:** Átváltozások. A szövött kárpit ma. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 54–56. o.
- ANDRÁS EDIT:** A kortárs magyar kárpit nemzetközi kontextusban. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 165–191. o.
- ATTALAI GÁBOR:** A körülményekről. In: *Eleven textil* [katalógus], Műcsarnok, 1988., 88. o.
- BÁN ANDRÁS:** Kertem egyik sarka. *Új Művészet*, 1992. november, 18. o.
- BÁN ANDRÁS:** Textilművészet. In: *Magyarország a XX. században*.
<http://mek.niif.hu/02100/02185/html/424.html>
- BELTING, HANS:** A művészettörténet vége és napjaink kultúrája.
http://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagya=konyvespolc/belting.html
- BOOT, CAROLINE:** Textilművészet/vizuális művészet. In: *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 36–37. o.
- BRADFORD, J. C.:** Exploring Digital Weaving. *The Bulletin*, Spring, 2002, 13. o.
- BRYSON, NORMAN:** A tekintet a kiterjesztett mezőben. *Enigma*, 2004, XI/41., 48–60. o.
- BUZÁS ÁRPÁD:** Ipari Textilművészeti Biennálék 1973–1988.
Magyar Iparművészet, 2003, 3. o.
- CALLEN, KATE:** Tapestry Biennial IV. *American Craft*, 2003. February/March, 76. o.
- COWART, P. V.:** Generations/Transformations.
Shuttle Spindle and Dyepot, Spring, 2003, 44–45. o.
- COOK, LIA:** Generations/Transformations.
Shuttle Spindle and Dyepot, Spring, 2003, 22–23. o.
- CSERBA JÚLIA:** Lurçat, Gelb, Grau-Garriga, Vidas... Látogatás az angers-i Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie Contemporaine-ben. *Balkon.c3.hu/2006*

- DAVIS, VIRGINIA:** Interactions. *Surface Design Journal*, Fall, 2001, 4–11. o.
- DELMARCEL, GUY:** *Los Honores* [katalógus], Mechelen, 2000
- DOBRÁNYI ILDIKÓ:** Corvin kárpitok – műhelymunka 2003–2006. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 157–163. o.
- FITZ, PETER:** ±Gobelin. VI. Ungarische Biennale für Wand und Raumtextilkunst 1980. *Textilkunst/4*, Dezember 1980, 150–153. o.
- FITZ PÉTER:** Textilművészet és „Grand Art”. *Új Művészet*, 1992. november, 12. o.
- GLOVICZKY ZOLTÁN:** Ovidius Metamorphosese. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 16–19. o.
- HAJNAL GABRIELLA:** Magamról. In: *Hajnal Gabriella. Életmű-katalógus*, Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, Budapest, 2009, 7–8. o.
- HALES, LINDA:** The Warp and Weft of Modern Times, Contemporary Tapestry at Textile Museum. *The Washington Post*, 2004. March, 27. o.
- 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”
- HINCZ GYULA:** Az 1959 novemberében készült 10 éves fejlesztési terv programja. In: Bodor Ferenc (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1946–83*. Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest, 1983, 116–123. o.
- HORNYIK SÁNDOR:** A képi fordulatról. <http://www.exindex.hu> 2007
- JANSSEN, ELSJE:** Történeti és kortárs kárpitok. Gondolatok hasonlóságokról és különbségekről. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 48–50. o.
- JEFFERIES, JANNIS:** Walls of Woven Sound. *EvoMusart*, Draft JJ, 2006 March, 6. o.
- KANE, TINA:** Woven Stories. *Tapestry Topics*, 2003. Fall.
- KOVALOVSZKY MÁRTA:** Tyúkanyó meséi 61. A semmi napja. *Vigilia*, 2012/3, 229–230. o.
- KOVALOVSZKY MÁRTA:** Határátlépés. *Új Művészet*, 1992. november, 4. o.
- LÁSZLÓ EMŐKE:** Szövött kárpit. In: Voit Pál (szerk.): *Régiségek könyve*. Gondolat, Budapest, 1983
- LÁSZLÓ EMŐKE:** Hajnal Gabrielláról. In: *Hajnal Gabriella életmű albuma*, Pesti Műsor Lap és Könyvkiadó Kft., Budapest, 1998, 32. o.

LÁSZLÓ EMŐKE: Ovidius Átváltozások című műve alapján készült 16–17. századi kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 24–26. o.

LÁSZLÓ EMŐKE: Kárpitművészet Magyarországon a kezdetektől Ferenczy Noémiig. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005

LÁSZLÓ EMŐKE: Gyermekek játéka I–IV kárpit. In: *Az idő sodrában*. (szerk. Pataki Judit), Iparművészeti Múzeum, 2006, 149. o.



LOBOCZKY JÁNOS: Esztétikai tapasztalat és horizont.
A dialogicitás Gadamer és Jauss művészetfelfogásában
<http://kellek.adatbank.transindex.ro>

MARCUS, SHARON: Tapestry at Fernbank. In: *American Tapestry Biennial II*. [katalógus], Fernbank Museum of Natural History, Atlanta, GA, USA, 1998. 5–7. o.

153

MARCUS, SHARON: Egy kárpitművész gondolatai. In: *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 52. o.

MARCUS, SHARON: Critical Issues in Tapestry.
<http://www.americantapestryalliance.org>, 2004

MAROSI ERNŐ: Átváltozások. *Új Művészet*, 2005. december, 5. o.

MAROSI ERNŐ: Előszó. In: Uő (vál., szerk.): *Emlék márványból és homokkőből*. Corvina, Budapest, 1978, 9–13. o.

MENSING, MARGO: e- textiles *Surface Design Journal*, Fall, 2001, 12–20.

MITCHELL, W. J. T: A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája.
Enigma 41, 2004, 17–30. o.

PÁLOS JUDIT: Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 84. o.

PRÉKOPA ÁGNES: Lehetőségek a párbeszédre. *Műértő*, 2005. december, 5. o.

RADNÓTI SÁNDOR: Emlékeim Balassa Péterről. *Jelenkor*, 2006. április

ROSE, BARBARA: A nyolcvanas évek Kritikai értékelés. In: *Amerikai festészet* [katalógus], 1980

SCHIRA, CYNTHIA: Generations/Transformations.

Shuttle Spindle and Dyepot, Spring, 2003, 32–33. o.

SCHOTTER, BERNARD: A kárpitművészet folytonossága és megújulása a francia Manufacture des Gobelins fényében. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 12–13. o.

SCHULCZ KATALIN: Európa szövete. In: *Európa szövete* [katalógus], Iparművészeti Múzeum–Dobrányi Ildikó Alapítvány, Budapest, 2011, 21–23. o.

SEMSEY RÉKA – SEMSEY BALÁZS: Gyermekek játéka I–IV.

In: *Medici-kárpitok. Puttók játéka*. [katalógus], Iparművészeti Múzeum, 2008, 18. o.

SIMONOVICS ILDIKÓ: Divatrajzok Re-Vizió alatt. *Műértő*, 2006. március

SPANGLER, CHRISTINE: Louise Lemieux-Bérubé.

Shuttle Spindle and Dyepot, Fall, 2001, 33–35. o.

STEVENS, REBECCA A. T.: A kárpit fonalai. In: *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 28–31. o.



STEVENS, REBECCA A. T.: Riis's Poverful Pieces.

Fiberarts, Summer, 2003, 32–38. o.

STEVENS, REBECCA A. T.: A kárpit igézete. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 42–44. o.

SURÁNYI KATALIN – SZABÓ RUDOLF: Kétszáz éves a Jacquard-gép. In: *Textil és Textilruházati Ipartörténeti Múzeum Évkönyve* (XII)

SZABÓ LÁSZLÓ: Törekvések a Magyar Tudományos Akadémia felállításaért [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/hid-verok/erdely_miklos.html

VADAS JÓZSEF: Fakó gobelin. *Élet és Irodalom*, 1985. november 22., 12. o.

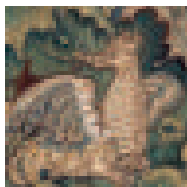
VITTET, JEAN: Öt 17. századi, Ovidius Átváltozások című művéhez készült kárpit. In: *Kárpit2* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 33–34. o.

WEHNER TIBOR: A magyar kárpitművészet megújulása. In: *Kárpit* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 24–25. o.

- Textile without Textile*. Vas megyei múzeumok katalógusai 61., 1980
- ±Gobelin. 6. Fal és Tértextil Biennálé*, Savaria Múzeum, Szombathely, 1980
- Magyar Gobelin 1945–1986*, Műcsarnok, 1985
- 9. Fal és Tértextil Biennálé*, Savaria Múzeum, Szombathely, 1986
- Eleven Textil*, Műcsarnok, Budapest, 1988
- I. Nemzetközi Minta Triennálé*. Műcsarnok, Budapest, 1989
- 12. Magyar Textilbiennálé*, Szombathelyi Képtár, 1992
- Marcel Marois*, Expression Centre d'Exposition de la Saint-Hyacinthe, 1994
- Dobrányi Ildikó*, Magyar Intézet, Párizs, 1996
- 14. Magyar Textilbiennálé*, Szombathelyi Képtár, 1996
- Renata Rozsivalova*, Moravska Galerie Brno, 1997
- Nagy Judit*, Budapest, 1997
- American Tapestry Biennial II*, American Tapestry Alliance, 1998
- Danish Tapestry*, Koge Art Museum of Sketches, 1998
- Hajnal Gabriella életmű albuma*. Pesti Műsor Lap és Könyvkiadó Kft, 1998,
újabbán: Hajnal Gabriella. Életmű-katalógus, Széchenyi Irodalmi és Művészeti
Akadémia, Budapest, 2009
- 4^{ème} Festival International de la Tapisserie*, Conseil General de l'Oise, 1999
- American Tapestry Biennial III*, American Tapestry Alliance, 2000
- Kárpit*, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001
- A Gödöllői Művésztelep 1901–1920*, Gödöllői Városi Múzeum, Gödöllő, 2001
- 10th International Triennial of Tapestry*, Central Museum of Textiles, Lodz, 2001
- Urszula Plewka Schmidt*, Wielkopolska, Poznan, 2001
- Szombathelyi Textil Biennálék 1970–2000*, Szombathelyi Képtár, 2002
- Technology as Catalyst: Textile Artists on the Cutting Edge*.
The Textile Museum, Washington, 2002
- Jean Kidd Handwork*, Stride Gallery, Calgary, 2003

Jean Lurçat, Académie Des Beaux-Arts – Institute De France, 2004
Hauser album, Budapest, 2004
Weltbilder Bildwelten, Peter Horn, Kiel, 2004
Virginia Davis, North Dakota Museum of Art, 2004
By Hand in the Electronic Age, The Textile Museum, Washington DC, 2004
Artapestry, Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg, Denmark, 2005
Barbara Heller Cover Ups & Revelations, Barbara Heller, 2005
Francisco de Goya, Kunsthistorisches Museum, Wien, 2005
Kárpit2, Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005
Kaunas Art Biennial 05, Arx Baltica, 2005
American Tapestry Biennial VI, American Tapestry Alliance, 2006
2. Textilművészeti Triennálé, Szombathely, 2006
A gödöllői szőnyeg 100 éve, Gödöllő, 2007

156

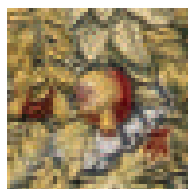


Medici-kárpitok. Puttók játéka, Iparművészeti Múzeum, Budapest, 2008
Mindörökké/Forever Dobrányi Ildikó 1948–2007, Keresztény Múzeum, Esztergom, 2008
Európa szövete, Iparművészeti Múzeum – Dobrányi Ildikó Alapítvány, Budapest, 2011



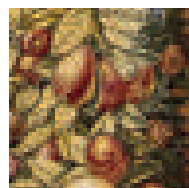
<http://americantapestryalliance.org>
<http://www.anu.edu.au>
<http://www.artic.edu>
<http://www.artpool.hu>
<http://www.avlusa.com>
<http://www.balkon.hu>
<http://www.btmfk.iif.hu>
<http://www.c3.hu>
<http://www.digitalweaving.no>
<http://www.dobranayifoundation.hu>
<http://www.dura.hu/html/mindentudas>
<http://www.exindex.hu>
<http://www.goldsmiths.ac.uk>
<http://www.hik.hu/tankonyvtar>
<http://www.jonericriis.com>
<http://www.lib.duke.edu>
<http://www.librarius.hu>
<http://www.magnoliaeditions.com>
<http://www.mek.oszk.hu>
<http://www.mome.hu/doktori>
<http://www.metmuseum.org>
<http://www.mumok.at>
<http://www.ocac.edu>
<http://www.academieroyaledesbeauxartsliege.be>
<http://tapestrycenter.org>
<http://telematic.artpool.hu>
<http://www.textilemuseum.org>
<http://www.transindex.ro>
<http://www.victorianweb.org>
<http://www.webofeuropa.eu>

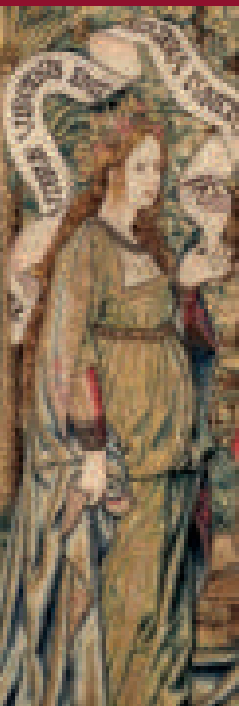
NÉVMUTATÓ ABAKANOWICZ, MAGDALENA 61 | ABBATE, NICCOLO DELL 36 | ACHTSCHLICK, LUCAS 41 | AELST, PIETER VAN 18, 27, 28, 30 | ALBERS, ANNI 57 | II. ALFONZ, NÁPOLYI KIRÁLY 65 | ANDRÁS EDIT 14, 67, 124, 127 | ATTALAI GÁBOR 44, 84, 102 | BABBA, CHARLES 48 | BARABÁSI ALBERT-LÁSZLÓ 105 | BASILIDES SÁNDOR 76 | BARÁTH HAJNAL 86, 90 | BATAILLE, NICOLAS 17 | BÁN ANDRÁS 84 | BELMONTE LEO 71 | BELTING, HANS 144, 145 | BERÉNY RÓBERT 76 | BERNÁTH AURÉL 76 | BESOZZO, LEONARDO DA 65 | BÍRÓ YVETTE 144 | BLAKE, WILLIAM 106 | BOCCACCIO, GIOVANNI 18 | BODOR FERENC 90 | BOÉR LENKE 71 | BOOT, CAROLINE 61 | BORDÁCS ANDREA 131 | BOUCHER, FRANÇOIS 38 | BOYLE, ROBERT 59 | BROQUIERE, BERTRANDON DE LA 68 | BRUGES, HENNEQUIN DE 17 | BURNE-JONES, EDWARD 49 | BUZÁS ÁRPÁD 83, 89 | BYRON, GEORGE GORDON NOËL 48 | CANOVA, ANTONIO 96 | CENNINI, CENNINO 46 | CHRISTO 62 | COLBERT, JEAN BAPTISTE 14, 36, 38 | CONSTANTINE, MILDRED 60 | CRARY, JONATHAN 108 | CRONENBERG, THOMAS 127, 128, 129, 136, 137, 143, 144 | CSÍK JOLÁN 89 | DANTO, ARTHUR, C. 146 | D'AVION, CLAY 68 | DAVIS, VIRGINIA 128, 131, 142 | DELMARCEL, GUY 18, 19 | DE MEUTER, INGRID 41 | DIONYSIOS AREOPAGITA 65 | DOBRÁNYI ILDIKÓ 67, 86, 89, 90, 100, 101, 109, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127 | DOMANOVSKY ENDRE 10, 76, 79 | DOSSI, BATTISTA 35 | DROSTE, MAGDALENA 57 | ENDELL, AUGUST 54 | ERDÉLY MIKLÓS 86, 117 | ESTE, ERCOLE D' 35 | ESTERHÁZY PÁL 28 | ÉBLI GÁBOR 103 | FEHÉR LÁSZLÓ 131 | I. FERENC, FRANCIA KIRÁLY 38 |



158 FERENC JÓZSEF OSZTRÁK CSÁSZÁR, MAGYAR KIRÁLY 27 | FERENCZY BÉNI 76 | FERENCZY NOÉMI 10, 71, 74, 75, 76, 88, 89, 109, 110, 113, 122 | FERNANDEZ, JAVIER 139 | FEININGER, LYONEL 55 | FICINO, MARSIGLIO 36, 65 | FITZ PÉTER 84, 85, 86, 88 | FORGÁCS ÉVA 54, 55 | FÓNYI GÉZA 76 | FOWLES, JOHN 106 | FRAGONARD, JEAN-HONORÉ 42 | FRANK JÁNOS 92, 102 | FRECSKAI ENDRE 71 | GAUGUIN, PAUL 50 | GELLÉR KATALIN 69, 71 | GLEICK, JAMES 106, 107 | GOBELIN CSALÁD 36 | GONDA GYÖRGY 83 | GOYA, FRANCISCO DE 42 | GREENBERG, CLEMENT 60 | GRIGÁSSY ÉVA 76 | GROPIUS, WALTER 54, 56 | GROZA, CARMEN 127, 136, 139, 140, 141 | GYÖRGY PÉTER 108 | HAJNAL GABRIELLA 10, 78, 79, 80, 86 | HALASI RITA 56 | HANSEN, FRIDA 52, 53, 69 | HAUSER BEÁTA 84, 86, 88, 89, 90, 109 | HECKE, JAN FRANS VAN DER 40 | HEDLUND, ANN LANE 127, 135, 144, 147 | HEGYI IBOLYA 76, 86, 90, 92 | IV. HENRIK, FRANCIA KIRÁLY 36 | HESSE, EVA 62 | HINCZ GYULA 90 | HOBBS, THOMAS 59, 60 | HORN, PETER 127, 128, 129, 135, 138, 140, 143 | HORNYIK SÁNDOR 108 | HORTI PÁL 69 | HUSZ MÁRIA 61, 85, 126 | ITTEN, JOHANNES 56 | JACQUARD, JOSEPH MARIE 48 | JANKOVICH JÚLIA 75 | JANSSEN, ELSJE 14, 27, 28, 118, 121 | JÁVOR ANDREA 91 | JEANNE CLAUDE (DENAT) 62 | JEFFRIES, JANNIS 143 | KANDINSZKIJ, VASZILIJ 55, 56 | KANE, TINA 17 | KARCHER, JAN 35 | KARCHER, NICOLAS 35 | KÁLLAI ERNŐ 55 | KAZOVSKIJ, EL 114 | KECSKÉS ÁGNES 86 | KERÉKGYÁRTÓ BÉLA 55 | KESERÜ KATALIN 69, 71 | KLEE, PAUL 55 | KMETTY JÁNOS 76 | KORONGHI LIPPICH ELEK 69 | KOVALOVSKY MÁRTA 109, 110 | KOVALSKY SAROLTA 69 | KÖRÖSFŐI-KRIESCH ALADÁR 69, 71, 73 | KRIESCH LAURA 71 | KRUMINA, IEVA 127, 129, 132, 133 | KUBLER, GEORGE ALEXANDER 91, 92, 98, 103, 104, 109, 131, 145, 146 | KÜNZEL, WERNER 48 | LAJOS, ANJOU HERCEGE 17 | XIV. LAJOS, FRANCIA KIRÁLY 14, 36, 48 | LANNOY, LOUIS DE 40 | LARSEN, JACK LENOR 60 | LÁSZLÓ EMŐKE 15, 16, 37, 40, 41 | LATOUR, BRUNO 59, 60, 66, 145 | LE BRUN, CHARLES 36, 37 | X. LEÓ PÁPA 28, 30 | LE CORBUSIER 9, 58 |

LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM 105, 106 | LEONARDO DA VINCI 65, 66 | LE VISTE CSALÁD 17 |
 LOVELACE, ADA 48 | LURÇAT, JEAN 9, 58, 135 | MANDELROT, BENOIT 105 | MARAT,
 JEAN PAUL 44 | MARCUS, SHARON 56, 61-62, 126, 128, 129, 131, 132, 139, 143, 144, 147 |
 MARGIT, AUSZTRIAI, PÁRMAI HERCEGNŐ 27 | MAROIS, MARCEL 98 | MAROSI ERNŐ 15, 16, 37,
 47, 63, 65, 117 | MARTOS KATALIN 90 | MÁRIA, MAGYARORSZÁGI, NÁPOLYI KIRÁLYNÉ 27 |
 MÁTYÁS MAGYAR KIRÁLY 68 | MCLUHAN, MARSHALL 129 | MEDICI, COSIMO DE' 35, 36 | MEDICI
 CSALÁD 30 | MEDICI, LORENZO DE' 65 | METZGER ERZSÉBET 76 | MEYER, HANNES 56, 57 |
 MICHELANGELO, BUONARROTI 47, 66 | MIES VAN DER ROHE, LUDWIG 57 | MIHÁLY MÁRIA 84 |
 MIHÁLY REZSŐ 71 | I. MIKSA CSÁSZÁR 35 | MILGRAM, STANLEY 104, 109 | MITCHELL, W.J.T. 107,
 108, 129 | MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ 56 | MOJZER MIKLÓS 124 | MONET, CLAUDE 98 | MORRIS,
 WILLIAM 9, 49, 58, 63, 71, 131 | MUCHE, GEORG 56 | MUNTHE, GERHARD 52 | NAGY B.
 ISTVÁN 76 | NAGY GY. MARGIT 76 | NAGY JUDIT 82, 86, 90, 92, 94, 95, 109 | NAGY SÁNDOR
 69, 71 | NAPÓLEON, BONAPARTE 48 | NAUSTDAL, ANNE 127, 129, 132, 134, 135 | NYERGES
 ÉVA 90 | OLÁH TAMÁS 90 | ORLEY, BERNARD VAN 18, 21 | OVIDIUS 18, 91, 102 | PÁLÓSI
 JUDIT 76, 79, 84, 89, 90, 117 | PÁPAI LÍVIA 44, 86, 90, 125 | PANOFKY, ERWIN 19 |
 PENKALA ÉVA 90 | PENNI, GIAN FRANCESCO 28 | PERCEL ERZSÉBET 83 | PETRARCA,
 FRANCESCO 18, 24 | PÉRELI ZSUZSA 86, 89 | PICASSO, PABLO 91 | PINTÉR ÉVA 76 |
 PLATÓN 36, 60 | PLESZNIVY KÁROLY 90 | PLOTINOS 65 | POLGÁR RÓZSA 86 | POUSSIN,
 NICOLAS 37, 41 | PREISER KLÁRA 83, 113 | PREPÉLICH KATALIN 76 | PRÉKOPA ÁGNES 102 |
 PRIMATICCIO, FRANCESCO 36 | RAÁB ERVIN 71 | RÁBAI JÁNOSNÉ 76 | RÁC ANDRÁS 76 |
 II. RÁKÓCZI FERENC FEJEDELEM 68 | RAFFAELLO 28, 30, 49, 66 | RAUSCHENBERG, ROBERT 62 |
 REICH, LILY 57 | REMSEY FLÓRA 90 | REMSEY JENŐ 71 | RIIS, JON ERIC 96, 97, 98 |
 RIPPL-RÓNAI JÓZSEF 50, 51 | ROMANO, GIULIO 28 | RORTY, RICHARD 128 | ROSE, BARBARA 61 |
 ROSS, GLORIA F. 135 | ROSSO, FIORENTINO 36 | RUBENS, PETER, PAUL 28, 40 | RUSKIN,
 JOHN 49 | RUYSDAEL, SALOMON VAN 107 | SCHLEMMER, OSKAR 55 | SCHMIDT MIKSA 40 |
 SCHOTTER, BERNARD 37, 44, 48 | SCHUBERT ERNŐ 89 | SCHULCZ KATALIN 67, 76, 89, 92 |
 SHOOR, LODEWIJK VAN 41 | SEMPER, GOTTFRIED 63, 64 | SEMSEY
 BALÁZS 30 | SEMSEY RÉKA 30 | SIDLÓ FERENC 71 | SOLTÍ GIZELLA
 76, 86, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117 | STERK, BEATRIJS 124 |
 STEVENS, REBECCA A.T. 49, 58, 59, 62, 127, 135, 143 | STREITMANN
 ANTAL 69 | STÖLZL, GUNTA 56, 57 | SURÁNYI KATALIN 48 | SZABÓ
 ÉVA 83 | SZABÓ LÁSZLÓ 36 | SZABÓ RUDOLF 48 | SZÁRAZ MARIKA
 127-129, 130, 131, 132, 136, 139, 144 | SZENES ZSUZSA 84, 109, 117 |
 SZENTLÉLEKI TIHAMÉR 83 | SZILÁGYI PÉTER 91 | SZILVITZKY MARGIT
 11, 83, 84, 90, 110 | SZOKOLYAI GÁBOR 146 | SZŐKE ERZSÉBET 76 |
 SZÖNYI ISTVÁN 76 | SZURCSIK JÁNOS 79 | TARJÁN HEDVIG 89 | TESSITORI
 NÓRA 75 | THODE, HENRY 47 | TIEPOLO, GIOVANNI BATTISTA 42 | TOLNAY KÁROLY 76 |
 TORDAY ALÍZ 126 | TURNER, WILLIAM 107 | TURY MÁRIA 79 | UDINE, GIOVANNI DA 30 | VALERIUS
 MAXIMUS 18 | VAN GOGH, VINCENT 107 | VARESE, CHRISTIAN 139 | VASARI, GIORGIO 66 |
 VASZÁRY JÁNOS 69, 70, 71 | VERDUNI MIKLÓS (NICOLAS DE VERDUN) 16 | VILLARD DE HONNECOURT
 92 | VINCIGOR, TOMMASO 30 | VISCONTI LUNATI MÁRIA 38 | VOIT PÁL 16, 68 | WARNKE,
 MARTIN 46, 65, 103 | WATTEAU, JEAN ANTOINE 42 | WESSELY ANNA 113, 114 | WIGAND EDE 69 |
 WILLARD, NANCY 17 | WILSON, ANNE 62 | ZSIGMOND, LUXEMBURGI, KIRÁLY, CSÁSZÁR 68





Scolar Kiadó

1016 Budapest, Naphegy tér 8.

Telefon / fax: +36 1 466-7648

www.scolar.hu, scolar@scolar.hu

FELELŐS KIADÓ Érsek Nándor

FELELŐS SZERKESZTŐ Horváth Virág

NYOMDAI MUNKÁK Mester Nyomda

ISBN 978-963-244-363-8