



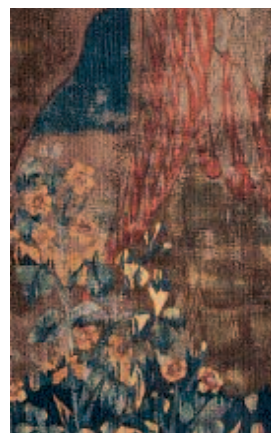
Történeti és kortárs kárpitok Magyarországon | Historical and Contemporary Tapestries in Hungary



TÖRTÉNETI ÉS KORTÁRS KÁRPITOK MAGYARORSZÁGON

HISTORICAL AND CONTEMPORARY TAPESTRIES IN HUNGARY

KERESZTÉNY MÚZEUM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM | DOBRÁNYI ILDIKÓ ALAPÍTVÁNY  
CHRISTIAN MUSEUM | MUSEUM OF APPLIED ARTS | ILDIKÓ DOBRÁNYI FOUNDATION



ESZTERGOM, 2014

TÖRTÉNETI ÉS KORTÁRS KÁRPITOK MAGYARORSZÁGON  
HISTORICAL AND CONTEMPORARY TAPESTRIES IN HUNGARY

Keresztény Múzeum, Esztergom, 2014. május 10 – augusztus 24  
Christian Museum, Esztergom, 10 May – 24 August 2014

KURÁTOROK | CURATORS Hegyi Ibolya, Kontsek Ildikó, Semsey Réka

RESTAURÁTOR | CONSERVATOR Szabó Judit

INSTALLÁCIÓ | INSTALLATION Istvánfi Gábor

MŰTÁRGYSZÁLLÍTÁS | SHIPPING J-Artservice

SZERKESZTŐK | EDITORS Hegyi Ibolya, Schulcz Katalin

SZERZŐK | AUTHORS András Edit, Hegyi Ibolya, Kontsek Ildikó,  
Schulcz Katalin, Semsey Réka, Solti Gizella

FORDÍTÁS | TRANSLATION Chris Sullivan

GRAFIKAI TERV | DESIGN Bárd Johanna

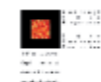
FOTÓ | PHOTOGRAPHS Áment Gellért, S. Haranghy Ágnes,  
Mudrák Attila, Rosta József

FELELŐS KIADÓ | PUBLISHERS RESPONSIBLE

Kontsek Ildikó a Keresztény Múzeum igazgatója | director of the Christian Museum  
Mojzer Miklós a Dobrányi Ildikó Alapítvány elnöke | president of the Ildikó Dobrányi Foundation

NYOMDA | PRINT Mester Nyomda

ISBN 978-963-7129-26-1



TÖRTÉNETI ÉS KORTÁRS KÁRPITOK MAGYARORSZÁGON  
HISTORICAL AND CONTEMPORARY TAPESTRIES IN HUNGARY

TÁMOGATÓK | SPONSORS

Emberi Erőforrások Minisztériuma | Ministry of Human Resources, Government of Hungary

Nemzeti Kulturális Alap | National Cultural Fund

Keresztény Múzeum Alapítvány | Christian Museum Foundation

© 2014 Keresztény Múzeum, Iparművészeti Múzeum, Dobrányi Ildikó Alapítvány,  
szerzők, fordítók, fényképesek, grafikai terv – Minden jog fenntartva

© 2014 Christian Museum; Museum of Applied Arts; Ildiko Dobranyi Foundation,  
authors, translators, photographers, graphik design – All rights reserved

[www.keresztenymuzeum.hu](http://www.keresztenymuzeum.hu) | [www.imm.hu](http://www.imm.hu) | [www.dobranyifoundation.hu](http://www.dobranyifoundation.hu) | [www.webofeurope.eu](http://www.webofeurope.eu)

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS | ACKNOWLEDGEMENT

A szervezők köszönetüket fejezik ki Elsje Janssennek, az antwerpeni Királyi Szépművészeti Múzeum gyűjteményi igazgatójának,  
hogy vállalta a Történeti és kortárs kárpitok Magyarországon című kiállítás megnyitását.

The organisers would like to express their thanks to Elsje Janssen, director of collections at the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp,  
for agreeing to open the exhibition Historical and Contemporary Tapestries in Hungary.

KERESZTÉNY MÚZEUM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM | DOBRÁNYI ILDIKÓ ALAPÍTVÁNY  
CHRISTIAN MUSEUM | MUSEUM OF APPLIED ARTS | ILDIKÓ DOBRÁNYI FOUNDATION

ESZTERGOM, 2014



## Tartalomjegyzék | Table of Contents

7	KONTSEK ILDIKÓ Előszó
6	ILDIKÓ KONTSEK Foreword
9	SEMSEY RÉKA Ipolyi Arnold textilgyűjteménye
10	RÉKA SEMSEY Arnold Ipolyi's Textile Collection
23	SCHULCZ KATALIN Európa szövete
20	KATALIN SCHULCZ Web of Europe
27	SEMSEY RÉKA Művészet – életmód – oktatás. Ferenczy Noémi (1890–1957) rövid pályaképe
26	RÉKA SEMSEY Art – Lifestyle – Teaching. The Career of Noémi Ferency (1890–1957) in Brief
39	SOLTI GIZELLA Emlékek
40	GIZELLA SOLTI Reminiscences
43	HEGYI IBOLYA Plusz-mínusz gobelin
42	IBOLYA HEGYI Plus-minus Gobelin
57	ANDRÁS EDIT A kárpit újrapozicionálásának útja személyes nézőpontból
58	EDIT ANDRÁS The Path to the Repositioning of Tapestry. A Personal View
67	KONTSEK ILDIKÓ A közösségi és reprezentációs igény mint a csoportos kárpit készítésének motivációja
68	ILDIKÓ KONTSEK The Demand for Community and State Display as Motivation for Team Tapestry
72	MŰTÁRGYLISTA   LIST OF WORKS

**FOREWORD** Esztergom's Christian Museum holds a larger number of late medieval and early modern age wall tapestries than any institution in Hungary apart from the Museum of Applied Arts in Budapest. The Christian Museum's close links to the genre, which looks back on substantial traditions in Hungary also, are shown by the many tapestry-related events it has staged over the last decade. The present exhibition entitled 'Historical and Contemporary Tapestries in Hungary' is the latest of these. Staged in co-operation with the Museum of Applied Arts and the Ildikó Dobrányi Foundation (named after the well-known tapestry artist and art organiser who died in 2007), it conveys the past and present

of European woven tapestry, illuminating the connections also.

The first section of the exhibition is entitled 'Flemish Tapestries with Biblical and Mythological Themes from the Museum of Applied Arts and the Christian Museum'. In it, one of the genre's most significant traditions – the Flemish – is represented by Oudenaarde and Tournai tapestries kept at the Christian Museum and by the 18th-century Brussels tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs*, a work preserved at the Museum of Applied Arts. To this last-mentioned tapestry is connected the *Web of Europe* assemblage of works. In contrast to the collective tradition in tapestry art which rests on co-operation between designers, cartoon-makers, and

weavers, this assemblage denotes the recent, individual, independent strand of the genre and leads into the exhibition's second section: 'Autonomous Tapestry Art'. This second section presents the sovereign tradition associated in Hungary with Noémi Ferenczy first and foremost. An outstanding figure in the history of art in Hungary, Noémi Ferenczy was not just an artist, but also a teacher who established her own school. In 1951, she set up the Department of Tapestry at the Academy of Applied Arts, the legal predecessor of today's Moholy-Nagy University of Art and Design, running it in conformity with her own approach. A student of Ferenczy's, Gizella Solti graduated from the Department of Tapestry in 1955. Later on, she was a member of the 'Great Generation' which, in the 1970s, brought about the golden age of Hungarian textile art. As well as tapestries by Noémi Ferenczy and Gizella Solti and material shown at the 6th Szombathely Biennale, which was billed as '±Gobelin' and which represented a turning point in the history of autonomous tapestry art in Hungary, the second section presents Hungarian works awarded prizes at international competitions held around the year 2000. However, this period witnessed not only the weaving of autonomous tapestries, but also the production of collaborative works reviving the collective traditions of the genre. Of these collaborative pieces, the tapestries *St. Stephen and His Work* and *Lights of Europe* are both on display at the Christian Museum's exhibition, which I warmly commend to the reader.

ILDIKÓ KONTSEK DIRECTOR OF THE CHRISTIAN MUSEUM | ESZTERGOM, SPRING 2014



**ELŐSZÓ** Az Iparművészeti Múzeum mellett a Keresztény Múzeum őriz Magyarországon nagyobb mennyiségben késő középkori és újkori falikárpitokat. Szoros kötődésünket a hazánkban is komoly hagyományokkal rendelkező műfajhoz az elmúlt évtizedben több kárpit témájú rendezvényünk bizonyítja, így a jelenlegi Történeti és kortárs kárpitok Magyarországon című kiállítás, amely együttműködésben az Iparművészeti Múzeummal és a 2007-ben elhunyt kárpitművészről és művészet-szervezőről elnevezett Dobrányi Ildikó Alapítvánnyal, az európai tradíciójú szövött kárpit múltját és jelenét, az összefüggéseket is megvilágítva mutatja be.

A műfaj egyik legjelentősebb – németalföldi – hagyományát a kiállítás első, Bibliai és mitológiai témájú németalföldi kárpitok a Keresztény Múzeum és az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében című szekciójában a Keresztény Múzeum brüsszeli, oudenaarde-i és tournai-i kárpitjai, valamint az Iparművészeti Múzeum *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című 18. századi brüsszeli kárpitja reprezentálják. Ez utóbbihoz kapcsolódik az *Európa szövete* című kortárs műegyüttes, amely a kárpitművészet a tervező, a kartonrajzoló és a szövő együttműködésére támaszkodó kollektív hagyományával szemben a műfaj újabb individuális, autonóm válfaját képviseli és vezet át a kiállítás második, Autonóm kárpitművészet Magyarországon című szekciójába, amely elsősorban a Ferenczy Noémi nevével fémjelzett autonóm tradíciót mutatja be. Ferenczy Noémi ugyanis nemcsak művészként, hanem iskolateremtő tanárként is kiemelkedő alakja a művészet történetének. 1951-ben ő alapította saját alkotómódszerének szellemében a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem jogelőd intézményében, az Iparművészeti Főiskolán a kárpit tanszakot, ahol tanítványként védte meg diplomáját 1955-ben Solti Gizella, annak a nagy generációnak a tagja, amelyik a 20. század hetvenes éveiben a magyar textilművészet aranykorát teremtette meg. Ferenczy Noémi és Solti Gizella kárpitjai, valamint a magyar autonóm kárpitművészet történetében fordulópontot jelentő ±Gobelin hívószavú VI. Szombathelyi Biennálé válogatott anyaga mellett a második szekció az ezredforduló nemzetközi színterein díjazott magyar műveket vonultat fel. Az ezredfordulón azonban nemcsak autonóm, hanem a műfaj kollektív hagyományát felelevenítő közös kárpitok is készültek Magyarországon. Ezek közül a *Szent István és műve* és az *Európa fényei* címűt láthatjuk a Keresztény Múzeum kiállításán, melyet ezúttal ajánlok szíves figyelmükbe.



KONTSEK ILDIKÓ A KERESZTÉNY MÚZEUM IGAZGATÓJA | ESZTERGOM, 2014 TAVASZÁN



KÁLVÁRIA | TOURNAI | 15. SZÁZAD UTOLSÓ NEGYEDE | 240x170 CM | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM  
 CALVARY | TOURNAI | LAST QUARTER OF THE 15TH CENTURY | 240x170 CM | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

## SEMSEY RÉKA Ipolyi Arnold textilgyűjteménye

„Simor szorgalmas olvasója volt Ipolyi műveinek s a műpártolásban egymással vetélkedtek. Bátran állíthatjuk, hogy az újabb magyar egyházművészet megalapítása az ő személyes tettük volt. E keretben volt még egy közösen melengedett tervük, a Magyar Keresztény Múzeum, melynek megvalósításán halálukig munkálkodtak. Mindkét főpap műértő válogatással és rendkívüli áldozatkészséggel gyűjtötte hozzá az anyagot.”<sup>1</sup>

Ipolyi Arnold (1823–1886) pályája sokszínű: római katolikus főpap, történettudós, régész, etnográfus, tudományszervező, műgyűjtő, adományozó egy személyben. Az esztergomi egyházmegye papnövendékeként a bécsi Pázmáneumban tanult. 1854-ben jelent meg első komolyabb publikációja, a Magyar Mythologia. Még ugyan ebben az évben a bécsi székhelyű Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale megbízta a pozsonyi helyhatósági kerület műemlékeinek összeírásával. A Csallóköz műemlékeinek topografikus feldolgozása során nemcsak az építészeti emlékeket, hanem azok összes képző- és iparművészeti tartozékát egységben vizsgálta. Az Archeológiai Közleményekben kezdte el a magyar műemlékek repertóriumának közzétételét. Ipolyi először törökszentmiklósi plébános, majd 1863-tól egri kanonok lett. 1869-től a pesti központi papnevelde rektora volt, majd 1871-ben beszercebányai megyés püspöknek szentelték. 1872-ben kezdeményezésére alakult meg a Műemlékek Ideiglenes Bizottsága. Ugyancsak ebben az évben gyűjteményének legszebb darabjait felajánlotta az Országos Képtár számára. 1885-ben szentelték nagyváradai püspökké. A koronázási emlékek tanulmányozására az uralkodótól kapott engedélyt, eredményeit röviddel halála előtt, 1886-ban tette közzé.<sup>2</sup>

Jóllehet „gyűjtői pályájának állomásai tele vannak titkokkal”<sup>3</sup>, komolyabb gyűjtésre csak 1863-tól volt lehetősége, amikor egri kanonokként jövedelme ezt megengedte. Nápolytól Londonig bejárta a fontosabb múzeumokat, templomokat. Kapcsolatban volt galériákkal és műkereskedőkkel: az amszterdami van Hutten testvérekkel, a nürnbergi Helbind és Roesch kereskedőkkel, a müncheni Drey, Spengel, Heilbronner és Rosenthal kereskedőkkel, Frankfurtban Seligmann-nal, Augsburgban Ernst Wagnerrel, Salzburgban Haringgal és Pollakkal, Bécsben az Egger testvérekkel és Fürst céggel. Ismerte Franz Bock és Alexander Schnütgen kölni kanonokokat, akik jeles műgyűjtőkként tanácsaikkal támogatták Ipolyit, aki a szepességi Böhm József és Ramboux kölni gyűjteményét is megvásárolta, valamint a német Paul és az olasz Visconti-Morbeo gyűjteményből is vásárolt.<sup>4</sup> Ipolyi tárgyai több alkalommal voltak kiállítva, a Központi Szeminárium folyosóin kiállítottakat a nagyközönség is látogathatta. A Magyarországi Árvízkárosultak javára 1876-ban megrendezett kiállítást Ipolyi ismertette 1884-ben a Századokban és az Országos Magyar Történeti Ötvösmű kiállításon. 1885-ben arról végrendelkezett, hogy gyűjteményét egy Nagyváradon létesítendő Keresztény Múzeumra hagyja azzal a feltétellel, ha az valamiért nem valósulna meg, akkor a gyűjteményt Esztergomba, vagy Budapestre kell szállítani.<sup>5</sup>

A KÁLVÁRIA A RESTAURÁLÁS ELŐTT  
 RESTAURÁTOR: SZABÓ JUDIT

THE CALVARY BEFORE THE CONSERVATION.  
 CONSERVATOR: JUDIT SZABÓ



<sup>1</sup> Gerevich Tibor: *Ipolyi Arnold (1823–1886)*. Budapest, 1923. 4. o.

<sup>2</sup> Dukrét Géza, Verő Mária: *Ipolyi Arnold*. In Magyar Múzeumi Arcképcsarnok. Főszerkesztő Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, 2002. 409–410. o.

<sup>3</sup> Cséfalvay Pál: *Ipolyi Arnold, a műgyűjtő*. In Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989. 92. o.

<sup>4</sup> Czobor Béla: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1889. 10. o.

<sup>5</sup> Cséfalvay Pál: *Ipolyi Arnold, a műgyűjtő*. In Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989.

## RÉKA SEMSEY Arnold Ipolyi's Textile Collection

'Simor was a diligent reader of Ipolyi's works and they competed with one another as patrons of the arts. We may boldly assert that the founding of the new Hungarian ecclesiastical art was their personal achievement. As part of this endeavour, the Hungarian Christian Museum, for the realisation of which they worked right up to their deaths, was a jointly cherished plan of theirs. Both prelates collected material with the discernment of connoisseurs and with an extraordinary willingness to make financial sacrifices.'<sup>21</sup>

The career of Arnold Ipolyi (1823–1886) was a many-sided: he was a prelate of the Roman Catholic Church, a historian, an archaeologist, and ethnographer, a scientific organiser, an art collector, and an art donor all in one person. As a seminarian sent by the diocese of Esztergom, he studied at the Pazmaneum in Vienna. His first more serious publication, *Magyar Mythologia*, appeared in 1854. That same year, the Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, whose headquarters were in Vienna, tasked him with making an inventory of the historic monuments in the Pozsony (today: Bratislava, Slovakia) area of Hungary. In the course of his topographical investigation of the monuments in the Csallóköz ('Great Rye Island') region, he studied not only the architectural heritage, but also its associated fine arts and applied arts appurtenances. He began to publish Hungary's historical monuments in the periodical *Archeológiai Közlemények*. Following his ordination, Ipolyi was a parish priest in Törökszentmiklós and, from 1863, a canon of Eger Cathedral. In 1869, Ipolyi was appointed rector of the central seminary in Pest and two years later, in 1871, was consecrated diocesan bishop of Besztercebánya. In 1872, on Ipolyi's initiative, the Provisional Committee for Historical Monuments was formed. He presented the finest pieces in his collection to the National Picture Gallery in the very same year. In 1885, he was consecrated bishop of Nagyvárad. He received permission from the emperor-king Francis Joseph to study the coronation insignia of Hungary and published his findings regarding them in 1886, shortly before his death.<sup>22</sup>

Although the various phases of his career as a collector are full of 'secrets',<sup>23</sup> Ipolyi could only have begun serious collecting work after 1863, when his income as a canon of Eger permitted this. He visited the more important churches from Naples to London. He was in touch with galleries and art dealers: with the Van Hutten brothers in Amsterdam, the art dealers Helbind and Roesch in Nuremberg, the art dealers Drey, Spengel, Heilbronner, and Rosenthal in Munich, Seligmann in Frankfurt, Ernst Wagner in Augsburg, Haring and Pollak in Salzburg, and the Egger brothers and the Fürst firm in Vienna. He was acquainted with Franz Bock and Alexander Schnütgen, both of whom were

canons of Cologne Cathedral. The two men were eminent art collectors and provided the Hungarian with advice. Ipolyi purchased the collection belonging to József Böhm, of the Szepesség district, and the Ramboux collection in Cologne. He also purchased pieces from the German Paul collection and the Italian Visconti-Morbeo collection.<sup>24</sup> Ipolyi's artefacts were exhibited on many occasions, and, furthermore, the general public were able to see them on display in the corridors of the Central Seminary in Pest. Ipolyi reviewed the exhibition staged in 1876 for the victims of flooding in Hungary and also the National Hungarian Exhibition of Historical Goldsmith's Work, in 1884 in the periodical *Századok*. In 1885, he left his collection to a Christian Museum to be established in Nagyvárad, with the condition that if for some reason this would not be possible, the collection should be transported to Esztergom or to Budapest.<sup>25</sup>

'Without pause, he collected objects of artistic merit from the fields of painting, sculpture, goldsmith's work, and textiles, in Hungary and abroad. And, moreover, he did this from the outset in the service of a single idea, namely to show the development of Christian art in various instructive series.'<sup>26</sup>

The textiles collected by Ipolyi can be assigned to three major groups: embroideries (primarily folk embroideries and embroidery patterns for prospective trainees at industrial schools),<sup>27</sup> a collection of carpets,<sup>28</sup> and a collection of tapestries.<sup>29</sup> The last mentioned was the earliest

„Együttal a festészet, szobrászat, ötvösség, az agyag és szövőipar műértékű tárgyait, úgy a hazában mint a külföldön, szüntelenül gyűjtötte. És pedig kezdtektől fogva egy eszme szolgálatában: hogy a keresztény művészettörténeti fejlődését tanulságos sorozatokban feltüntesse.”<sup>6</sup>

Ipolyi textíliái három nagyobb csoportba sorolhatók: hímzések (ezek elsősorban hímzéminták leendő ipariskolások számára és népi hímzések)<sup>7</sup>, szőnyeg gyűjteménye<sup>8</sup> és kárpitjai<sup>9</sup>. Kárpit gyűjteménye az első tudatosan alakított ilyen jellegű gyűjtemény, több mint fél évszázaddal előzi meg az Iparművészeti Múzeumot. .... szerencséje volt a gobelinekkel, melyekből a külföldön tett utazásai alkalmával- és az árveréseken folyton részt vevén- mintegy negyven darabot képes volt aránylag rövid idő alatt és jutányosan megszerezni. Az Iparművészeti múzeum által rendezett emlékkiállításban mindössze tizennégy gobelin volt a gyűjteményből bemutatva, XVI–XVIII. századi flandriai, olasz és francia atelier-ekből kerültek ki. (...) Textil gyűjteményének szintén értékes darabjai közé a pompás keleti imaszőnyegek tartoznak, melyeket jobbra Erdélyben vásárolt. Nálunk a török világtól reánk maradt eme keleti szőnyegek becsét, a Királyhágón túli templomokban létezőnek, hogy ne mondjam feles száma miatt, eléggé méltányolni sem vagyunk képesek.”<sup>10</sup> Hímzéseit, 271 darabot, Ipolyi 1885-ben Nagyváradon az Orsolya rend zárdájában állította ki, ezekből Magyarországra 96 darab került. Szőnyegeiből 1978-ban csak 34-et állítottak ki, jóllehet a Czobor-féle leltár még 80 keleti szőnyeget sorolt fel. A szőnyeg-gyűjteményben azonban gobelin másolatok, párnahajak és egyéb, a gyűjteményhez nem tartozó tárgyak is voltak. Úgy tűnik, hogy egészében csak Ipolyi kárpit gyűjteménye<sup>11</sup> került át Magyarországra, amelyből ma a Keresztény Múzeum 25 kárpitot őriz, noha a Czobor-féle jegyzék még 27 darabról beszél.



<sup>6</sup> Fraknói Vilmos: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1886. 21. o.

<sup>7</sup> Hímzsgyűjteményének a Keresztény Múzeumba került részét Gervers-Molnár Veronika feldolgozta. Gervers-Molnár Veronika: *Ipolyi Arnold hímzsgyűjteménye az esztergomi Keresztény Múzeumban*. Budapest, 1983.

<sup>8</sup> Szőnyeggyűjteményét Gombos Károly dolgozta fel. Gombos Károly: *Ipolyi Arnold keleti szőnyeg-gyűjteménye*. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv*. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989. 158–164. o.

<sup>9</sup> László Emőke: *Ipolyi Arnold gobelin-gyűjteménye*. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv*. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989. 15–158. o.

<sup>10</sup> Czobor Béla: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1889. 13–14. o.

<sup>11</sup> „Ipolyi falkárpitjainak egy része Magyarországról került, egy részök pedig, értem az erdélyi nyírott imaszőnyegek, itt is készülhetett.” Dr. Szendrey János: *Néhai Ipolyi Arnold gyűjteménye*. Archeológiai Értesítő VII. (1887) 342–346. o.

A SZENTHÁROMSÁG DIADALMENETE | BRÜSSZEL | 1520 K. | 300×260 CM | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM  
TRIUMPHAL MARCH OF THE TRINITY | BRUSSELS | C. 1520 | 300×260 CM | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

<sup>21</sup> Gerevich Tibor: *Ipolyi Arnold (1823–1886)*. Budapest, 1923. 4. o.

<sup>22</sup> Dukrét, Géza – Verő Mária: *Ipolyi Arnold*. In: *Magyar Múzeumi Arcképcsarnok*. Főszerkesztő Bodó Sándor, Viga Gyula. Budapest, 2002. 409–410.

<sup>23</sup> Cséfalvay, Pál: *Ipolyi Arnold, a műgyűjtő*. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv*. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989. 92.

<sup>24</sup> Czobor, Béla: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1889. 10.

<sup>25</sup> Cséfalvay, Pál: *Ipolyi Arnold, a műgyűjtő*. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv*. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989.

<sup>26</sup> Fraknói, Vilmos: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1886. 21.

<sup>27</sup> That part of his embroidery collection which passed to the Christian Museum was written up by Veronka Gervers-Molnár. Gervers-Molnár, Veronika: *Ipolyi Arnold hímzsgyűjteménye az esztergomi Keresztény Múzeumban*. Budapest, 1983.

<sup>28</sup> Ipolyi's collection of carpets was written up by Károly Gömbös: Gombos, Károly: *Ipolyi Arnold keleti szőnyeg-gyűjteménye*. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv*. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989. 158–164.

<sup>29</sup> László, Emőke: *Ipolyi Arnold gobelin-gyűjteménye*. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv*. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga. Budapest, 1989. 15–158.

deliberately formed tapestry collection in Hungary and preceded the one at Budapest's Museum of Applied Arts by more than half a century. '... He was fortunate with the woven tapestries, of which he was able to acquire approximately forty in a relatively short time and at a reasonable price, during trips abroad and by continually attending auctions. A total of fourteen such tapestries from the collection were exhibited at the commemorative exhibition staged by the Museum of Applied Arts; they came from Flemish, Italian, and French ateliers from the sixteenth century to the eighteenth century. [...] Among the likewise valuable pieces of his textile collection there were magnificent Oriental prayer-carpets which he purchased in Transylvania mostly. In Hungary, we cannot appreciate enough the Oriental carpets remaining to us from the Turkish time, not to mention those in churches beyond Transylvania.'<sup>30</sup>

Ipolyi exhibited his embroideries, 271 pieces, in the Ursuline convent in Nagyvárád in 1885; ninety-six of these reached Hungary. In 1978, only thirty-four of his carpets were exhibited, although the inventory compiled by his contemporary Czobor listed a further eighty Oriental carpets. However, the carpet collection also contains copies of woven tapestries, cushion covers, and other artefacts not belonging to it strictly speaking. It seems that of Ipolyi's various collections only his tapestry collection reached Hungary in its entirety.<sup>31</sup> The Christian Museum in Esztergom holds twenty-five tapestries once owned by

him, although the Czobor inventory speaks of a further twenty-seven also.

The earliest work in Ipolyi's tapestry collection is Calvary, which is framed by a narrow bordure. In the middle is the crucified Christ. On the left side of Christ we see Mary, John, and Mary Magdalene; on the right stand Pilate, two soldiers, and a figure from Pilate's retinue. According to Emőke László, this tapestry was woven in Tournai in the last quarter of the fifteenth century. It seems that this work is similar to the Passion tapestries, although she does not consider it a fragment of a larger work but rather as an independent piece from a Passion series or from a series depicting the life of Christ. She links the Esztergom piece with a Passion tapestry at the Rijksmuseum in Amsterdam<sup>32</sup> and with the tapestry depicting Calvary in a Passion series at Angers Cathedral, hypothesising that its maker knew these tapestries or else the tapestry which served as the model for them.<sup>33</sup> The Esztergom Calvary tapestry was restored in Béla Kiss's studio in 1928; it was then that its narrow blue bordure was made. The following year, a book was brought out giving



<sup>30</sup> Czobor, Béla: *Ipolyi Arnold emlékezete*. Budapest, 1889. 13–14.

<sup>31</sup> 'Some of Ipolyi's wall tapestries left Hungary; on the other hand, some of them, the Transylvania cropped prayer-rugs, may even have been made there.' In Dr. Szendrey János: *Néhai Ipolyi Arnold gyűjteménye. Archeológiai Értesítő VII. (1887): 342–346.*

<sup>32</sup> Hartkamp-Jonxis, Elbeltje – Smit, Hillie: *European Tapestries in the Rijksmuseum. Amsterdam: Rijksmuseum. 2004. Cat. 5. 34–37.* The authors designate South Holland as the place where the tapestry was made.

<sup>33</sup> László, Emőke: *Flamand és francia kárpitok Magyarországon*. Budapest, 1980. 35.

DÁVID ÉS BETSABE ELJEGYZÉSE | OUDENAARDE | 16. SZÁZAD VÉGE | 330x510 CM | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM  
 THE BETROTHAL OF DAVID AND BATHSHEBA | OUDENAARDE | END OF THE 16TH CENTURY | 330x335 CM  
 CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM





an account of the work of the studio which performed the restoration. Photographs published in this book attest that a single work suitable for exhibition was made from a piece which was in poor condition and very seriously damaged.<sup>34</sup> Similarly to *Calvary*, the tapestry *Triumphal March of the Trinity* is framed by a narrow, faded bordure which was likewise made in Béla Kiss's studio. The fragmentary piece was augmented with this at the time of its restoration in 1929. In the tapestry, the Trinity, three male figures each with a beard and crown, sit surrounded by cherubs in a triumphal car pulled by symbols of the four Evangelists (an ox: Luke; a lion: Mark; an angel: Matthew; and an eagle: John). The triumphal car is accompanied on the left and right by saints; of these only St. Peter is recognisable, on the basis of his attribute, the key held in his hand. In the top right-hand corner of the tapestry, on a scroll, is the inscription TRINITAS OMNIA VINCIT. Emőke

László detected parallels between the *Triumphal March of the Trinity* piece preserved in Esztergom, the *Triumphal March of Eternity* tapestry in the Petrarch series in Vienna, and the *Triumph of Faith* tapestries at the Musées Royaux du Cinquantenaire in Brussels. Also, she drew attention to similarities between the work and the analogously-themed *Triumphal March of Time* tapestry in Esztergom. She considered *Triumphal March of the Trinity* to be a product of a second-rank Brussels atelier or of an atelier on the banks of the River Scheldt; she dated the work to the 1520s.<sup>35</sup>

With regard to the tapestry earlier identified as *David Before Samuel*,<sup>36</sup> we may, in the light of Oudenaarde analogies, confidently assert that it depicts not David and Samuel but instead the meeting between Alexander the Great and the high priest Jaddua,<sup>37</sup> and also that it may be part of a series illustrating the life of Alexander. The story of Alexander the Great was one of the most popular themes in the second half of the sixteenth century and in the early seventeenth century, and numerous variations on it are known in tapestry art. Of these, a series consisting of three pieces survives in the town hall in Oudenaarde. Moreover, there is a source which tells us that in 1582 a certain Jos de Pap delivered an eight-piece tapestry series narrating the life of Alexander the Great for Alexander Farnese, duke of Parma and governor-general of the Spanish Netherlands, for whom a room decorated with tapestries was opened on the occasion of a visit he made to the town. We know of a number of weavings of the tapestry *Alexander the*



<sup>34</sup> Kiss, Béla – Kiss, Jenő: *Régi gobelinek és szőnyegek javítása*. Budapest, 1929. According to his autobiography written in 1978, Béla Kiss restored twenty tapestries, among them a number for the Christian Museum in Esztergom. In: Archives of the Christian Museum, Esztergom. Judit Szabó performed cleaning and conservation work on the Calvary tapestry in 2014. The question as to whether the tapestry is a fragment of a larger, possibly Passion, tapestry requires more research.

<sup>35</sup> László: Op. cit. 40.

<sup>36</sup> László: Op. cit. Cat. 20. 79.

<sup>37</sup> Alexander the Great's meeting with the high priest Jaddua is described by Flavius Josephus. Josephus, Flavius: *The Antiquities of the Jews*. 1. 8. 4–6.

**NAGY SÁNDOR JADDUA FŐPAP ELŐTT** | OUDENAARDE | 16. SZÁZAD VÉGE | 320×386 CM | KERESZTÉNY MŰZEUM, ESZTERGOM  
**ALEXANDER THE GREAT BEFORE THE HIGH PRIEST JADDUA** | OUDENAARDE | END OF THE 16TH CENTURY | 320×386 CM  
 CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM



**JELENET JÚDÁS MAKKABEUS TÖRTÉNETÉBŐL (?)** | OUDENAARDE | 17. SZÁZAD ELSŐ NEGYEDE | 374×348 CM | KERESZTÉNY MŰZEUM, ESZTERGOM  
**SCENE FROM THE STORY OF JUDAS MACCABEUS (?)** | OUDENAARDE | FIRST QUARTER OF THE 17TH CENTURY | 374×348 CM | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM



Ipolyi kárpitgyűjteményének legkorábbi darabja a keskeny bordűrrel keretelt *Kálvária*, amelynek közepén a megfeszített Krisztus, baloldalán Mária, János, Mária Magdolna, jobb oldalán Pilátus, két katona és egy további alak látható Pilátus kíséretéből. László Emőke véleménye szerint a *Kálváriát* a 15. század utolsó negyedében Tournai-ban szőtték. Úgy látja, hogy a mű a Passió kárpitokhoz áll közel, de nem tartja töredéknek, hanem egy Passió sorozat, vagy egy Krisztus életét ábrázoló sorozat önálló darabjaként értelmezi. Az esztergomi darabot az amszterdami Rijks Múzeum Passió kárpitja<sup>12</sup> és az angers-i katedrális Passió sorozatának Kálvária-jelenetes kárpitjával rokonítja és feltételezi, hogy készítője ismerte ezeket a kárpitokat vagy a kárpitok előképét.<sup>13</sup> A *Kálváriát* 1928-ban Kiss Béla műhelyében restaurálták, keskeny kék bordűrjét ekkor készítették. A restaurálást végző műhely munkáinak ismertetésére még a következő évben könyvet adott ki, az itt közreadott fotók tanúskodnak arról, hogy nagyon erősen sérült, rossz állapotú darabból készítették egységes, kiállítható művet.<sup>14</sup> A *Szentháromság diadalmenete* kárpitot a *Kálváriához* hasonló keskeny, megfakult bordűr keretezi, amely ugyancsak Kiss Béla műhelyében készült. 1929-ben restaurálásakor egészítették ki vele a töredékes darabot, amelyen a négy evangélista szimbóluma (ökör-Lukács, oroszlán-Márk, angyal-Máté, sas-János) által vontatott diadalkocsin kerubok koszorújában ül a Szentháromság, a három szakállas, koronás férfialak. A kocsi jobbról és balról szentek kísérik, közöttük csak a baloldalon álló Szent Péter ismerhető fel attribútuma, a kezében tartott a kulcs alapján. A kárpit bal felső sarkában a mondatszalagon: TRINITAS OMNIA VINCIT felirat. Az Esztergomban őrzött darabot László Emőke a bécsi Petrarca-sorozat *Örökkévalóság-diadalmenete* és a brüsszeli Musée Royaux du Cinquantenaire *Hit diadalát* ábrázoló kárpitjaival állítja párhuzamba és felhívja a figyelmet a hasonlóságokra az ugyancsak esztergomi *Idő diadalmenete* témájú kárpittal. A *Szentháromság diadalmenete* készítési helyét vagy egy másodrangú brüsszeli műhelyben, vagy egy Schelde-parti műhelyben keresi és a 16. század 20-as éveire datálja.<sup>15</sup>

A korábban *Dávid Sámuel előtt* témájúnak meghatározott kárpitról<sup>16</sup> oudenarde-i analógiák alapján biztosan állítható, hogy nem Dávid és Sámuel, hanem Nagy Sándor és Jaddua főpap találkozását ábrázolja<sup>17</sup>, valamint, hogy egy Nagy Sándor életét illusztráló sorozat része lehetett. Nagy Sándor története a 16. század második felében, a 17. század elején az egyik legnépszerűbb téma volt, a kárpitművészetben számos variációja ismert. Ezek közül az oudenarde-i városházán maradt fent egy három darabból álló sorozat, továbbá egy forrás, amely szerint 1582-ben Jos de Pap szállított egy nyolc darabból álló, Nagy Sándor életét elbeszélő kárpitsorozatot Párma hercege, Németalföld királyi főkormányzója, Alessandro Farnese számára, akinek a városban tett hivatalos látogatása alkalmával nyitottak meg egy, a kárpitokkal díszített szobát. A *Nagy Sándor Jaddua főpap előtt* témájú kárpitnak több leszövése is ismert: az oudenarde-i és a párizsi jobb, az esztergomi és a vigevanói Dóm múzeumában található kevésbé jó minőségű és valószínűleg később készült. Utóbbiakon az eredeti kartonhoz képest több eltérés van, így pl. más az ornamentális díszítésük, az esztergomi darabról hiányzik Bukephalosz, Nagy Sándor híres lova. Ingrid De Meüter ide sorol további két esztergomi töredéket, a *Dávid a főpap előtt* és a *Dávid udvari emberei között* témájúakat.<sup>18</sup> Ingrid De Meüter elképzelése, illetve annak alapján, hogy korábban Dutka Mária az Esztergomban őrzött *Dávid és Betsabe eljegyzése*, *Dávid Sámuel előtt* és *Betsábét Dávid elé vezetik* témájú kárpitokat együtt, Dávid történetének ciklusaként értelmezte<sup>19</sup>, az esztergomi kárpitok témáinak meghatározása további kutatást igényel. A Jelenet Júdás Makkabeus történetéből (?) kárpit témájának meghatározása sem egyértelmű. Jóllehet a kárpitot a korábbi szakirodalomban László Emőke *Harc az oroszlánnal* jelenetként határozta meg, az oroszlán Júdás Makkabeus személyének allegorikus ábrázolásaként is értelmezhető. Ebben az esetben az esztergomi kárpit egy Júdás Makkabeus történetét feldolgozó kárpitsorozat része lehetett. Hasonlóképpen vitatott a burgosi katedrálisban őrzött két, ugyancsak Oudenaarde-ban 1600 körül készült kárpit témájának meghatározása is, amelyek feltételezhetően szintén Júdás Makkabeus történetének jeleneteit ábrázolják. A kárpitokat keretező bordűrök, a négy elem mitológiai és bibliai motívumokból komponált szimbolikus ábrázolásai szintén hasonlítanak az Esztergomban őrzött kárpitokra.<sup>20</sup>

<sup>12</sup> Elbeltje Hartkamp-Jonxis, Hillie Smit: *European Tapestries in the Rijksmuseum*. Rijksmuseum, Amsterdam, 2004. Kat. 5. 34–37. o. A kárpit készítési helyeként Dél-Hollandiát jelölik meg.

<sup>13</sup> László Emőke: *Flamand és francia kárpitok Magyarországon*. Budapest, 1980. 35. o.

<sup>14</sup> Kiss Béla – Kiss Jenő: *Régi gobelinok és szőnyegek javítása*. Budapest, 1929.; Kiss Béla 1978-ban írt önéletrajza szerint húsz darab kárpitot restaurált, ezek között több darabot az esztergomi Keresztény Múzeum számára. Esztergom Keresztény Múzeum Adattára; A Kálvária kárpitot 2014-ben Szabó Judit tisztította és konzerválta. További kutatást igényel annak kérdése, hogy a kárpit egy nagyobb, akár passió kárpit töredéke-e.

<sup>15</sup> László *i.m.* 40. o

<sup>16</sup> László *i.m.* Kat. 20. 79. o.

<sup>17</sup> Nagy Sándor és Jaddua főpap találkozását Flavius írta le. Josephus Flavius: *A zsidók története*. Budapest, 1980. 278–281. o.

<sup>18</sup> Ingrid De Meüter, Martine Vanwelden (et al.): *Tapisseries D'Audenarde du XVIIe au XVIIIe siècle*. Tielt, 1999. 170–176. o.

<sup>19</sup> Dutka Mária: *Az esztergomi Keresztény Múzeum gobelinjei*. Budapest, 1936. 56–59. o.

<sup>20</sup> De Meüter *i.m.* 190–191. o.

*Great Before the High Priest Jaddua*: the Oudenaarde and Paris ones are of better quality while the one in Esztergom and another in the Cathedral Museum at Vigevano are less good from the quality standpoint and were probably made later. The last-mentioned tapestries do not correspond fully with the original cartoon, e.g. their ornamentation is different and Bucephalus, Alexander's famous horse, is missing from the Esztergom piece. Ingrid De Meûter groups with them an additional two Esztergom fragments, those with the themes *David Before the High Priest* and *David Among His Courtiers*.<sup>38</sup> In the light of Ingrid De Meûter's ideas and Mária Dutka's earlier interpretation of the Esztergom tapestries *The Betrothal of David and Bathsheba*, *David Before Samuel*, and *Bathsheba Brought Before David* as a cycle presenting the story of David.<sup>39</sup> identification of the themes of the Esztergom tapestries requires further research.

Nor is identification of the theme of the tapestry *Scene from the Story of Judas Maccabeus* (?) a simple matter either. Although in the earlier literature Emőke László identified the tapestry as the Fight with the Lion scene, the lion can also be interpreted as an allegorical depiction of the person of Judas Maccabeus. In this case, the Esztergom tapestry may have been part of a series of tapestries dealing with the

story of Judas Maccabeus. Similarly debated is the identification of the subject-matter of two tapestries similarly made in Oudenaarde around 1600 and now kept in Burgos Cathedral. These two tapestries presumably also depict scenes from the story of Judas Maccabeus. The bordures framing the tapestries, symbolic depictions of the Four Elements that are composed of mythological and biblical motifs, likewise resemble those of the tapestries preserved in Esztergom.<sup>40</sup>

38 Meûter, Ingrid De – Vanwelden, Martine (et al.): *Tapisseries D'Audenarde du XVIIe au XVIIIe siècle*. Tielt, 1999. 170–176.

39 Dutka, Mária: *Az esztergomi Keresztény Múzeum gobelinjei*. Budapest, 1936. 56–59.

40 De Meûter: *Op. cit.* 190–191.



## KATALIN SCHULCZ Web of Europe\*

A creative process based on known European tapestry artists, this project was launched by the Budapest-based Ildikó Dobrányi Foundation in conjunction with the Hungarian Cultural Institute in Brussels. As a result of it, the work *Web of Europe*, an unusual, jointly woven tapestry from the twentieth-first century, has been made for the period of Hungary's presidency of the European Union, namely for the first six months of 2011. The work was on display to the general public at the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels from 20 May until 14 August 2011 and later on, in the autumn of 2011, at the Museum of Applied Arts in Budapest. It has never been a secret that the intention of this initiative is to direct attention, on a European scale, to the art of woven tapestry, which is not simply a part of our common European heritage meriting esteem and preservation, but also, simultaneously, a living, inspirational cultural medium, an exciting genre of contemporary art capable of ongoing renewal. The basis for this collective composition was the seventeenth-century Brussels tapestry *Mercury Hands over the Infant Bacchus to the Nymphs*, which is kept at the Museum of Applied Arts in Budapest. In the company of other tapestries from the same era, this piece featured at the highly successful 'Kárpit2' exhibition held at the Budapest Museum of Fine Arts in 2005, creating together with these works an illuminating environment for international creations from the present day.

20 Twenty-seven artists were asked by us to re-interpret and re-weave twenty-seven small parts cut out virtually from this tapestry, whose mythological theme was taken from Ovid's *Metamorphoses*. The idea for this joint work came from Marika Száraz, one of the curators of the Ildikó Dobrányi Foundation. Using the idea of a 'time bridge', she started out from the observation that for the reconstruction of an art object of the past that has come to light only as fragments, a basis is provided by those of its parts that have remained intact. As a practising tapestry artist, she imagined how contemporary artists, each representing his or her own weaving style according to his or her own thinking and technique, would replace missing parts of a classical Brussels tapestry, while making adjustments to their own methods on account of the subject-matter, form, and coloration of the original tapestry. Since in the present case the work in question was (fortunately) completely intact, when filling out the imaginary missing parts the artists, enriching the restorator's compulsory care and exactness through the applying of imagination, were able to weave excerpts that to all intents and purposes could be put back in the original. The number of the parts artificially taken out, and the number of artists, refers to the number of member-states in the European Union. It has been our hope – and our expectations show every sign of being met – that among those in the genre – namely, individuals who are committed to it but who out of necessity work in isolation from one another – a dialogue will start up, and that long-term cooperation generated under the stimulating influence of joint work will serve to guarantee the survival of renewed European woven tapestry.

Finally, for the breathing of life into the bridge concept the connection was made not just in time, but in space, too: the artists living and working at various different points in Europe whom we contacted all agreed to our request: they undertook the creative archaeology and the steady weaving work, each of which required no small effort.

From their accounts in the catalogue, too, it emerges that – while each naturally approached his or her challenging task with different references and with differing associations – all were the same in their devotion to tapestry art and to working together. It seems a minor thing, but is nevertheless a fact worthy of attention that the twenty-seven parts to be re-woven – parts that the artists could select for themselves – all found takers without argument, almost automatically, and within moments. It is a strange coincidence that 2011 is at the same time European Year of Volunteering, too. The 'Web of Europe' programme chimes with this call, spontaneously.

The participants were as follows (in alphabetical order): Maria Almanza (Belgium), Wanda Balogh (Hungary), Anet Brusgaard (Denmark), Nora Chalmet (Belgium), Paola Cicuttini (Belgium), Gabriela Cristu Sgarbura (Romania), Muriel Crochet (France), Thomas Cronenberg (Germany), Adél Czeplédi (Hungary), Włodzimierz Czygan (Poland), Emese Csókás (Hungary), Ariadna Donner (Finland), Emőke (France), Martine Ghuyts (Belgium), Peter Horn (Germany), Anne Jackson (Great Britain), Feliksas Jakubauskas (Lithuania), Aino Kajaniemi (Finland), Ieva Krumina (Latvia), Maria Kirkova (Bulgaria), Federica Luzzi (Italy), Andrea Milde (Spain), Susan Mowatt (Great Britain), Judit Nagy (Hungary), Sarah Perret (France), Renata Rozsivalova (Czech Republic), and Gizella Solti (Hungary).

The catalogue of the 'Kárpit2' exhibition featured an expert historical study by Emőke László. In this, the author also discussed the background of the mythological scene depicted on the classical tapestry that served as the basis for the Web of Europe work. According to the story, Jupiter appeared in the house of Semele, who was already pregnant with Bacchus by him, but the lightning bolts in which he was



MERCURIUS ÁTADJA A GYERMEK BACCHUST A NIMFÁKNAK. BRÜSSZEL | MERCURY HANDS OVER THE INFANT BACCHUS TO THE NYMPHS. BRUSSELS | 1700 KÖRÜL | C. 1700  
442x309 CM | IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM, BUDAPEST | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

## SCHULCZ KATALIN Európa szövete\*

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 felévére, Magyarország soros EU-elnökségének időszaka elkészült az a különleges 21. századi szövött kárpit együttes, az „Európa szövete”, melyet 2011. május 20. és augusztus 14. között a brüsszeli Musées Royaux d’Art et d’Histoire-ban, majd ugyanebben az évben ősszel, október 13-tól november 27-ig a budapesti Iparművészeti Múzeumban láthatott a nagyközönség. 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 kárpit, amely a budapesti Szépművészeti Múzeum 2005-ben megrendezett nagyszerű Kárpit2 kiállításán is szerepelt, néhány más egykorú kárpittal együtt, megvilágító erejű környezetet teremtve a kortárs nemzetközi műveknek.

Ebből az Ovidius Átváltozások című művén alapuló mitológiai tárgyú kárpitból virtuálisan kimetszett huszonhét kisebb részletnek az újraértelmezésére és újraszövésére kértünk fel huszonhét művészt. A közös mű koncepciójának ötlete Száraz Marikától, a Dobrányi Ildikó Alapítvány kuratóriumának tagjától származik: „idő-híd”-gondolatával abból a tapasztalatból indult ki, hogy a töredékesen napvilágra kerülő múltbeli műtárgyak rekonstruálásához az épen maradt részek adnak támpontot. Gyakorló kárpitművészként elképzelte, hogyan pótolnák ki egy klasszikus brüsszeli kárpit hiányzó részeit saját, mai felfogásuk és technikai eljárásuk szerint a különböző szövöstilust képviselő kortárs alkotók, miközben ki-ki a maga módján igazodik az eredeti kárpit témájához, forma- és színvilágához. Minthogy jelen esetben szerencsére teljesen ép műről van szó, az imitált hiányok kitöltésekor a kötelező restaurátori akribiát alkalmazott képzelettel dúsító alkotók pótlás-parafrazisai mintegy az eredetire visszahelyezhető idézeteket szöthettek. A mesterségesen kitakart részeket, illetve a művészek száma az Európai Unió tagállamainak számára utal. Azt reméltük – és várakozásaink minden jel szerint beválnak –, hogy a műfajnak elkötelezett, de egymástól szükségképpen elszigetelten dolgozó alkotók között megindul, illetve felélénkül a párbeszéd, és a közös munka ösztönző hatására kialakuló hosszú távú együttműködés szavatolja a megújuló európai szövött kárpit fennmaradását.

Végül a híd-képzet ihletésére nemcsak időben, de térben is megvalósult a kapcsolat: az Európa különböző pontjain élő és alkotó művészek kivétel nélkül igent mondtak felkérésünkre: vállalták ezt a nem kis erőfeszítést igénylő kreatív archeológiát és állhatatos szövőmunkát. A katalógusban közreadott beszámolóikból is kiderül, hogy – miközben természetesen más és más referenciák alapján, eltérő asszociációkkal közelítettek a sajátos kihívást jelentő feladathoz – a kárpitművészet és a kooperáció iránti odaadásban mindannyian megegyeztek. Apróságoknak tűnik, mégis figyelemre méltó tény, hogy a huszonhét újraszövendő részlet, melyet ki-ki maga választhatott ki magának, vita nélkül, szinte magától értetődő módon, pillanatok alatt talált gazdára. Különös egybeesés, hogy 2011 egyúttal az Európai Önkéntesség Éve is, így az Európa szövete program mintegy spontán módon ért össze e hívószóval.

A résztvevők (ABC sorrendben): Maria Almanza (Belgium), Balog Wanda (Magyarország), Anet Brusgaard (Dánia), Nora Chalmet (Belgium), Paola Cicutini (Belgium), Gabriela Cristu Sgarbura (Románia), Muriel Crochet (Franciaország), Thomas Cronenberg (Németország), Czeglédi Adél (Magyarország), Włodzimierz Czygan (Lengyelország), Csókás Emese (Magyarország), Ariadna Donner (Finnország), Emöke (Franciaország), Martine Ghuys (Belgium), Peter Horn (Németország), Anne Jackson (Nagy-Britannia), Feliksas Jakubauskas (Litvánia), Aino Kajaniemi (Finnország), Ieva Krumina (Lettország), Maria Kirkova Tzanova (Bulgária), Federica Luzzi (Olaszország), Andrea Milde (Spanyolország), Susan Mowatt (Nagy-Britannia), Nagy Judit (Magyarország), Sarah Perret (Franciaország), Renata Rozsivalova (Csehország), Solti Gizella (Magyarország). A Kárpit2 kiállítás katalógusában jelent meg László Emöke avatott történeti tanulmánya, amelyben az Európa szövetének alapjául szolgáló klasszikus kárpiton ábrázolt mitológiai jelenet hátterére is kitér. A történet szerint a Bacchusszal már viselő Semele kérésére megjelent a házában Jupiter, de villámának fénye lángba borította és elégette a halandó asszonyt. Jupiter kitépte anyja hasából a még meg nem született magzatot, hogy saját combjában hordja ki. Az ábrázolt jelenetben Jupiter követe, Mercurius átnyújtja a gyermek Bacchust a Nysa vidékén élő nimfáknak, hogy gondjaikra bizza. „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 szülőindákkal befuttatott barlangja, előtte gyümölcsökkel és kannákkal dúsan megrakott asztal látható. Balra a patakban Silenus húsöl.



EURÓPA SZÖVETE | WEB OF EUROPE

442x309 CM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

wreathed covered the mother-to-be in flames, burning her to death. Jupiter tore the unborn Bacchus from Semele's womb and sewed him into his thigh. In the scene depicted, Mercury, Jupiter's messenger, is entrusting the infant Bacchus to the care of the nymphs living in the Mt. Nysa region. At the middle point of the tapestry stands the figure of Mercury – wearing a red tunic, winged helmet, and winged sandals – handing over a baby, namely the infant Bacchus. At the right edge is a group of nymphs enthralled by the scene. In the background, we see the nymphs' vine-decked grotto and a table in front of it that is heavily laden with fruit and jugs. To the left, Silenus is cooling himself in a brook. In the foreground of the composition, a few smaller shrubs can be seen, along with an infant being suckled by a goat. In the bordure are platters of fruit and garlands of flowers, while in each of the bottom corners there is a monkey hugging a vine-stock and in each of the top corners two parrots. The coloration is rich: very many shades of red, green, blue, yellow, and brown can be observed on the tapestry. In the middle of each of the horizontal sides is an owl, next to which there is a lion and a dog. In the last quarter of the seventeenth century, Brussels tapestry-weaving was strongly influenced by the Manufacture des Gobelins in Paris: attraction to mythological and allegorical themes, figures depicted in pleated antique attire, landscapes reflecting the influence of Poussin and Claude Lorrain, and more vivid coloration are all indicative of French influence. One of the most productive cartoon-drawers in this style was Louis van Shoor (1666–1726), the designer of this series of tapestries. He used as models prints made by Jean Dughet and Jean Versini on the basis of Poussin's painting showing the birth of Bacchus. [See Emőke László's paper on sixteenth-seventeenth-century tapestries based on Ovid's Metamorphoses from the collection of the Museum of Applied Arts, Budapest, in the 'Kárpit2' exhibition catalogue, Budapest, 2005, pp. 25–26.]

The creation of the joint work – a composition presenting the classical Brussels tapestry and the re-woven details that have now been made – proves that the genre has withstood the test of time, and, indeed, that, by reason of its characteristics that seem so anachronistic (principally, its meticulousness and its demands on time and attention), it is now more topical than ever. By its very nature, it manifests, in an exemplary way, the comprehensive and ever-clearer need for slowing down and slowness, while giving back not only to the committed tapestry artist, but also to the lay person harassed by a hectic rush of stimuli the dignity of his or her own tempo and also concentration.

Up until the twentieth century, tapestry-making was traditionally characterised by a division of labour that separated from one another the three basic phases in the creation of a work, namely, the designing of that work, the painting of the cartoon, and the actual execution: the weaving process. The different phases were not placed in one pair of hands, and, moreover, the phases differed with regard to status. The conceiving of the work and its artistic elaboration, i.e. the making of the cartoon, mostly counted as tasks for a painter, while the execution was entrusted to weaving workshops. There, on the basis of skills apparent to us from the weaving of particular motifs, the work was sometimes performed by a number of different weavers even within a single tapestry. On the other hand, the overwhelming majority of those in the field of contemporary tapestry, which is regarded as an autonomous branch of art, argue for single-person tapestry-making (i.e. tapestries woven by the artist himself or herself), even if their notions diverge with regard to this and even if some of them have their works executed by practised professional weavers. In their experience, a work achieves a life of its own during the weaving process (as with the well-known prose-poetry hypothesis according to which 'a novel writes itself'). Moreover, the material – the ensemble of threads, colours, and half-fashioned forms on the way to their own existence – constantly raises unexpected issues. The material asks back, replies, is obstinate, gives new ideas, and diverts the artist. Inevitably, it does all this in the course of a creative process that cannot be planned in advance. Taking decisions in an appropriately creative way, reacting to the signals, making concessions to the material or not making them, accepting the help of the material taking shape or resisting it, or possibly rethinking the whole work, – these things are not for the accomplished craftsman or craftswoman even, but for someone in charge of the entire creative process from beginning to end. It is then that the artist can authenticate the work obtained over a long period, according to his or her own rhythm, millimetre by millimetre, with his or her unique and unmistakable mark or signature.

A kompozíció előterében néhány kisebb cserje és kecskéből tejet szopó gyermekalak található. A bordürben gyümölcsöstálak, virágfüzerek, az alsó sarkokban egy-egy szőlőtőkét átkaroló majom, a felsőkben két-két papagáj. Színvilága gazdag, a piros, zöld, kék, sárga, barna megannyi árnyalatát figyelhetjük meg rajta. A vízszintes oldalak közepén bagoly, oldalán oroszlánnal és kutyával. A 17. század utolsó negyedében a brüsszeli kárpitszövésre erősen hatott a párizsi Manufacture des Gobelins: a mitológikus és allegorikus témák iránti vonzódás, a redőzött antik kosztümböknél ábrázolt alakok, a Poussin és Claude Lorrain hatását tükröző tájak, valamint az élénkebb színezés francia befolyásra vall. Ennek a stlusnak egyik legtermékenyebb kartonrajzolója Louis van Shoor (1666–1726), e kárpitsorozat tervezője volt. Mintaképpül Jean Dughet és Jean Versini metszeteit használta, melyek Nicolas Poussin Bacchus születését ábrázoló festménye alapján készültek.” (László Emőke: Ovidiusz Átváltozások című műve alapján készült 16.–17. századi kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből, in: Kárpit2 (kat.), Bp., 2005. 25–26.)

A közös mű – a klasszikus brüsszeli kárpitot és a most készült újrászövött részleteket prezentáló kompozíció – létrejötté bizonyítja, hogy a műfaj kiállta az idő próbáját, sőt paradox módon éppen korszerűtlennek tetsző sajátosságai, legfőképpen aprólékosága, idő- és figyelemigénye okán aktuálisabb, mint valaha. Természetéből adódóan példászerűen jeleníti meg a lassulás/lassítás egyre nyilvánvalóbbá váló, átfogó igényét, miközben elszánt művészek és hektikus ingeráradattal gyötört közönségnek egyaránt visszaszolgáltatta a saját tempó és a koncentráció méltóságát.

A kárpitkészítés évszázados történetében egészen a huszadik századig hagyományosan olyan munkamegosztás érvényesült, amely a kárpit létrehozásának három lényegi mozzanatát – a mű tervezését, a karton festését és a tényleges kivitelezést, a szövést magát – különválasztotta, az egyes munkafázisok nem csak hogy nem ugyanazon kézben összpontosultak, de rangjuk is eltérő volt: az invenció, illetve annak művészi kidolgozása, a karton többnyire festői feladatnak számított, a kivitelezést pedig szövőműhelyekre bízták, ahol azt – az egyes motívumok szövésében tanúsított készségek alapján – olykor még egyetlen kárpiton belül is többen végezték. Az autonóm művészeti ágak tekintett kortárs kárpit alkotói viszont, még ha felfogásuk olykor különbözik is ebben és akadnak, akik gyakorlott professzionális szövővel kiviteleztetik művüket, túlnyomórészt az egyszemélyes (saját kezű szövéssel beteljesített) kárpitkészítés praxisa mellett érvelnek: tapasztalatuk szerint a matériával való találkozás folyamatában mintegy önállósul a munkában levő mű (az ismert prózapoétikai tételhez hasonlóan, mely szerint „a regény írja önmagát”), továbbá szüntelenül váratlan kérdéseket tesz fel az anyag, a szálak, színek, alakulófélben levő formák önállósulás felé haladó együttese: visszakérdez, felel, megmakacsolja magát, új ötletet ad, eltéríti a művészt, s mindezt óhatatlanul az előre nem tervezhető formálódás közben, amikor a mégoly rutinos iparos sem, csak az egész folyamat gazdája illetékes alkotó módon dönteni: reagálni a jelzésekre, engedni az anyagnak vagy nem, elfogadni a formálódó anyag segítségét, vagy éppen ellenállni neki, esetleg újrarendelni az egészet. És akkor valóban a művész egyedi és összetéveszthetetlen nyoma, kézjegye hitelesíti a hosszú időn át, milliméterenként saját ritmusában kiküzdött művet.



RÉKA SEMSEY Art – Lifestyle – Teaching.

The Career of Noémi Ferency (1890–1957) in Brief

‘Witnesses and pupils should help posterity towards a better, more authentic understanding of them [i.e. artists]. They should help it see more clearly their individuality as human beings and as artists, their resilience, their determination, their high standards, and, in the good sense, their partialities and their self-awareness. They should attest that Noémi Ferenczy’s drawl, her gruffness, and her reticent, seemingly conceited, gestures signified not an eccentric, or first and foremost an eccentric, but artistic obduracy in difficult circumstances and an immovable belief in her vocation, in the value of her work, and in the demands made by that work, which are honourable in their excesses, too, and, indeed, honourable because of them. There is no inexplicable antagonism between the lyricism, tranquillity, humanity, and attitude of her works when we get to know her attitude correctly and not anecdotally.’<sup>67</sup>

26 We know from her father’s correspondence that in the Ferenczy family the intention was for Valér to become an artist, Béni an engineer, and Noémi a seamstress.<sup>68</sup> This did not mean, however, that her education was lacking in special care. She may have travelled a lot and got to know numerous historical monuments and museums in Western Europe. Furthermore, in 1911 she learnt tapestry weaving from an elderly master at the Gobelins manufactory in Paris.<sup>69</sup> Medieval art influenced her early works: *Creation* (1913), *The Birth of Venus* (1915), and *The Flight into Egypt* (1916). Her style, however, was, in the view of Emőke László, linked to the world of sixteenth-century French and Flemish (Aubusson, Enghien, Oudenaarde) verdure tapestries richly populated with plants and animals.<sup>70</sup> She first displayed her work to the public in 1916, at an exhibition staged by the Ferenczy family in Budapest’s Ernst Museum. Later, at an exhibition to commemorate her father, she displayed not only tapestries, but also tapestry designs, sketches, and aquarelles.

After the First World War, Noémi Ferenczy lived in Transylvania up to the death of her mother. Works she made directly after the war – *Bluebells* (1920) and *Sisters* (1921) – exhibit a kinship with her earlier tapestries. From the early 1920s onwards, human figures, and through human figures the depiction of work, were emphasised, as in her tapestries *Man Digging* (1922) and *Woman Carrying Firewood* (1924–25). With the simplification of the subject-matter, the shape of her tapestries became that of an oblong standing vertically in which the dominant colours were red and brown. In the 1930s, the themes of her tapestries continued to be human beings and their work: examples are *Seated Woman Weaving* (1934) and *Roofer* (1935). In the former, Noémi Ferenczy depicts the weaver in such a way that we gain an insight into the creative process through the weaver herself. Éva Kovács writes: ‘With her back to the viewer and seated on a narrow stool in front of a loom which fills the entire surface of the picture, the nameless figure is fashioning her tapestry from a multitude of colours, just as Noémi Ferenczy did,

progressing from the hesitation and experimentation of her initial period and discovering the form of expression most suitable for her, namely tapestry.’<sup>71</sup>

This work may be understood as a self-portrait also, one which suggests that the weaving woman and her work are one and the same, i.e. the creative process is the artist herself, Noémi Ferenczy. In fact, we have a photograph showing her seated in front of her loom in a similar way.<sup>72</sup>

Noémi Ferenczy’s tapestries achieved great success at the Paris World Exposition of 1937 and brought her first official commission: the town of Nyíregyháza, in eastern Hungary, ordered from her a large-size composition depicting St. Stephen. In her tapestries from the late 1930s and early 1940s, e.g. in the tapestry *Men Raking* (1941), the human figures already have no symbolic meaning. In the last decade of her life, she struggled to reconcile the realistic mode of depiction expected by the official cultural policy of the state with the laws of tapestry which demanded two-dimensionality. It was in the spirit of this struggle that

<sup>67</sup> Endre Gábor’s opening address at the Noémi Ferenczy commemorative exhibition staged in Szentendre in 1980. In: Magyar Nemzeti Galéria Adattára MNG 20858/1980

<sup>68</sup> Réti István: *Ferenczy Béni és Noémi*. In: A nagybányai művésztelep. Budapest, 1954. 260–26; Murádin, Jenő: A Ferenczy család Erdélyben. Bukarest, 1981; Boros, Judit – Kissné Budai Rita [eds.]: *Őlel Carolus*. Ferenczy Károly levelezése. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2011.

<sup>69</sup> In 1912, according to Károly Tolnay. Tolnay, Károly: *Ferenczy Noémi*. Ars Hungarica 4. Budapest, 1934. 11.

<sup>70</sup> László, Emőke: *Ferenczy Noémi*. In: Kontha, Sándor [ed.]: Magyar Művészet 1919–1945. Budapest, 1985. 530.

<sup>71</sup> Kovács, Éva: *Ferenczy Noémi*. Művészettörténeti Értesítő VI. [1957]. 59.

<sup>72</sup> MNG Adattára 20150/1979/10/20

SEMSEY RÉKA Művészet – életmód – oktatás.

Ferenczy Noémi (1890–1957) rövid pályaképe

..A tanúknak és tanítványoknak segíteni kell az utókort jobb, hitelesebb megismerésükben. Abban, hogy tisztábban lássuk emberi, művészi egyéniségüket, tartásukat, keménységüket, igényességüket, jó értelemben vett elfogultságukat és öntudatukat. Tanúskodni kell, hogy Ferenczy Noémi vontatott beszéde, morcosága, zárkózott, gógósnak tűnő gesztusai nem különcöt, vagy elsősorban és döntően nem különcöt jeleznek, hanem nehéz körülmények között megőrzött alkotói makacsságot, rendíthetetlen hitet elhivatottságába, munkájának értékébe, túlzásaiban is tiszteletreméltó, sőt túlzásaiért tiszteletreméltó igényességébe. Nincs megmagyarázhatatlan ellentét műveinek líraisága, szelídsége, ember-szeretete és magatartása között akkor, ha helyesen és nem anekdotaszerűen ismerjük magatartását.”<sup>41</sup>



A Ferenczy családban Valért művésznek, Bénit mérnöknek, Noémit pedig, édesapja levelezéséből tudjuk, varrónőnek szánták<sup>42</sup>, ami azonban nem jelentette azt, hogy nevelésére ne fordítottak volna különös gondot. Sokat utazhatott, megismerte Európa számos emlékét, múzeumát, 1911-ben<sup>43</sup> pedig a Párizsi Gobelins manufaktúra egy öreg mesterétől a kárpítszövés gyakorlatát. Korai műveire: *Teremtés* (1913), *Vénusz születése* (1915), *Menekülés Egyiptomba* (1916), a középkori művészet hatott. Stílusa azonban – László Emőke szerint – a 16. századi francia és flamand verdűrök (Aubusson, Enghien, Oudenaarde) növényekkel és állatokkal gazdagon benépesített világához is kötődik.<sup>44</sup> Első bemutatkozásai 1916-ban a Ferenczy család Ernst Múzeum-beli kiállításán, majd édesapja 1918-as emlékkiállításán voltak, ahol a kárpitok mellett kárpittervek, rajzok és akvarellek is szerepeltek.

Ferenczy Noémi az első világháború után édesanyja haláláig Erdélyben élt. Közvetlenül a háború után készült művei, a *Harangvirágok* (1920), a *Nővérek* (1921) korábbi kárpitjaival mutatnak rokonságot. A húszas évek elejétől az emberi alak és az emberi alakon keresztül a munkaábrázolás válik hangsúlyossá, mint pl. az *Ásó ember* (1922), vagy a *Fahordó nő* (1924–25) című kárpitokon. A téma egyszerűsödésével a kárpitok formája álló téglalap alakul, uralkodó színük a vörös és a barna. A harmincas években a kárpitok tárgya továbbra is az ember és munkája: *Ülő szövőnő* (1934), *Zsindelyező* (1935). Az előbbin Ferenczy Noémi a szövőnőt úgy ábrázolja, hogy mintegy a szövőnőn keresztül látunk bele az alkotói folyamatba, amelyről Kovács Éva írja: „Háttal a néző felé, a kép egész síkját betöltő szövőszék előtt alacsony zsámolyán ülve alakítja a színek sokaságából kárpitját a névtelen alak, mint ahogyan ezt teszi a kezdeti idők tétovaságából és kísérletezéseiből kibontakozva Ferenczy Noémi is, rátalálva a számára legalkalmasabb kifejezési formára, a gobelinre.”<sup>45</sup> Ez az önarcképként is értelmezhető alkotás, amely azt sugallja, hogy a szövő nő egy az alkotásával, az alkotás folyamata pedig maga a művész, Ferenczy Noémi – akiről egy hasonló beállítású fényképfelvétel is készült<sup>46</sup> – életművét foglalja össze. 1937-ben a párizsi vilákkiállításán Ferenczy Noémi kárpitjai nagy sikert arattak és meghozták az első hivatalos megbízást: Nyíregyháza városa rendelt egy nagy méretű, Szent Istvánt ábrázoló kompozíciót.

A harmincas évek végének, a negyvenes évek elejének kárpitjain, így pl. a *Gereblyézők* (1941) című kárpiton az emberi alakoknak azonban már nincs szimbolikus értelme. Életének utolsó 10 esztendejében a hivatalos kultúrpolitika által elvárt realista ábrázolásmód és a kárpit síkszerűséget követelő törvényszerűségeinek összeegyeztetéséért küzdött. Ennek a küzdelemnek a jegyében született többek között a *Centenárium* (1948) és a tanítványait ábrázoló *Hazatérő lányok* (1956–1957) című kárpit. Munkásságát 1948-ban Kossuth-díjjal ismerték el.

1942-ben, tíz évvel az *Ülő szövőnő* után kezdett munkanaplója megírásába, amelyben az elhivatottságra, igényességre, a munka iránti elkötelezettségre ad példát. A két kézírásos füzet, valamint különálló lapok tartalmazák a szövésre vonatkozó gondolatait, melyeket egy füzetnyi ideológiai

<sup>41</sup> Gádor Endre megnyitóbeszéde Ferenczy Noémi Szentendrén 1980-ban rendezett emlékkiállításán. In Magyar Nemzeti Galéria Adattára MNG 20858/1980

<sup>42</sup> Réti István: *Ferenczy Béni és Noémi*. In A nagybányai művésztelep. Budapest, 1954. 260–262. o.; Murádin Jenő: *A Ferenczy család Erdélyben*. Bukarest, 1981.; Boros Judit – Kissné Budai Rita (szerk): *Őlel Carolus*. Ferenczy Károly levelezése. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest, 2011.

<sup>43</sup> Tolnay Károly szerint 1912-ben. Tolnay Károly: *Ferenczy Noémi*. Ars Hungarica 4. Budapest, 1934. 11. o.

<sup>44</sup> László Emőke: *Ferenczy Noémi*. In Kontha Sándor (szerk): Magyar Művészet 1919–1945. Budapest, 1985. 530. o.

<sup>45</sup> Kovács Éva: *Ferenczy Noémi*. Művészettörténeti Értesítő VI. [1957]. 59. o.

<sup>46</sup> MNG Adattára 20150/1979/10/20



her tapestries *Centenary* (1948) and *Girls Returning Home* (1956–57) were created; the second of these depicted her students. Her work was accorded official recognition in 1948 with the awarding to her of the Kossuth Prize. In 1942, ten years after *Seated Woman Weaving*, Noémi Ferenczy began to keep workbooks. In these, she reveals her calling, her high standards, and commitment to her art. The two handwritten copy-books, as well as loose pages, contain her thoughts on weaving. They are supplemented by remarks of an ideological nature which fill an additional copy-book. Just as her weaving was often preceded by numerous studies, sketches, and watercolours, the workbook and the small slips of paper that constitute her written legacy also have antecedents and supplements. The copy-books and the notes may also be seen as attempts to convey in words her art and her way of working as an artist, and therefore as preparation for her teaching work.<sup>73</sup>

The diary form of the workbooks made it possible for Noémi Ferenczy to explain individual part-questions in a non-systematic and random way. She describes her method of working from montage through hachure to the use of tones and expounds her own design procedure whereby she first tried out a design in a sketch and later in a painting. For her it was important to prepare every change in a separate sketch so that she could compare it with the earlier solution. She compared her preparations for the weaving work with the work of the painter, and sometimes with that of the architect and sculptor also. She formulated the essence of woven tapestry in a number of different ways: 'According to Tolnay's "theory of tapestry", with tapestry the experience comes about in the course of the work, the tapestry itself is the experience; the tapestry will not come about from experience. It is always the work of art which is the experience, because for the artist, nature or the data or ideas necessary for the work which her or she gets from nature are never as important as the work of art itself. The painting, the copying, of that which is seen directly is in theory less than what is seen if this "painting" is not creation anew.'<sup>74</sup> According to another definition, 'The lightness of tapestry lies precisely in its heaviness. This is because by way of the slow and lengthy work richness enters it that cannot be achieved through painting, since with painting the possibility of repainting is always there. By means of "now or never", one learns to compose oneself to the utmost, and on the success of this everything depends.'<sup>75</sup> In her last years, Noémi Ferenczy condensed everything she had learnt about art and tapestry art into the teaching she gave, and it was no coincidence that she left her diaries to her pupils. In the speech he delivered at the opening of the Noémi Ferenczy commemorative exhibition staged in Szentendre in 1980, Endre Gábor, at that time rector of the Academy of Applied Arts, considered the artistic and teaching role of Noémi Ferenczy to have been decisive: 'Can we, should we, weave like this? Do the demands, life rhythms, and artistic goals of our time require this method of creation? Her pupils and successors have, I think, asked themselves this, and more than once I, too, have had to banish doubts regarding it after the events of the

Szombathely adjudications and the news of the missions to Lausanne along with the prizes and purchases there. With conviction and by way of consolation I say, yes, this type of art is timely, for today, and highly valuable. It is not the only path; the beautiful and the lasting can be created in other ways, too, but in the sieve of art history and posterity, I believe, more has remained of this than from a succession of forced ideas.'<sup>76</sup> Noémi Ferenczy is mentioned as a teacher during the time of the communist Republic of Councils already:<sup>77</sup> in 1919, the commissar for public education appointed her as head of the Gödöllő Weaving Atelier. However, there is nothing in the sources to indicate that she did in fact teach during this period, or even that she visited Gödöllő. According to Judit Pálosi, she first undertook teaching work in 1936, when, after her exhibition in Holland, she was asked to do so by Maria C. Bos, who was interested in tapestry design principally. The connection was not successful, and her pupil took to her heels, so to say, as we know from Noémi Ferenczy's correspondence with Károly Tolnay.<sup>78</sup> Noémi Ferenczy began to teach at the Academy of Applied Arts in 1951. She was appointed to the teaching staff there in November

<sup>73</sup> For the three copy-books, see: MNG Adattára: 20150/1979/1-3.; for the slips of paper, see: MNG Adattára: 20150/1979/8. The copy-books have been published with corrections and omissions: Jankovich, Júlia: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1983.

On 6 October 1942, in the second entry in her workbook, she wrote: 'The "how" of weaving would need to be written down, supposing that somebody would profit from it, although I don't believe that somebody will actually weave [except to have it done as a business proposition, but I don't regard this as weaving proper], but dealing with it, raising interest by means of "studio secrets", will perhaps improve painters in a more objective, more sustained, more impersonal direction, without schematisation or anti-schematisation.' MNG Adattára 20150/1979/12/2 One can observe in this text that Noémi Ferenczy is finding it difficult to express herself.

<sup>74</sup> Workbook. MNG Adattára 20150/1979/12/2. Page 5.

<sup>75</sup> MNG Adattára 20150/1979/12/3

<sup>76</sup> Endre Gábor's opening address at the Noémi Ferenczy commemorative exhibition staged in Szentendre in 1980. Magyar Nemzeti Galéria Adattára MNG 20858/1980

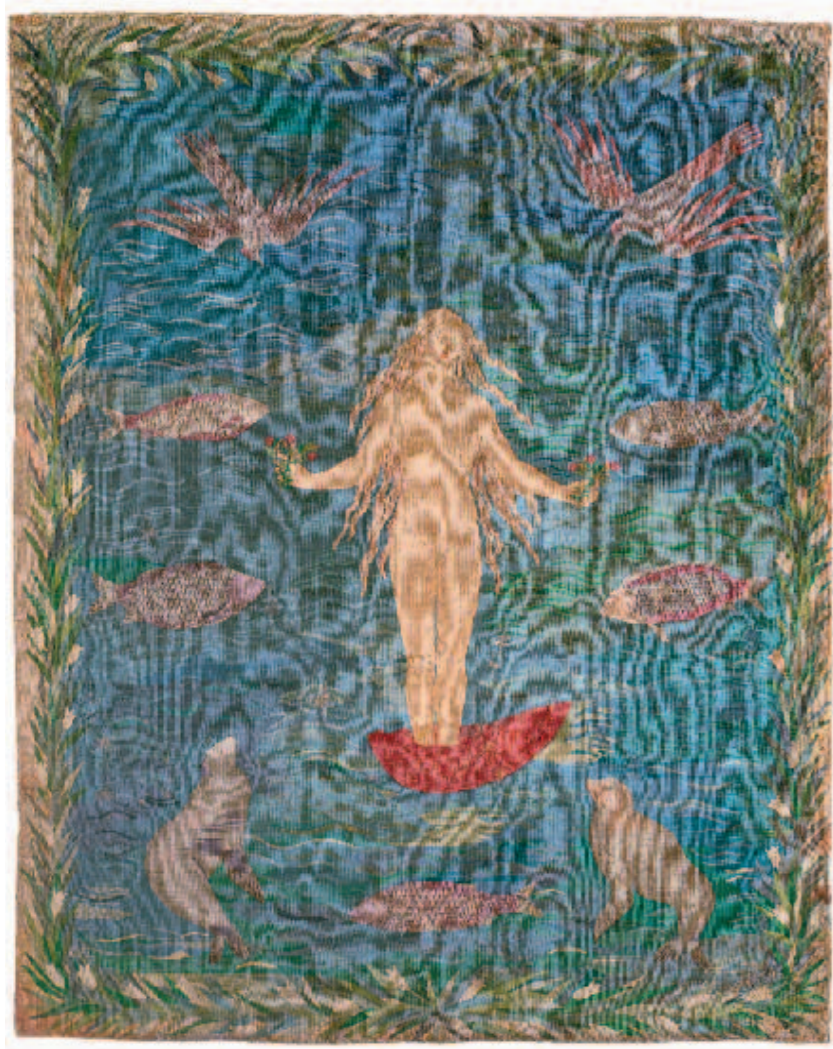
<sup>77</sup> László, Emőke: *Ferenczy Noémi*. In: Kontha, Sándor (ed.): *Magyar Művészet 1919–1945*. Budapest, 1985. 530–531.

<sup>78</sup> Pálosi, Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 36.



FERENCZY NOÉMI | TEREMTÉS | 1913 | 223x219 CM | IPARMŰVÉSZETI MŰZEUUM, BUDAPEST  
NOÉMI FERENCZY | CREATION | 1913 | 223x219 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST





1950,<sup>79</sup> when the Department of Tapestry at the Academy of Fine Arts was transferred to the Academy of Applied Arts.<sup>80</sup> On taking up her post, she had to create conditions suitable for the teaching work and to contend with the difficulties of organising her department. Meanwhile, in early 1951, there were already signs that her relations with Ernő Schubert, her superior, were deteriorating. [Possessing intricate and strong ties to the ruling Hungarian Communist Party, Ernő Schubert was head of the Faculty of Textiles at the Academy of Applied Arts and, until 1952, rector also.] In March 1951, Noémi Ferenczy filed a complaint at the Ministry of Culture, where an official wrote: 'It seems that Comrade Schubert is obstructing her work, because he is not seeing to the most important things she needs in order to begin it. She, for her part, did not undertake the teaching in early to earn more, but because she does not want her art to die with her. She is not receiving the slightest help. She is already not sufficiently energetic to fight for her pupils and for the department. [...] We need her art (it is acknowledged at home and abroad, and is unique). We have, therefore, agreed that I will help her to start her work.'<sup>81</sup> A letter written by Ernő Schubert to an official at the Ministry of Culture bears out Noémi Ferenczy's complaint that the launching of her department had been delayed: '... the launching of the Department of Tapestry will be possible only in the second semester, for budgetary and other reasons'.<sup>82</sup>

<sup>79</sup> Pálosi, Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 36; Bodor, Ferenc (ed.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–1983*. Budapest, 1983. 74.

<sup>80</sup> Prékopa, Ágnes: *100 éves a Textil tanszék. A képzés története a kézimunka technikáinak tanításától a komplex textiltervezői ismeretek egyetemi szintű oktatásáig*. In: Droppa Judit – Pauli, Anna – Remete, Krisztina (eds.): *Textil 100*. Budapest, 2010. No pagination. The teaching of tapestry design began at the Academy of Fine Arts in 1946, under the direction of Endre Domanovszky. Cf. Pálosi, Judit: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. In: Dobrányi, Ildikó – Schulcz, Katalin (eds.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Budapest, 2005. 53. In 1949, in connection with the reforming of the art academies, new regulations were adopted.

The Department of Graphic Art was transferred to the Academy of Fine Arts and in return the Department of Tapestry was transferred from there to the Academy of Applied Arts. At this time, the departments of woven fabric design, printed fabric design, clothing design, and tapestry all belonged to the Faculty of Textiles. In 1954, because of a lack of space, the Academy of Applied Arts moved to a building in Budapest's Zugligeri út which had originally been constructed as a gymnasium for adults. From the academic year 1952/53, Gyula Kaesz was rector. During his time in office, teaching was again reorganised. Four faculties remained: interior decoration, decorative painting, decorative sculpture, and textiles. In: Prékopa, Ágnes (ed.): *A magyar Iparművészeti Egyetem rövid története 1880–2005*. Budapest, 2005. 12.

<sup>81</sup> Quoted in: Pálosi, Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 36, n. 139; MDK-C-1-32/4263.

<sup>82</sup> Ernő Schubert's report of 5 January 1951 on Noémi Ferenczy's taking of the oath. Bodor Ferenc (ed.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–1983*. Budapest, 1983. 75.

**Ferenczy Noémi | Vénusz születése | 1915 | 163×132 cm | Iparművészeti Múzeum, Budapest**

**Noémi Ferenczy | Birth of Venus | 1915 | 163×132 cm | Museum of Applied Arts, Budapest**

tárgyú jegyzet egészíti ki. Ahogyan a szövést is sokszor számos előtanulmány, rajz, vízfestmény előzi meg, úgy az írásos hagyaték apró céduláinak és a munkanaplónak is vannak előzményei, kiegészítései. Mind a naplók, mind a jegyzetek kísérletek művészetének, művészi gyakorlatának szóbeli átadására, így oktatási elképzelései előkészítésének is tekinthetők.<sup>47</sup> A naplóforma lehetővé tette Ferenczy Noémi számára, hogy rendszertelenül, ötletszerűen egy-egy részkérdést fejtsen ki. Leírja a munkamódszerét a montírozástól a hasúrözésen át a tónusok használatáig, megfogalmazza a saját tervezési gyakorlatát, hogy először rajzban, majd festésben próbálkozik. Fontos számára, hogy minden változtatást külön vázlatban készítsen el, hogy össze tudja hasonlítani a korábbi állapottal. A szövés előkészítését a festő munkájával veti össze, néha az építésével és a szobrásszal is. A gobelin lényegét többféleképpen fogalmazza meg: „A Tolnay-féle »gobelin teória« szerint a gobelinnél az élmény munka közben keletkezik, maga a gobelin az élmény, nem pedig az élményből lesz a gobelin. Mindig a mű az élmény, mert a művésznek a természet vagy a műhöz szükséges adatok vagy ötletek, melyeket a természettől kap, mégsem olyan fontosak soha, mint maga a mű. A közvetlenül látott lefestése, utánzása elvben a látottal szemben hanyatlás, ha ez a »lefestés«, nem pedig újra alkotás.”<sup>48</sup> Egy másik meghatározása szerint: „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 végsőig összeszedni, és ennek az összeszedésnek a fokozásán múlik minden.”<sup>49</sup> Ferenczy Noémi utolsó éveiben oktatói gyakorlatába sűrítette mindazt, amit a művészetről és a kárpitművészetről megtanult és nem véletlen, hogy naplóját tanítványaira hagyta.

Gádor Endre, az Iparművészeti Főiskola egykori rektora Ferenczy Noémi 1980-ban Szentendrén rendezett emlékkiállításának megnyitóbeszédében Ferenczy Noémi művészi és pedagógiai szerepét meghatározónak látta: „Lehet-e, kell-e így szólni, alkotni? Korunk igényei, életritmusa, művészeti céljai igénylik-e ezt az alkotói módszert? A tanítványok és utódok, gondolom, feltették ezt a kérdést önmaguknak, hiszen nekem is nem egyszer kellett egy-egy kétkedő időszakot a kétely tölem telhető eloszlátásával tölteni, szombat-helyi zsűrik eseményei, lausanne-i kiküldetések, díjak vagy vásárlások hírei után. Meggyőződéssel és vigasztalásul mondtam: igen, időszerű, mai és nagyon értékes ez a művészet. Nem az egyetlen út, szépet, maradandót létre lehet hozni másképpen is, de a művészet-történet, az utókor rostáján, úgy hiszem, több maradt fenn ezekből, mint az erőltetett ötletek sorából.”<sup>50</sup> Jóllehet Ferenczy Noémi neve tanárként már a Tanácsköztársaság idején is feltűnik: a közoktatási népbiztos 1919-ben őt bízta meg a gödöllői szövőműhely vezetésével<sup>51</sup>, források arra vonatkozóan nincsenek, hogy abban az időben valóban tanított, vagy járt volna Gödöllőn. Tanításra monográfusa, Pálosi Judit szerint először 1936-ban vállalkozott, amikor hollandiai kiállítása után megkereste őt Maria C. Bos, akit főleg a kárpit-tervezés érdekelt. Kapcsolatuk nem volt sikeres, tanítványa úgyszólván megfutamodott, ahogyan ez Ferenczy Noémi Tolnay Károllyal folytatott levelezéséből kiderül.<sup>52</sup>

Ferenczy Noémi 1951-ben kezdett tanítani az Iparművészeti Főiskolán. Tanári kinevezésére 1950 novemberében került sor<sup>53</sup>, amikor a „szőnyegkép”, azaz a gobelin szakot a Képzőművészeti Főiskoláról az Iparművészeti Főiskolára helyezték.<sup>54</sup> Munkába

<sup>47</sup> MNG Adattára: 20150/1979/1-3.; MNG Adattára: 20150/1979/8; A munkanaplókat javításokkal, elhagyásokkal közreadta: Jankovich Júlia: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1983.

<sup>48</sup> 1942. október 6-án a napló második bejegyzésében írta: „A szövés »hogyanságát« kellene leírni, hátha valaki profitál belőle, bár nem hiszem hogy még valaki fog szólni (kivéve üzletszerűen szövetni, de ezt nem számítom annak), de inkább a vele való foglalkozás a »műhelytitkok« révén érdeklődés felkeltés és talán a festőt fejleszti a tárgyilagossabb, tartottabb, személytelenebb irányba, sematizálás nélkül, antisematizálás.” MNG Adattára 20150/1979/12/2 A szövegben megfigyelhető, hogy Ferenczy Noémi nehezen, helyenként magyartalanul fogalmaz.

<sup>49</sup> Munkanapló. MNG Adattára 20150/1979/12/2 5. lap

<sup>50</sup> MNG Adattára 20150/1979/12/3

<sup>51</sup> Gádor Endre megnyitóbeszéde Ferenczy Noémi Szentendrén 1980-ban rendezett emlékkiállításán. Magyar Nemzeti Galéria Adattára MNG 20858/1980

<sup>52</sup> László Emőke: *Ferenczy Noémi*. In Kontha Sándor (szerk.): *Magyar Művészet 1919–1945*. Budapest, 1985. 530–531. o.

<sup>53</sup> Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 36. o.

<sup>54</sup> *Uo.*; Bodor Ferenc (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–1983*. Budapest, 1983.74. o.

<sup>55</sup> Prékopa Ágnes: *100 éves a Textil tanszék. A képzés története a kézimunka technikáinak tanításától a komplex textiltervezői ismeretek egyetemi szintű oktatásáig*. In Droppa Judit – Pauli Anna – Remete Krisztina (szerk.): *Textil 100*. Budapest, 2010. [oldalszám nélkül]; A gobelin tervezés oktatása 1946-ban Domanovszky Endre vezetésével a Képzőművészeti Főiskolán indult meg. Vö. Pálosi Judit: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. In Dobrányi Ildikó, Schulcz Katalin (szerk.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Budapest, 2005. 53. o.; 1949-ben a művészeti főiskolák reformjához kapcsolódva új szervezeti szabályzatot fogadtak el. A grafikai szakosztályt áthelyezték a Képzőművészeti Főiskolára, helyette a szőnyegkép-tervezés (gobelin) szak került a Főiskolára. Ekkor a textil tanszakhoz tartozott a szövöttanyag-tervező; nyomottanyag-tervező; ruhatervező; valamint a gobelin-és szőnyegtervező tanszak. 1954-ben költözött ki a Főiskola hely hiány miatt a Zugligeri úti épületbe, amely eredetileg a Népművelési gimnázium számára készült.1952/53-as tanévtől vette át a rektori tisztséget Kaesz Gyula, ebben az időszakban ismét átszervezték az oktatást: négy főtanszak maradt: belsőépítő, díszítő festő, díszítő szobrász valamint a textil. In Prékopa Ágnes (szerk.): *A magyar Iparművészeti Egyetem rövid története 1880–2005*. Budapest, 2005. 12. o.



állásakor meg kellett teremtenie a tanítás feltételeit, meg kellett birkóznia a gobelin-szak megszervezésének nehézségeivel, miközben már 1951 elején mutatkoztak annak jelei, hogy az intrikus hajlamú, erős pártkapcsolatokkal rendelkező, 1952-ig a Főiskola rektori tisztségét is betöltő Schubert Ernővel, a Textil Főtanszak vezetőjével megromlik a munkakapcsolata. 1951 márciusában a Népművelési Minisztériumban tett panaszt: „Úgy látja, hogy Schubert elvtárs akadályozza a munkáját, mert nem gondoskodik a legszükségesebb dolgokról, amivel megkezdhetné a munkát. Ő nem azért vállalta a tanítást, hogy több keresete legyen, hanem, hogy művészetét ne vigye a sírba. A legkevesebb segítséget sem kapja meg. Ahhoz már nem elég lendületes, hogy ki tudja harcolni a hallgatók, a tanszék részére. (...) Szükségünk van művészetére (Magyarországon és külföldön elismert, egyedülálló), ezért megállapodtunk abban, hogy segítségére leszek munkájának beindításában.”<sup>55</sup>

Schubert Ernő januári, a Népművelési Minisztérium előadójának írott levele megerősíti Ferenczy Noémi panaszát, hogy valóban halogatták a tanszak elindítását: „...a Gobelin Tanszék beindítása költségvetési és egyéb okok miatt csak a II. félévben lehetséges.”<sup>56</sup>

Ferenczy Noémi végül hat állandó és két vendég tanítvánnyal kezdte meg az oktatást. Tanítványai közül öten alapos előképzettséggel rendelkeztek, szőni már tudtak. Nagy Gy. Margit, Prepelicza Katalin, Solti Gizella és Metzger Erzsébet a Székesfővárosi Iparrajziskola Basillides Sándor által vezetett textilosztályában végeztek, szőni Rábai Jánosnéól tanultak.<sup>57</sup> Pintér Éva a Női Ipariskolát elvégezve, Szőke Erzsébet polgári iskolai tanulmányok után felvételizett a Főiskolára. A hat állandó tanítvány mellett éveken át látogatta Ferenczy Noémi óráit Rác András (aki a Képzőművészeti Főiskolán Berény Róbert és Főnyi Géza tanítványa volt) és Nagy B. István [aki később Ferenczy Noémi segítségével ment át a Képzőművészeti Főiskolára, ahol Szőnyi István, majd Bernáth Aurél növendéke lett]. Ferenczy Noémi úgy tervezte, hogy az öt évfolyamon tíz év alatt 10 főről 20-ra emeli a hallgatói keretlétszámot.<sup>58</sup> Hallgatóinak évente egy kárpitot kellett elkészíteniük, amelyet maguk terveztek. Ferenczy Noémi a szakmai tudnivalók átadása mellett azonban azt is megtanította, hogy a kárpitművészet a kenyérkereset mellett életforma is. Emberi és művészi ellentéte, Schubert Ernő azonban megnehezítette tanári munkáját. Vitáik hatására 1952 szeptemberében a Minisztérium személyzeti nyilvántartójába a következőket írták: „Tanári munkáját rendkívül nagy odaadással végzi. Hallgatóit mindenben



<sup>55</sup> Idézi Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 36, 139. jegyzet MDK-C-1-32/4263.

<sup>56</sup> Schubert Ernő 1951. január 5-i jelentése Ferenczy Noémi fogadalomtételéről. Bodor Ferenc (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–1983*. Budapest, 1983. 75. o.

<sup>57</sup> Rábai Jánosné Tujner Gitta később az Iparművészeti Vállalat gobelin műtermét vezette két és fél évtizeden át, amikor Domanovszky Endre rektorságának idején 1972-től a Képzőművészeti Főiskolán bevezették a fakultatív gobelin-szövés oktatást, ugyancsak Rábainé látta el a szakoktatói feladatokat. Vö. Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 44. 140. jegyzet

<sup>58</sup> MNG Adattára 20150 1979/11/19

Eventually, Noémi Ferenczy began teaching with six permanent pupils and two guest students. Of her students, five had undergone thorough preparatory training and already knew how to weave. Gy. Margit Nagy, Katalin Prepeliczka, Gizella Solti, and Erzsébet Metzger had all completed textile studies under Sándor Basilides at the Budapest School of Design, where Mrs. János Rabai had taught them weaving,<sup>83</sup> while Éva Pintér joined the Academy after finishing at the Industrial School for Women and Erzsébet Szőke was admitted following higher elementary school. The two guest students who attended Noémi Ferenczy's classes were András Rác (who was a student of Róbert Berény and Géza Fónyi at the Academy of Fine Arts) and B. István Nagy (who later on, with Noémi Ferenczy's help, transferred to the Academy of Fine Arts, where he became a student of Aurél Bernáth). Noémi Ferenczy planned that the number of students attending the five-year course would rise from ten to twenty over a ten-year period.<sup>84</sup> Her students had to make one tapestry per year and had to design it themselves. However, as well as imparting knowledge and teaching specialist skills, Noémi Ferenczy taught that tapestry was a lifestyle and not just a living. Nevertheless, Ernő Schubert, an opponent of hers on a personal and artistic level, put difficulties in the way of her efforts. On account of their disputes, in September 1952 the following was written in the personnel records compiled by the Ministry of Culture: 'She performs her teaching work with extraordinary dedication. She endeavours to help her students in everything, sometimes speaking up in support of their excessive demands. [...] Sometimes, without any reason, she is distrustful of colleagues, especially Comrade Schubert.'<sup>85</sup> Noémi Ferenczy's disputes with Schubert continued during Gyula Kaesz's time as rector. On account of reorganisation, in a letter dated 15 September 1954 her employment was terminated with effect from 1 October 1954 and she was relieved of her teaching post.<sup>86</sup> Later, on 13 November 1954, she was again appointed to the teaching staff of the Academy.<sup>87</sup> The background to this contradictory situation is illuminated by the minutes of the applied arts debate organised by the Petőfi Circle and held at the Eötvös Club in Budapest on 20 October 1956. Chairing the debate was B. András Hegedűs; the vice-chairs were Árpád Somogyi and two veterans of the communist movement, Noémi Ferenczy and Ferenc Redő.<sup>88</sup> During the debate, in which Ernő Schubert also took part, the question of Noémi Ferenczy's unfair dismissal was also raised: 'And what happened in the case of Noémi Ferenczy's department? In that regard, the situation was that there was a rationalisation at the Academy. There were three students in the Department of Tapestry and the Ministry did not want to allow any more. [Interruption: 'There weren't three,

but ten!'] [...] But they had graduated earlier. [Interruption: 'They hadn't graduated, there've graduated now.'] You must understand one thing: the rationalisation didn't take place from one minute to the next, but by the deadline for the students' graduation. [Interruption: 'It wasn't like that!'] Comrades, it wasn't I who made the rationalisation, because by that time I wasn't the director-general. How can I be at fault for something which happened when I wasn't in charge?'<sup>89</sup> When she was relieved of her post, Noémi Ferenczy was informed that her students would be transferred to the weavers. To this she responded by saying that she would continue to teach her students but without remuneration. Taken aback by her determination, they recalled her, but the enmity, intrigues, and constant slandering continued. 'At that time I wasn't given new students but the eight students I had remained with me. The other things don't need to be mentioned here.'<sup>90</sup> That the Applied Arts Company was set up in 1954, almost in parallel with the 'rationalisation', could not have been unconnected with Noémi Ferenczy's dismissal. Within that company there was a tapestry atelier making large-size tapestries designed by painters, something which fully contradicted the solitary artist model represented and taught by Noémi Ferenczy. Its basis was a secondary-school teaching workshop taken over together with its weavers. 'Up to 1962, fifty-six tapestries were woven; the results of the

<sup>83</sup> Mrs. János Rabai [née Gitta Tujner] subsequently headed the Applied Arts Company's woven tapestry atelier for two and a half decades. When – during Endre Domanovszky's time as rector – the teaching of tapestry weaving was introduced at the Academy of Fine Arts as an optional subject, Mrs. Rabai served as a specialist instructor there also (from 1972). Cf. Pálosi, Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 44., n. 140.

<sup>84</sup> MNG Adattára 20150/1979/11/19

<sup>85</sup> Quoted in: Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 36., n.141. MDK-C-1-32/4257

<sup>86</sup> MNG Adattára 20150/1979/9/2; In a letter dated 28 October 1954, we can read: 'Teaching woven tapestry has meant great expenses at the Academy of Applied Arts and has therefore been ended for reasons of economy. On the occasion of your retirement brought about by this, I thank you for your valuable work in art teaching at the Academy of Applied Arts. I wish you good health and much success in your future artistic work.' MNG Adattára 20150/1979/9/8

<sup>87</sup> MNG Adattára 20150/1979/9/9

<sup>88</sup> Noémi Ferenczy, who was 66 years of age at the time and a holder of the Kossuth Prize, was herself among those adversely affected. As she later said in the debate, they wanted to deprive her of her department. More research will be needed to discover the nature of the artistic and political forces, interests, and motives that directed the machinations against Noémi Ferenczy." Ember, Mária – Hegedűs, B. András: Bevezetés. In: Hegedűs, B. András (ed.): *A Petőfi kör vitái. On the basis of the original minutes. VII. Iparművészvita, Orvosvita*. Budapest, 1994. 11.

<sup>89</sup> Ernő Schubert's reply. In: Hegedűs, B. András (szerk): *A Petőfi kör vitái. On the basis of the original minutes. VII. Iparművészvita, Orvosvita*. Budapest, 1994. 82.

<sup>90</sup> Noémi Ferenczy's reply to Ernő Schubert. In: Hegedűs, B. András (ed.): *A Petőfi kör vitái. On the basis of the original minutes. VII. Iparművészvita, Orvosvita*. Budapest, 1994. 83.



workshop's efforts over an eight-year period were illustrated by way of a show of tapestry art staged behind closed doors. In connection with the exhibition, which was held at the Palace of Exhibitions in Budapest, the studio's work was discussed in the expectation that architects, too, would become involved. However, lack of interest on the part of the architects was obvious from the distance that they maintained, and it was writings dealing with tapestry art that had to continually prove that the woven wall tapestry genre was in fact needed by Hungarian society.<sup>91</sup>

Noémi Ferenczy died in December 1957. In his summary volume, Miklós Cseh remembered her thus: 'Whether her art will be continued and whether her stylistic principles will be taken further are open questions. It seems indubitable that her best students understand fully the main characteristics of her creative method. Indeed, works have been made which have employed successfully. But it soon turned out

that Noémi Ferenczy's world was so closed and circular in nature that one would need to step out of it; it can be continued only by means of transferences. She did not create a school stylistically, but the inner material of her style and the artistic attitude itself provide valuable and thought-provoking lessons. Beyond experiences of an expressly professional kind, she was an unforgettable example of noble creative ethics on a high spiritual and intellectual level.'<sup>92</sup>

<sup>91</sup> Pálosi, Judit: *Kárpitművészet Magyarországon. Műhelyek, művészetoktatás, mecénások.* In: Kratochwill, Mimi (ed.): *Magyar Gobelin 1945–1985.*, Budapest: Műcsarnok, 1985. 8.

<sup>92</sup> Cseh, Miklós: *Ferenczy Noémi 1890–1957.* Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadványai, 1963. 26.



igyekszik segíteni, néha túlzott igényeikért is kiáll. (...) Munkatársaival, de különösen Schubert elvtárrsal szemben néha minden ok nélkül bizalmatlankodik."<sup>59</sup> Vitáik Kaesz Gyula rektorságának idején is folytatódtak. Egy 1954. szeptember 15-én kelt levélben munkaviszonyát 1954. október 1-jétől megszüntették, tanári állásából átszervezés miatt felmentették,<sup>60</sup> majd 1954. november 13-án újból kinevezték főiskolai tanárnak.<sup>61</sup> Ennek az ellentmondásos helyzetnek a hátterére az 1956. október 20-án a Petőfi Kör által rendezett és az Eötvös Klubban megtartott iparművészeti vita jegyzőkönyve világít rá. A vita elnöke Hegedűs B. András, alelnökei Somogyi Árpád és a kommunista mozgalom veteránjai, Ferenczy Noémi és Redő Ferenc voltak.<sup>62</sup> A vita során, amelyben Schubert Ernő is részt vett, Ferenczy Noémi méltatlan elbocsátásának kérdése is szóba került: „És hogy mi volt Ferenczy Noémi tanszékével? Ebben a tekintetben az a helyzet, hogy racionalizálás volt a főiskolán. Három hallgató volt a gobelin tanszakon és többet nem akart engedélyezni a minisztérium. (Közbeszólás: Nem három hanem tíz!)

... De előzőleg azok végeztek. (Közbeszólás: Nem végeztek, most végeztek.) Egyet meg kell érteni: a racionalizálás nem úgy történt, hogy rögtön végrehajtották, hanem úgy, hogy a hallgatók végzésének határidejére. (Ellentmondások: Nem így volt!) Elvtársak, a racionalizálást nem én csináltam, mert akkor már nem voltam főigazgató. Talán azért is én vagyok a hibás, ami nem az én időm alatt történt?"<sup>63</sup> Felmentésekor Ferenczy Noémi azt a tájékoztatást kapta, hogy hallgatóit átadják a szövősöknek, amelyre úgy reagált, hogy tanítványainak további oktatását ingyen vállalja. Határozottságától megijedve visszahívták, „de azért az ellenségeskedés, az áskálódás és az örökös rágalom tovább folyt. Akkor már nem vettek fel újakat hozzám, hanem maradt az a nyolc tanítványom. A többi dolog már nem tartozik ide.”<sup>64</sup> Nem lehetett azonban véletlen egybeesés Ferenczy Noémi elbocsátásával kapcsolatban az sem, hogy 1954-ben, a „racionálizálással” szinte párhuzamosan jött létre az Iparművészeti Vállalat, s keretében a nagyméretű, festőművészek által tervezett kárpitokat kivitelező Gobelinműhely, amely teljes egészében ellene mondott a Ferenczy Noémi által oktatott és képviselt magányos művészi mintának. „Alapja a középiskolai tanműhely volt, amelyet átvett az ott dolgozó szövőkkel együtt. 1962-ig 56 kárpitot szőttek meg, a nyolcéves működésük eredményességét zártkörű kárpitművészeti bemutatóval illusztrálták. A Műcsarnokban rendezett kiállítással összefüggésben építészek közreműködésére is számítva anketon vitatták meg a műhely munkáját. Az építészek távolmaradása azonban érdektelenségről árulkodott, s a kárpitművészettel foglalkozó

<sup>59</sup> Idézi: Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi.* Budapest, 1998. 36. 141. jegyzet MDK-C-I-32/4257

<sup>60</sup> MNG Adattára 20150/1979/9/2; Egy 1954. október 28-án kelt levélben olvasható: „Az Iparművészeti Főiskolán a gobelin oktatás nagy költségeket jelentett, ezért takarékoskossági okokból megszüntettük. Ezzel kapcsolatban történt nyugdíjazása alkalmából az Iparművészeti Főiskola művészeti oktatásban végzett értékes munkáját megköszönöm. További művészi munkájához jó egészséget és sok sikert kívánok.” MNG Adattára 20150/1979/9/8

<sup>61</sup> MNG Adattára 20150/1979/9/9

<sup>62</sup> „Ferenczy Noémi, az akkor 66 éves, Kossuth-díjas, érdemes művész maga is a sértettek közül való. Mint majd a vitában mondja, még őt is meg akarták fosztani a tanszékétől. Alaposabb műtörténeti munkát, kutatást igényelne annak kiderítése; hogy milyen művészeti és politikai erők, érdekek és indulatok vezették a Ferenczy Noémi elleni aknamunkát.” Ember Mária – Hegedűs B. András: Bevezetés. In Hegedűs B. András (szerk): *A Petőfi kör vitái. Hiteles jegyzőkönyvek alapján. VII. Iparművészeti, Orvosvita.* Budapest, 1994. 11. o.

<sup>63</sup> Schubert Ernő válasza In Hegedűs B. András (szerk): *A Petőfi kör vitái. Hiteles jegyzőkönyvek alapján. VII. Iparművészeti, Orvosvita.* Budapest, 1994. 82. o.

<sup>64</sup> Ferenczy Noémi válasza Schubert Ernőnek. In Hegedűs B. András (szerk): *A Petőfi kör vitái. Hiteles jegyzőkönyvek alapján. VII. Iparművészeti, Orvosvita.* Budapest, 1994. 83. o.

<sup>65</sup> Pálosi Judit: *Kárpitművészet Magyarországon. Műhelyek, művészetoktatás, mecénások.* In: Kratochwill Mimi (szerk.): *Magyar Gobelin 1945–1985, Műcsarnok,* Budapest, 1985. 8. o.

<sup>66</sup> Cseh Miklós: *Ferenczy Noémi 1890–1957.* Képzőművészeti Alap Kiadványai, Budapest, 1963. 26. o.



SOLTI GIZELLA | NEM GOLYÓÁLLÓ PALÁST | 1981 | 124×185 CM  
GIZELLA SOLTI | NON-BULLETPROOF COPE | 1981 | 124×185 CM

## SOLTI GIZELLA Emlékek

Nyolcéves koromtól művész akartam lenni, mivel anyám húga megmutatta a bérmaajándékát: egy csodálatos emeletes fadobozt, amelyet egy mozdulattal lehetett hatszoros méretűvé varázsolni. A sok kis rekesz telis-tele volt színes krétákkal, színes ceruzákkal, karcsú színes festékdobozokkal, tubusokkal, amelyeket az ostrom alatt nagynéném lakásával együtt egy bomba ripityára zúzott.

Középiskolába a Török Pál utcába, a Szépművészeti Líceumba jártam textil szakra, ahol a csipkeverés, a batikolás, a csomózott szőnyegszövés és a gobelinszövés között lehetett választani. Egy percig sem tétováztam és a gobelinszövés mellett döntöttem. Megjegyzem, hogy a Líceum műhelyoktatása rendkívül színvonalas volt és osztályfőnökömnek, Göllner Miklósnak is nagyon sokat köszönhetek. 1950 tavaszán érettségiztem és ekkor már tudtam, hogy az Iparművészeti Főiskolán – ahová még ebben az évben felvételt nyertem – Ferenczy Noémi vezet a gobelin tanszakot, amely két növendékkel, Metzger Erzsébettel és Kordovánér Jánossal indult.

A Főiskolán az első év után egy bizottság döntötte el, hogy a textil főtanszak melyik tanszakán folytathatjuk a tanulást. Engem egy új tanszakra, a kötszővőre akartak irányítani. Nagyon elkeseredtem, nem tudtam, mit tegyek. A második év nyitó ünnepségén a főiskola udvarán az ecetfa árnyékában dohányfüstbe burkolózva megláttam azonban Ferenczy Noémit, akihez minden bátorságomat összeszedve odaléptem és megkértem, hogy a tanítványa lehessenek. A tanítványa lettem. (Ha ez nem sikerült volna, otthagytam a Főiskolát.)

Ferenczy Noémi egyszer bevallotta, nem tudja, hogy milyennek kell lennie egy tanárnak, mert neki ezt nem tanította senki, de amit a párizsi Gobelin Manufaktúrában a szövőmesterétől tanult, szívesen megmutatja nekünk. Ennek alapján mi, az újabb tanítványok – Pintér Éva, Prepelicza Katalin jómagam, majd később Nagy B. István, Nagy Gy. Margit, Szőke Erzsébet – is láthattuk, hogy Ferenczy Noémi hogyan sző, milyen kézmozdulatokkal váltja a szálakat, mennyi erővel sűríti a sorokat.

Mesterünk a tervezésnél is a saját tapasztalataiból indult ki. Számára egy-egy új kompozíció a figurákkal együtt mindig egy képzeletbeli fehér fal előtt jelent meg, amelyről először kis méretben ceruzavázlatot, majd a ceruzavázlat alapján pauszpapíron vízfestékekkel színes vázlatokat készített. Ezek közül kiválasztott egyet és temperával megfestve felnagyította a kárpit méretére. Ennek az ún. kartonnak az alapján lehetett a szövést megkezdeni annak tudatában, hogy a szövött munka sokszorosan fogja felülmúlni a megelőző fázisokat. A kárpitkészítés teljes alkotófolyamatát Ferenczy Noémi műtermében tanulmányozhattuk, ahová kéthetenként mehettünk fel.

Ferenczy Noémi a chartres-i székesegyház üvegablakait és az ablakok készítőit többször is szóba hozta, ami számomra azt szimbolizálta, hogy mi, a tanítványai is létre tudunk hozni maradandó műveket a közös akarat és munka erejével. Mesterünk hirtelen halálával a magunkra maradás fájdalmas riadalma azonban nem az összetartozás, hanem a távolodás érzését erősítette. Talán nem volt véletlen. A chartres-i álomra emlékezve vettem részt jóval később a Kárpitművészeti Alapítvány *Himnusz* programjában, a közös munkák (*Szent István és műve, Corvin kárpitok*) tervezésében és kivitelezésében a Dobrányi Ildikó irányításával majd egy évtizedig működő Budavári Kárpitműhelyben és a Dobrányi Ildikó Alapítvány nemzetközi programjában, az *Európa szövétében*.

Ferenczy Noémi egyik örököséként, Ferenczy Noémi szövőszékén már több mint ötven éve készítem gobelinjeimet. E fél évszázad során a szövés életememmé vált. Munkáim technikai megoldását azonban már nem csak a felvetőszálak teljes elfedését megkövetelő klasszikus francia kárpit jelenti. Egyik törekvésem ugyanis az, hogy a felvetőszálakat láthatóvá tegyem annak érdekében, hogy azok aktívan vehessenek részt a felület és a formák kialakításában. Hogy ez milyen mértékben és módon változtatja meg az eddig ismert és használt szigorú szövési szabályokat, azt magam döntöm el: vagy rendszerré szigorítom a kéz ritmikus mozgásával kialakult hatást, vagy elfogadom a rendszertelenség élményét. Elképzeléseimet többek között *Menedék* és *Teremtmények* című munkáim, illetve az a kis mintacsík példázza, amelyet a Keresztény Múzeum kiállítására fehér, piros és kék fonalból szőttem: az első résznél alulról fölfelé a fehér – piros – kék fonál (egy száz nyíláson többszöri átvetés) egy fél sorral rögzítődik. A félsor színe itt fehér – piros – kék. A második résznél a félsor minden színnél piros, a harmadik résznél a félsor minden színnél kék. A legfelső résznél véletlenszerűen jelentkezik a fentiek valamelyike és a sima szövés, ezekkel a formákat lehet kialakítani. Egy másik kis részleten a dupla felvetés látható, ezzel korábban kísérleteztem. Dupla felvetéssel készült a Pápa elleni merénylet emlékére a *Nem golyóálló palást* című munka, amellyel szintén azt a határozott meggyőződésemet akartam bizonyítani, hogy a kárpit műfaja a klasszikus technika határainak átlépése révén is megújítható.



## GIZELLA SOLTI Reminiscences



I wanted to be an artist from the age of eight, ever since my mother's sister showed me her confirmation present. This was a marvellous wooden box which changed into something six times larger with just one deft movement of the hand. Its many little compartments were full of coloured chalks, coloured pencils, and tubes of coloured paint. Together with my aunt's flat, it was blown to pieces by a bomb during the siege of Budapest in 1944–45. My secondary school was the Arts and Crafts Lyceum (as it was then called) in Budapest's Török Pál utca, where I was able to pick a specialism. The choice was between lacemaking, batik work, carpet weaving, and woven tapestry. I opted for woven tapestry without a moment's hesitation. I must say that the instruction provided in the school's workshop was of a very high standard and that I owe a great deal to my old form master, Miklós Göllner. I sat my school-leaving examinations in the spring of 1950. At that time, I al-

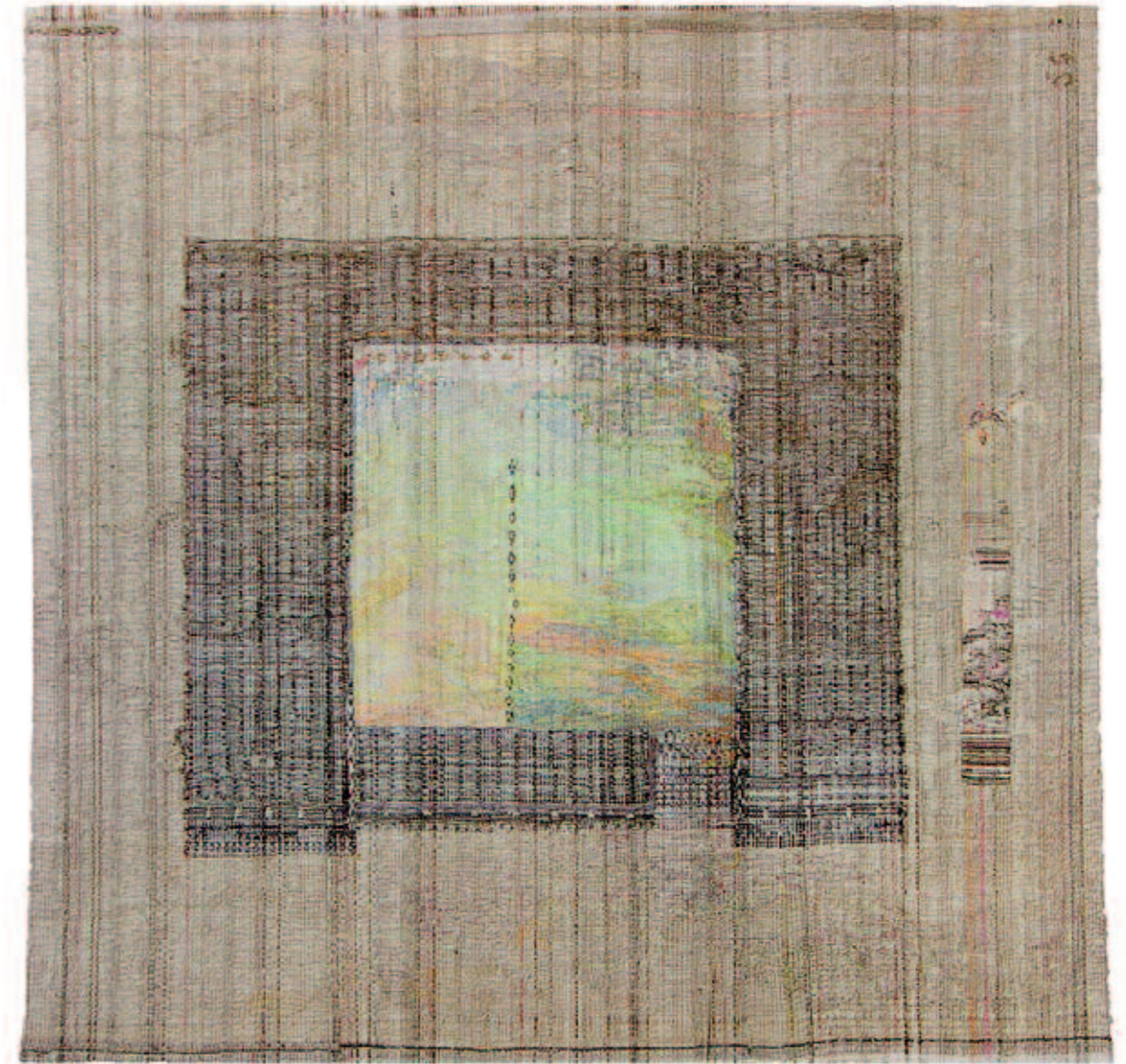
40 ready knew that Noémi Ferenczy was head of the Department of Tapestry at the Academy of Applied Arts; she was assisted there by two former pupils of hers, Erzsébet Metzger and János Kordovánér. I gained admission to the Academy that same year.

After their first year at the Academy, students at the Faculty of Textiles were each assigned to a department belonging within it; the decision as to who should go where was made by a committee. The committee members wanted to send me to a new department, the Department of Knitted Fabric. I was very upset and did not know what to do. However, at the re-opening ceremony held in the courtyard of the Academy after the summer vacation, I noticed Noémi Ferenczy, wreathed in cigarette smoke in the shade of the sumac tree. Summoning up all my courage, I walked up to her and asked whether I could be one of her pupils. I became one of her pupils. [Had I not been successful in this, I would have left the Academy.] Noémi Ferenczy once admitted that she did not know what a teacher should be like because no-one had ever taught her. Nevertheless, what she had learned from the master-weavers at the Manufacture des Gobelins in Paris she gladly passed on to us. On the basis of this, we who were her latest pupils (Éva Pintér, Katalin Prepelicza, I myself, and – later on – B. István Nagy, Margit Gy. Nagy, and Erzsébet Szőke) were able to see how Noémi Ferenczy performed the work of weaving, the hand movements she used to separate the threads, and the amount of pressure she applied when tamping down the rows.

When designing too, Noémi Ferenczy began from her own experience. For her, each new composition, along with its figures, invariably appeared to her in front of an imaginary white wall. First, she made a small pencil sketch of what she saw. Then, with attention to this drawing, she made coloured sketches on tracing paper using aquarelle. Choosing one of these sketches, she would go on to paint it using tempera in a size corresponding to the measurements of the tapestry she planned. On the basis of this so-called cartoon, she was able to begin the weaving, in the knowledge that the woven work would surpass the earlier phases of the work many times over. In Noémi Ferenczy's studio, to which we could go every fortnight, we were able to study the process of tapestry-making from beginning to end.

On many occasions, Noémi Ferenczy mentioned the stained-glass windows in Chartres Cathedral and the people who made them. For me, this sent the message that we, her pupils, could also create lasting works through the power of joint will and common effort. However, with the sudden death of our mentor, for us the painful confusion of remaining strengthened not the feeling of belonging together, but rather that of estrangement from one another. Perhaps it was not accidental. Remembering the dream of Chartres, I took part a good deal later in the *Himnusz* ('Hungarian National Anthem') project organised by the Foundation for Tapestry Art, in the execution of joint works (*St. Stephen and His Work*, *The Corvinus Tapestries*) under the direction of Ildikó Dobrányi, in the work performed at the Buda Tapestry Studio, and in the international *Web of Europe* project organised by the Ildikó Dobrányi Foundation.

As one of Noémi Ferenczy's legatees, I have now been weaving my tapestries on her old loom for more than fifty years. In the course of this half-century, weaving has become a part of my life. But now the technical solutions I employ in my works do not all originate in classic French tapestry with its requirement that the warp threads be completely covered. Namely, one of my endeavours is to make the warp threads visible so that they can take part actively in the shaping of the surface and of the forms. How and to what degree this alters the strict weaving rules known and used hitherto I myself decide: do I tighten the effect produced through the rhythmic movement of the hands into a system, or do I accept the joy that comes from the absence of any system? My notions are illustrated by, among others, my works *Refuge* and *Creatures*, and by the small strip of material woven by me from white, red, and blue yarn for the exhibition at the Christian Museum: in the first part, from the bottom upwards, white, red, and blue threads (spanning an aperture opening) are held in position by half a row. The colours of the half-row here are white, red, and blue. In the second part, the half-row is red throughout; in the third part, the half-row is blue throughout. In the uppermost part, all of the above colours and plain weaving appear in a random way; with these the forms can be shaped. In another small part, double warping can be seen; I experimented with this earlier. The work *Non-Bulletproof Cope*, calling to mind the attempt on the life of Pope John Paul II, was made with double warping. With this, too, I wanted to indicate my firm conviction that the tapestry genre can also be renewed by stepping beyond the limits of the classic tapestry technique.



SOLTI GIZELLA | MENEDÉK | 2008 | 110x116 CM

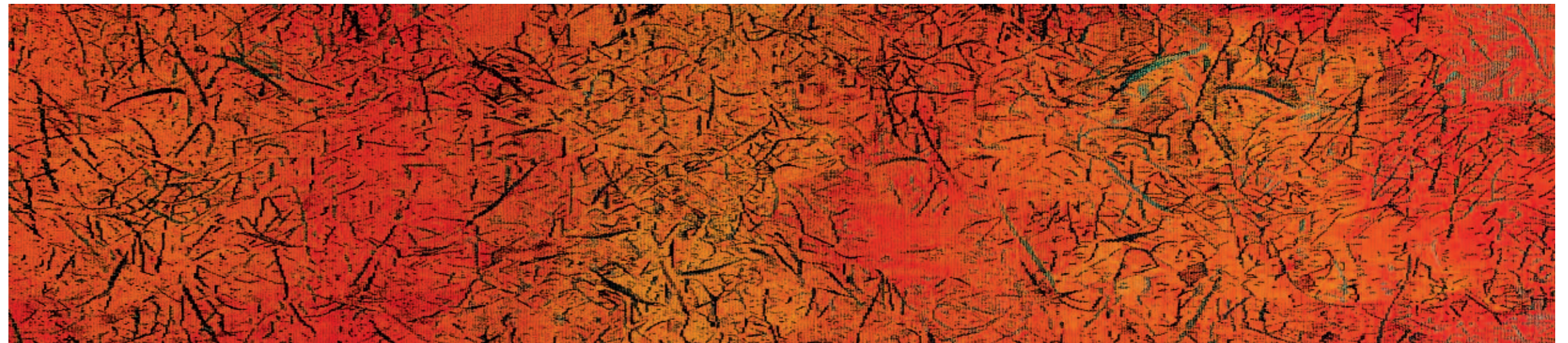
GIZELLA SOLTI | REFUGE | 2008 | 110x116 CM

The traditionally collective woven tapestry genre, which enjoys a long tradition in Europe, made its appearance as an individual, autonomous genre on the basis of the aesthetic views of William Morris, a leading personality in the Arts and Crafts Movement in Britain during the late 19th century. These views postulated the unity of arts and handicrafts. The first representative in Hungary of the new artistic forms was Noémi Ferenczy (1890–1957), who, as a teacher also, was an outstanding figure in the history of Hungarian art. It was she who founded, in 1951, the Department of Tapestry at the Hungarian Academy of Applied Arts, the legal predecessor of today's Moholy-Nagy University of Art and Design, running it in line with her own creative methods. In a radio interview, she spoke about this as follows: 'As for me, I do everything myself, from the first sketch to the weaving work. [My pupils do likewise.] The design plays roughly the same role for me as nature does for a painter. I adopt from it sometimes more, sometimes less, up to completion of the end-work. I regard the original idea as merely a starting point, and I develop and adapt it all the time.'<sup>116</sup> Noémi Ferenczy was, however, much attacked for teaching woven tapestry to her pupils. György Domanovszky, at that time an applied arts consultant at Hungary's Fine Arts Foundation, made mention of this in the obituary he wrote for her: 'It seems that she was determined in this. She wanted to train a successor. Her human qualities truly blossomed in this connection. Even with her death, she wished to help those young people who were setting out on the path she had chosen. She was a master in woven tapestry, a master, in my view, in watercolour, and a master in teaching. In the teaching she gave, there were many things on which she and I did not agree. Let the future decide!'<sup>117</sup> Noémi Ferenczy may have been the first to excite public interest in woven tapestry in Hungary, possibly as a result of criticisms made of her, and because, in the interests of the functioning of the Applied Arts Company's Woven Tapestry Workshop established in 1954, it was primarily painters who were assigned to important tapestry commissions during the decades of socialism. The basis for this workshop was the School of Design's instruction studio, which was taken over along with the weavers who were employed there. 'Up to 1962, fifty-six tapestries were woven; the results of the workshop's efforts over an eight-year period were illustrated by way of a show of tapestry art staged behind closed doors. In connection with the exhibition, which was held at the Palace of Exhibitions, the studio's work was discussed in the expectation that architects, too, would become involved. However, lack of interest on the part of the architects was obvious from the distance that they maintained, and it was writings dealing with tapestry art that had to prove continually that the woven wall tapestry genre was needed by Hungarian society.'<sup>118</sup> In spite of the paradoxical situation, among other works, Endre Domanovszky's enormous, 56 m<sup>2</sup> tapestry entitled *Disputa* was made at the Woven Tapestry Workshop in 1968, as was Gabriella Hajnal's *St. Francis Tapestry*. This second work, one of the finest achievements of Hungarian tapestry art, was made for the Franciscan Gymnasium at Szentendre. But 1968 was the year not merely of *Disputa* and the *St. Francis Tapestry*. It also saw the prelude to Hungary's New Textile movement. With the metamorphosis of tapestry

<sup>116</sup> From an interview with Noémi Ferenczy conducted by Éva Grigássy in 1956. Quoted in Pálosi, Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest: FUGA, 1998. 34.

<sup>117</sup> Domanovszky, György: *Ferenczy Noémi*. Műterem, I, 1958. 2-3. The teaching of woven tapestry design at tertiary level began in Hungary in 1946 at the Academy of Fine Arts under the leadership of Endre Domanovszky, brother of György Domanovszky. In 1949, in connection with the reforming of the academies of arts, new rules regarding organisation were adopted. On the basis of these new rules, the Department of Carpet Design (Tapestry) was transferred to the Academy of Applied Arts. From 1972, during Endre Domanovszky's time as rector, tapestry was again taught at the Academy of Fine Arts. The specialist instructor there was Mrs. János Rábai [née Gitta Tujner], who also headed the tapestry workshop of the Applied Arts Company for a quarter of a century. Pálosi: *Ferenczy Noémi...* op. cit. 44, n. 140.

<sup>118</sup> Pálosi, Judit: *Kárpitművészet Magyarországon. Műhelyek, művészetoktatás, mecénások*. In: Kratochwill, Mimi [szerk.]: *Magyar Gobelin 1945–1985*. Budapest: Műcsarnok, 1985. 7–10.



Az európai tradíciójú szövött kárpit hagyományosan kollektív műfaja a XIX. század végén az angol Arts and Crafts mozgalom és a mozgalom vezéregyénisége, William Morris művészet és kézművesség egységére épülő esztétikája alapján individuális, autonóm műfajként jelenik meg. Az új művészeti forma első képviselője Magyarországon Ferenczy Noémi (1890–1957), aki tanárként is kiemelkedő alakja a magyar művészet történetének. Ferenczy Noémi alapította 1951-ben a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem jogelőd intézményében, az Iparművészeti Főiskolán 1951-ben a kárpit tanszakot, melyet saját alkotómódszerének szellemében vezetett. Erről 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 veszek át belőle a végleges mű megalkotásáig. Magam csupán kiindulópontnak tekintem és szövés közben az eredeti elgondolást szüntelenül fejlesztem és alakítom.”<sup>93</sup> Ferenczy Noémit azonban sokan támadták amiatt, ahogyan a növendékeit a gobelinre tanította. Erre a Képzőművészeti Alap akkori iparművészeti lektora, Domanovszky György Ferenczy Noémiről írott nekrológiájában így emlékezett: „Úgy látszik, ebben is célratörő volt. Utódot akart nevelni. Emberi magatartása ebben a megnyilvánulásban bontakozott ki igazán. Azoknak a fiataloknak, akik ráléptek az ő útjára, még halálával is segíteni akart. Mester volt a gobelinben, mester szerintem az akvarellben, mester a tanításban. Abban a tanításban, mellyel sokan nem értettünk egyet. A jövő ítéljen!”<sup>94</sup> Jóllehet Magyarországon a közérdeklődést elsősorban Ferenczy Noémi keltette fel a gobelin iránt, vélhetően az őt ért kritikák következményeként, valamint az Iparművészeti Vállalat 1954-ben létrehozott Gobelin Műhelyének működése érdekében a szocializmus évtizedeiben elsősorban festőket juttattak jelentős kárpit megbízásokhoz. A műhely alapja az Iparrajziskola tanműhelye volt, amelyet átvettek az ott dolgozó szövőkkel együtt. „1962-ig 56 kárpitot szőttek meg, a nyolcéves működésük eredményességét zártkörű kárpitművészeti bemutatóval illusztrálták. A Műcsarnokban rendezett kiállítással összefüggésben építészek közreműködésére is számítva anketon vitatták meg a műhely munkáját. Az építészek távolmaradása azonban érdektelenségről árulkodott, s a kárpitművészettel foglalkozó írásoknak továbbra is rendre bizonygatniuk kellett,

<sup>93</sup> Grigássy Éva Ferenczy Noémival 1956-ban készített interjújából idézi Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. FUGA, Budapest, 1998. 34. o.

<sup>94</sup> Domanovszky György: *Ferenczy Noémi*. Műterem, I, 1958. 2-3. o. A felsőfokú gobelin tervezés oktatása Magyarországon 1946-ban Domanovszky György testvére, Domanovszky Endre vezetésével a Képzőművészeti Főiskolán indult meg. 1949-ben a művészeti főiskolák reformjához kapcsolódva új szervezeti szabályzatot fogadtak el és ennek alapján a szőnyegkép-tervezés (gobelin) szak az Iparművészeti Főiskolára került. A Képzőművészeti Főiskolán 1972-től Domanovszky Endre rektorságának idején fakultatív módon ismét oktatták. A szakoktató az a Rábai Jánosné Tujner Gitta volt, aki az Iparművészeti Vállalat gobelin műtermét is vezette két és fél évtizeden át. In Pálosi Judit: *Ferenczy Noémi*. Budapest, 1998. 44. 140. jegyzet

<sup>95</sup> Pálosi Judit: *Kárpitművészet Magyarországon. Műhelyek, művészetoktatás, mecénások*. In: Kratochwill Mimi [szerk.]: *Magyar Gobelin 1945–1985*. Műcsarnok, Budapest, 1985. 7–10. o.



hogy társadalmunknak szüksége van a szövött falikárpit műfajára.<sup>96</sup> A paradox helyzet ellenére a Gobelin Műhelyben készült el 1968-ban többek között Domanovszky Endre hatalmas *Disputa* című 56 négyzetméteres kárpitja és itt szőtték a szent-endrei Ferences Rendi Gimnázium számára a magyar kárpitművészet egyik csúcsteljesítményét, Hajnal Gabriella *Szent Ferenc kárpitját* is. 1968 azonban nemcsak a *Disputa* és a *Szent Ferenc kárpit*, hanem a magyar „újtextiles” mozgalom nyitányának éve is. A nemzetközi Lausanne-i Biennial<sup>96</sup>-on lejátszódó kárpit metamorfózishoz hasonlóan ugyanis a hazai textilművészet is „műnemváltáson” esett át<sup>97</sup>, vagyis Fitz Péter szerint – aki ebben az időszakban az átváltozást bemutató Szombathelyi Biennálékot szervező és helyet adó Savaria Múzeum osztályvezetője volt – „...a falikárpit kilépett a síkból a térbe és a textil autonóm művészeti ágként jelent meg. Olyan feladatokat vállalt magára, melyeket korábban soha, azaz szándékaiban, megjelenésében úgy viselkedett, mint ahogyan az képzőművészeti alkotások esetében megszokott: gondolatokat közölt, kiállítási tárgyként funkcionált.”<sup>98</sup> Az újtextiles mozgalom elindulásának okaira, szervezeti hátterére Szilvitzy Margit, a mozgalom egyik vezéralakja így emlékezik: „A beszélgetés arról kezdődött, hogy ruhatervező létemre miért is foglalkozom faliszőnyeg készítésével, amikor ez eddig távol állt tőlem? Nehéz volt megmagyarázni, magam sem tudtam igazán. Passzióból



<sup>96</sup> 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 széleskörű 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. 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 építészlet lényegi elemeként mutatta be. Ezt a nézetet nem kisebb művész, mint a modern építészlet doyenje, Le Corbusier fogalmazta meg a kiállítás katalógusába írt esszéjében. Ez az elképzelés a nyilvános és magánterek belsőépítészetének központi elemeként élesztette újjá és erősítette meg a kárpit középkori felfogását. Bármily fontos volt is a század közepén a kárpitművészetnek az építészlet szolgálatlányaként való újjáéledése, a fő hangsúly nem sokkal később már áttolódott a kárpitszővésre mint személyre szabott kifejezésformára. A kárpitművészek új generációja átforgatta 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 fonalaktól szőtték őket. Ezek az új »kárpit-tárgyak« a legkülönbözőbb anyagokból készültek - a műanyag, 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.” [Rebecca Stevens: *A kárpit fonalai*. In *Kárpit* [kat] Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 29. o.

<sup>97</sup> Husz Mária: *A magyar neoavantgárd textilművészet*. Dialóg Campus, Pécs, 2001. 9. o.

<sup>98</sup> Fitz Péter: *Hauser album*. Budapest, 2004.

HAJNAL GABRIELLA | SZENT FERENC KÁRPIT | 1968 | 207×320CM  
GABRIELLA HAJNAL | ST. FRANCIS TAPESTRY | 1968 | 207×320CM



in the international arena – first and foremost at the Lausanne Biennale –,<sup>119</sup> textile art in Hungary, too, underwent, almost contemporaneously, a “genre change”.<sup>120</sup> Namely, in the words of Péter Fitz, who in this period was a departmental head at the Savaria Museum, the organiser and host of the Szombathely Biennale which presented the transformation, “... wall tapestry stepped out of two-dimensionality into three-dimensionality, and textile made its appearance as an autonomous branch of art. It took upon itself tasks which it had never assumed before, i.e. in its intentions and in its appearance it behaved as is habitual in the case of works of fine art: it conveyed ideas and functioned as an exhibition artefact.”<sup>121</sup> Margit Szilvitzky, a leading figure in the New Textile movement, remembers the reasons for, and organisational background of, the beginnings of the movement as follows: “The discussion began with why I, a designer of clothes, was bothering to make wall carpets, when up until then I hadn’t concerned myself with them. It was difficult to explain; even I myself didn’t really know. I did it out of passion. I needed a more independent form of expression, one which at that time served my own happiness merely. I could also have said that as a designer of clothes I saw fewer and fewer opportunities to build a career as an artist which had more prospects. Although I worked a lot, nothing of what I produced remained to me; often I didn’t even have a photograph. My clothes were sold, and the results of the knowledge, taste, and energy that I had put into them slipped from my hands and were lost in the manufacturing and sales processes. My role lasted only as long as I designed and made clothes in my tailoring workshop; otherwise everything followed schematically. This system did not provide opportunities for bigger independent initiatives. [...] A large part of the membership consisted of young people, but the older generation, too, participated in the debates: Erzsébet Perczel, Klára Preiser, and Éva Szabó, too. All three enjoyed a reputation as respected handweavers. The atmosphere seemed more democratic than earlier. Utilising the right of Árpád Búzás, a departmental secretary, to have a say, the leadership managed, for example, to stage an exhibition of textile wall pictures at the Ernst Museum. The success of this event encouraged the leadership to seek additional contacts, and to find a place where the holding of regular exhibitions might be possible.

46

<sup>119</sup> In France in the 1930s, Le Corbusier and the painter Jean Lurçat tried to put tapestry art, which for them was a branch of monumental art related to architecture, on new foundations. Lurçat enjoyed wide influence as an art organiser. On his initiative, the Association des Peintures-Carionniers de Tapisserie was formed in Paris in 1947. This was followed by the establishment of the Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne (CITAM) in Lausanne in 1961, also on his initiative. In 1962, Lurçat founded an international tapestry biennale in Lausanne which soon became the most important forum of the rebirth of tapestry. According to Rebecca Stevens, “Tapestries as “contemporary murals” were featured as an essential element of modern architecture. No less a spokesperson than the reigning dean of Modernist architecture, Le Corbusier, expressed this view in one of the many catalogue essays accompanying the exhibition. This revived and reinforced the medieval concept of tapestry as a central interior design feature for both public and private spaces. As important as it was, tapestry’s revival in the mid-20th century as the handmaiden to architecture soon gave way to tapestry as a personalized artistic statement. A new generation of tapestry artists adapted and increasingly defied the traditional boundaries of tapestry. These artists retained the essential element of William Morris’s philosophy, that the artist retain full hands-on control over the production of his work, but beyond this point of commonality tapestry virtually exploded in many creative directions. By the 15th Biennale, a mere 30 years after the first, none of the works exhibited were true tapestry in the traditional sense. Nor were they made exclusively of traditional yarns. These new “tapestry”-pieces were made of materials ranging from plastic, gut, wire to a host of other nontraditional substances and were executed in what the artists themselves often simply described in the catalogue as “personal technique”. These “tapestries” began to be collected by museums and knowledgeable private collectors as works of fine art in themselves. By the mid 20th century traditional tapestry had changed and had become an independent art form, “art fabric mainstream”.’ Stevens, Rebecca: *The Threads of Tapestry*. In: Kárpit. Exhibition catalogue. Budapest: Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001. 33.

<sup>120</sup> Husz, Mária: *A magyar neoavantgárd textilművészet*. Pécs: Dialóg Campus, 2001. 9.

<sup>121</sup> Fitz, Péter: *Hauser album*. Budapest: n.p., 2004.

<sup>122</sup> Szilvitzky, Margit: *Folyamatos jelen*. Budapest: Balassi, 2007. 19, 50–51.

This was how the idea of biennales – events staged every two years – took shape. With his patronage of art, György Gonda, the head of the town council in Szombathely, proved a good partner. Tihámér Szentléleki, the director of the Savaria Museum, and his enthusiastic colleagues, with Mária Mihály foremost among them, likewise supported the idea. As I remember, by the time the biennales where organised Zsuzsa Szenes, too, was a member of the leadership as the person responsible for the exhibitions. So, too, was Gábor Attalai, who as committee secretary directed the exhibition work of the association.<sup>122</sup>

However, there were also cultural policy reasons for the metamorphosis of wall tapestry in Hungary. Namely, textile art had at that time avoided the attention of the authorities and had become a field for neoavantgarde experimentation. According to Fitz, this occurred despite the fact that the neoavantgarde “... was banned in Hungary, or at least could not appear in public. To be more exact, Hungarian textile art was the medium which played – as a mediator – a very important role in enabling trends such as concept art, land art, performance art, minimal art, action art, and their fellows to be publicly present in Hungary. As in the case of every

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 öltözéket, 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, Búzás 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 város tanácselnöke, Gonda György – műpártolásával – jó partnernek bizonyult, a Savaria Múzeum igazgatója, Szentléleki Tihámér és lelkes muzeológusai, élükön Mihály Máriával, szintén örömmel támogatták az ötletet. Emlékeim szerint a biennálék szervezésének 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.”<sup>99</sup> A falikárpit hazai metamorfózisának azonban kultúrpolitikai okai is voltak. A textilművészet ugyanis elkerülte a korabeli autoritások figyelmét és a neoavantgárd kísérleti terepévé vált. Annak ellenére történt ez így, hogy a neoavantgárd ..... idehaza be volt tiltva, legalábbis nyilvánosan nem 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 concept 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 figyelést 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 kiállításokat, a tanulmányok leírták a fejleményeket. A legfontosabb talán az, hogy valamikor 84 és 86 között már

47



<sup>99</sup> Szilvitzky Margit: *Folyamatos jelen*. Balassi, Budapest, 2007. 19; 50–51. o.

NAGY JUDIT | SZÖVÉS = ÉLETMÓD | 1980 | 94x114 CM | SZOMBATHELYI KÉPTÁR, SZOMBATHELY  
 JUDIT NAGY | WEAVING = LIFESTYLE | 1980 | 94x114 CM | GALLERY OF SZOMBATHELY

dictatorial measure, the prohibitions system in "cultural policy" in the 1970s could be sidestepped, and textile artists were doing just that. Initially, this state of affairs meant toleration and lack of attention officially, but in the late 1970s and early 1980s, when in the fine arts these trends were still underground, in textile art everything could already be shown. In fact, to a certain extent the creation of works representative of them was even supported, as was the public displaying of these works. It was a fairly paradoxical situation. This process reached



a climax and summation in the mid-1980s, ended, and turned in a new direction. The summation was real insofar as a veritable series of exhibitions presenting in detail a decade and a half of textile art was staged and the developments were described in studies. Perhaps the most important thing was that at some time between 1984 and 1986 the neoavantgarde period finally came to an end, in Hungary also. As a result of this, the stylistic topicality of the entire New Textile movement disappeared at a stroke. Another important reason was that the monster by the name of "cultural policy" was quietly passing away, or at least its money was running out and, because of this, the monster's strength. Accordingly, it was already unable to ban and to force underground the new postmodern art that was now appearing with great force. The connection of textile art to all this was that quasi-support came to an end, that genres could no longer appeal as "forbidden fruit from abroad", and that the New Textile movement expired.<sup>123</sup> Nevertheless, András Bán, a critic of the period, remembered in connection with the movement that among the New Textile camp – which in his formulation consisted of artists with a fine arts mind-set and

48 applied artists disappointed in the terms for design work for factories – a consensus developed regarding the judgment of wall tapestry as developed in the Middle Ages, namely that this genre had no future in the modern world.<sup>124</sup> It was, therefore, surprising that in 1978 Judit Nagy's triptych *How My Butterfly Flew to My Window* (woven using the classic French tapestry technique) won first prize at the 5th Szombathely Wall and Spatial Textile Biennale, whose watchword was 'Processes'. On the basis of this, at the 6th Szombathely Biennale, which bore the title '± Gobelín' and which represented a turning point in the history of Hungarian tapestry art, woven tapestry '... was given an opportunity to prove that it still possessed a capacity for renewal, a public following, and true effectiveness, and to indicate its real place, function, and role in modern textile art'. According to Péter Fitz, it became clear at this time that '... the art of woven tapestry succeeded in stepping out of the very genre-neutral, ossified medium of "woven paintings". [...] The essence of this was nothing other than a concentration on the unique genre possibilities stemming from weaving, the creation of a kind of spectacle which only woven tapestry is able to create. There was no forced painterliness in it – it didn't even strive for this, since this could be achieved much more successfully with canvas and paints.'<sup>125</sup> Among the works created for the '± Gobelín' Szombathely Biennale were the photograph-based, raster-striped tapestries *Detail* and *Family* by Ildikó Dobrányi and Beáta Hauser respectively, the landscape work *Danube Bend* by Ágnes Kecskés which recalled the noble simplicity of Noémi Ferenczy's tapestries, the conceptual work *Weaving = Lifestyle* by Judit Nagy, the work *Amnesia* by Zsuzsa Péreli which exploited the potential of the wrong side of the tapestry, and *Half of a Striped Coat* by Gizella Solti, a creation inspired by Rózsa Polgár's work entitled *A Blanket from 1945*. The heeding, exploration, and taking account of the special genre possibilities stemming from weaving did not occur, however. I believe that the reasons for this can be found in lack of knowledge concerning the woven tapestry genre among critics in Hungary, and in the divisions among artists judging it and practising it in various different ways, on account of their knowledge of weaving or lack of such knowledge, despite the fact that the majority of textile artists in Hungary regard Noémi Ferenczy as their founder. Judit Pálosi, too, pointed out the back-

ground to the last-mentioned problem when she wrote that 'at the first biennales, it was still only a few artists who represented the woven wall-tapestry genre, and scarcely any sent in works woven by means of the traditional technique – since in 1970, with the exception of the pupils of Noémi Ferenczy, scarcely any artists who wove their own works used this technique.'<sup>126</sup> That is to say,

<sup>123</sup> Fitz: op. cit.

<sup>124</sup> Bán, András: *Textilművészet*. In: Magyarország a XX. században, <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/424.htm>

<sup>125</sup> Fitz: op. cit.

idehaza is végérvényesen lezáródott a neoavantgárd időszak. Ettől az egész újtextil mozgalom stíluskorszorúsége egy csapásra eltűnt. A másik lényeges ok az volt, hogy a »kultúrpolitika« nevű szörny szép csendesen kimúlt. Vagy legalábbis elfogyott a pénz 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 újtextil mozgalom szép csendben kimúlt".<sup>100</sup> Bán András a korszak egyik kritikusa a mozgalommal kapcsolatban azonban emlékeztetett arra is, hogy az újtextilesek – Bán megfogalmazásában a képzőművészeti felfogású alkotók és a gyári tervezőmunka feltételeiben csalódott iparművészek – között a középkori eredetű falikárpit megítélésére vonatkozóan konszenzus alakult ki, amely szerint annak a modern világban nincs jövője.<sup>101</sup> Ezért is volt meglepő, hogy a „Folyamatok” hívószavú V. Szombathelyi Fal- és Tértextil Biennálé fődíját 1978-ban Nagy Judit *Így repült a pillangóm az ablakomra* című, klasszikus francia kárpit technikával szőtt triptichonja nyerte el. Ennek alapján a következő, a magyar kárpitművészet történetében fordulópontot jelentő ±Gobelín címet viselő VI. Szombathelyi Biennálén a gobelín "...lehetőséget kapott annak bizonyítására, hogy van-e ma is megújulási képessége, közönsége, igazi hatóereje, jelölje ki valós helyét, funkcióját, szerepét a modern textilművészetben." Fitz Péter szerint ekkor egyértelművé vált, hogy "...a gobelínművészetnek sikerült kilépnie a »leszövítt festmény« igen műfajtan, megmerevedett közegéből. (...) Ennek lényege pedig nem volt más, mint a szövésből fakadó, egyedi műfaji lehetőségekre koncentráció, olyasfajta látvány megteremtése, amelyet csak a gobelín tud létrehozni. Nincs benne erőltetett festőiség - nem is igyekszik erre felé, hiszen ezt vászonnal és festékkel sokkal sikeresebben lehet megvalósítani."<sup>102</sup> A „±Gobelín” című Szombathelyi Biennáléra készült el többek között Dobrányi Ildikó és Hauser Beáta fotóalapú, csikraszteres *Részlet*, illetve *Család* című kárpitja, Kecskés Ágnes Ferenczy Noémi kárpitjainak nemes egyszerűségét idéző *Dunakanyar* című tájképe, Nagy Judit konceptuális műve a *Szövés= életmód*, Péreli Zsuzsa a kárpit fonák oldalának potenciálját kiaknázó *Amnézia* című kárpitja, valamint Polgár Rózsa és Solti Gizella formára szőtt, *Egy takaró 1945-ből*, illetve *Egy fél csikos kabát* című munkája. Nem történt meg azonban a szövésből fakadó egyedi műfaji lehetőségek számbavétele és feltárása, aminek okát egyrészt a kritikusoknak a kárpit műfajával kapcsolatos hiányos ismereteiben vélem látni, másrészt a kárpitművészetet a szövési tudás, vagy nem-tudás alapján egymástól eltérően megítélő és gyakorló művészek megosztottságának tulajdonítom, annak ellenére, hogy textilművészeink többsége Ferenczy Noémit tartja elődjének. Ennek a problémának a hátterére Pálosi Judit is rámutatott, aki szerint „az első biennálékon még csak néhány művész képviselte a szövött falikárpit műfaját, alig néhányan küldtek be hagyományos technikával szőtt művet – hiszen 1970-ben a Ferenczy Noémi növendékeken kívül úgy, hogy maga szötte volna műveit, alig művelte művész ezt a technikát.”<sup>103</sup> Ferenczy Noémi ugyanis csak keveseket taníthatott az Iparművészeti Főiskolán, ahol 1951-től a Textil Főtanszak, majd 1953-tól a Díszítőfestő Főtanszak keretében képeztek kárpitművészeket, vagyis a Ferenczy tanítványokat: Kordovánér Jánost, Metzger Erzsébetet, Nagy B. Istvánt, Nagy Gy. Margitot, Pintér Évát, Prepelicza Katalint, Solti Gizellát, Szőke Erzsébetet. Mesterük 1957-ben bekövetkezett hirtelen halálát követően



<sup>100</sup> Fitz: i.m.

<sup>101</sup> Bán András: *Textilművészet*. In: Magyarország a XX. században, <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/424.htm>

<sup>102</sup> Fitz: i.m.

<sup>103</sup> Pálosi Judit: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 59. o.

SOLTI GIZELLA | EGY FÉL CSIKOS KABÁT | 1980 | 52x32x7 CM | SZOMBATHELYI KÉPTÁR, SZOMBATHELY  
GIZELLA SOLTÍ | HALF OF A STRIPED COAT | 1980 | 52x32x7 CM | GALLERY OF SZOMBATHELY

Noémi Ferenczy was able to teach only a few pupils at the Academy of Applied Arts, where tapestry artists, i.e. Ferenczy's pupils, were trained within the Faculty of Textiles from 1951 and within the Faculty of Decorative Painting from 1953. They were the following: János Kordovánér, Erzsébet Metzger, B. István Nagy, Gy. Margit Nagy, Éva Pintér, Katalin Prepelicza, Gizella Solti, and Erzsébet Szőke. Following the sudden death of Noémi Ferenczy, Ernő Schubert directed tapestry design within the

framework of the Department of Weaving. Between 1956 and 1960, however, only two students, Jolán Csík and Hedvig Tarján, were awarded a degree in woven tapestry on completion of their studies.<sup>127</sup> Namely, the Department of Woven Tapestry ceased to exist as a separate department.<sup>128</sup> Under the name Woven Tapestry and Carpet Design Group, it restarted as a separate entity in 1966. Headed by Károly Plesznivy, it now operated within the Department of Textile Design. After this, in the mid-1970s, 'woven tapestry designers' issued forth from the Academy of Applied Arts one after another. Ildikó Dobrányi finished her studies there in 1972, subsequently continuing them in Aubusson and in Paris. In 1974, Judit Nagy and Katalin Martos graduated; in 1978, Ibolya Hegyi; in 1979, Lívia Pápai and Hajnal Baráth; and in 1980, Beáta Hauser.<sup>129</sup> The story of Hungarian tapestry art, which acquired international fame around the time of the new millennium, can be told on the basis of documents relating to the Hungarian Academy of Applied Arts.<sup>130</sup> On the basis of its core curriculum, which required training in the fine arts also, it may be stated that the contradictory situation of the genre in Hungary regarding textile art, and (on the basis of its function) architecture, stemmed from the interruptions to woven tapestry training at higher education level. Despite this, 'By the time that the genre became separate and independent, individual thinking and new ideas belonged among the virtues of the genre: this mode of approach can be regarded unequivocally as an benefit accruing from the New Textile mode of thinking.'<sup>131</sup>

For the investigation and understanding of the concentration on the possibilities of the genre, on breakthroughs deriving from materials and techniques, a radically new viewpoint was needed, of the type outlined by the American art historian George Kubler in his work *The Shape of Time*. Kubler describes the infrastructure of art as a network of interconnected solutions, in which the ideas and works of preceding generations exercise significant influence on new solutions. 'In other words, when people create new forms, they commit



<sup>126</sup> Pálosi, Judit: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*.

In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Budapest: Vince, 2005, 59.

<sup>123</sup> Fitz: op. cit.

<sup>124</sup> Bán, András: *Textilművészet*. In: *Magyarország a XX. században*, <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/424.htm>

<sup>125</sup> Fitz: op. cit.

<sup>126</sup> Pálosi, Judit: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. In: *Kárpitművészet Magyarországon*. Budapest: Vince, 2005, 59.

<sup>127</sup> Pálosi: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. Op. cit. 57.

<sup>128</sup> Hincz, Gyula: *Az 1959 novemberében készült 10 éves fejlesztési terv programja*. In: Bodor Ferenc (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–83*. Budapest: Magyar Iparművészeti Főiskola, 1983. 116–123.

<sup>129</sup> Pálosi: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. Op. cit. 75.

<sup>130</sup> Bodor, Ferenc (szerk.): *Dokumentumok a Magyar Iparművészeti Főiskola életéből 1945–83*. Budapest: Magyar Iparművészeti Főiskola, 1983.

<sup>131</sup> Szilvitzky: op. cit. 176.

DOBRÁNYI ILDIKÓ | **NOMÁD SZÖNYEG** | 1996 | 220×220 CM | IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM, BUDAPEST

ILDIKÓ DOBRÁNYI | **NOMADIC RUG** | 1996 | 220×220 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST



posterity at some remote interval to continue in the track by an involuntary act of command, mediated by works of art and only by them. Here is without doubt one of most significant of all the mechanisms of cultural continuity, when the visible work of an extinct generation can still issue such powerful stimuli.<sup>132</sup> A reference to the operation of the mechanism outlined by Kubler was the linguistic metamorphosis of Hungarian autonomous tapestry art which acquired international fame around the turn of the new millennium. This metamorphosis was due to the endeavours for renewal which were connected to the generations which graduated from the department founded by Noémi Ferenczy, first and foremost to the experiments conducted by Gizella Solti, who was a member of the 'great generation' of textile artists which brought about the heyday of the genre in the 1960s. In her work, this fact is just as significant as the fact that she was taught at the Academy of Applied Arts by Noémi Ferenczy, that classic figure in tapestry art in Hungary in the 20th century. In Solti's works, the seemingly irreconcilable paths of innovation and tradition, spirits of two different sorts, adapt to one another and are present together in a strange way,

52



uncertainly it would appear, but in fact in a guarded, strange whole. She is not alone at the limits where tradition and innovation part from one another. The textiles, artistic thinking, and intentions of Zsuzsa Szenes or Margit Szilvitzky, her contemporaries, were likewise at home at these limits, contemporaneously with the great currents in the fine arts in Hungary and abroad in the 1970s. The former utilised the philosophical and conceptual devices of concept art, while the latter enlarged the frame of her own genre, and by so doing extended its reach using the possibilities of structures valid in geometrical painting. By means of consistent, and at the same time peaceable, gestures, they step across the narrow strip dividing so-called great art and applied art, that no man's land between them, and by so doing create new viewpoints, perspectives, and possibilities for contemporary textile, as well as a new language for it. And, of course, it was very handy for them, and it inspired them, that at this very time in universal art, too, the traditional boundaries between genres were breaking down and slowly disappearing. The walls between fine art and applied art collapsed and new forms of expression appeared; these then transformed the world of traditional textile art, too. In her way, Gizella Solti took part in the textile movement, which played an important role in the changes. Withdrawing into the shadows to some extent, she stood about, reflected, made designs, wove her tapestries, thought in an unfettered way, and composed freely. Nevertheless, her thoughts and her compositions remained close to weaving materials, to yarns, and to the weaving technique, calmly hidden in the magic world of textile. In this attitude, we can recognise the legacy of Noémi Ferenczy: she proved to be her disciple not merely in her mastery of the weaving technique, but also in the fact that she inherited the almost ascetic approach of her mentor which related everything to weaving. The unusual, different, features of Solti's art are characterised by the circumstance that in her thinking she, too, proceeded with neoavantgarde endeavours, but when she encountered them close up, sought to discover how their philosophically-rooted problems could be solved by textile means with the help of the traditional technique. When in the early 1980s the restless [and disquieting]

132 Kubler, George: *The Shape of Time. Remarks on the history of things.* New Haven & London: Yale University Press, 1962. 108.

133 Kovalovszky, Márta: *Tyúkanyó meséi 61. A semmi napja.* Vigilia, 2012/3: 229–230.

134 Interview with Gizella Solti in the spring of 2004

{www.konyvtar2.mome.hu/doktori/.../DLAertekezes-Hegyilbolya-2008.pdf}

135 Cf. Kubler: op. cit. 47–48

136 Marosi, Ernő: *Előszó.* In: Emlék márványból és homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történet történetéből. Válogatta, fordította és előszót írta Marosi Ernő. Budapest: Corvina, 1976. 12.

Schubert Ernő irányította a szövőszak keretében a kárpittervezést. 1956–1960 között azonban csak két hallgató, Csík Jolán és Tarján Hedvig fejezte be tanulmányait gobelintervező diplomával.<sup>104</sup> A gobelin tanszak önálló tanszakként ugyanis megszűnt,<sup>105</sup> majd a Textiltervező Tanszék keretében Plesznivy Károly vezetésével önálló Gobelin és Szőnyegtervező Szakcsoport néven 1966-ban újraindult. Ennek nyomán „az 1970-es évek derekán egymás után kerülnek ki a főiskoláról »gobelintervező« művészek: Dobrányi Ildikó 1972-ben fejezi be budapesti 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.”<sup>106</sup> Az ezredfordulón nemzetközi hírnevet szerzett magyar kárpitművészet történetét ugyanis az Iparművészeti Főiskola életének dokumentumai<sup>107</sup> alapján is meg lehet ismerni és meg lehet állapítani, hogy a képzőművészeti felkészítést igénylő, alapanyaga révén a textilművészethez, funkciója szerint az építészethez kötődő műfaj ellentmondásos helyzete az önálló kárpit szak működésének megszakításából is adódik annak ellenére, hogy „Mára mint műfaj önállóvá vált, az egyéni gondolatok, az anyagból és a technikából származó lelemények a művek erényeihez tartoznak; ez a szemléletmód egyértelműen az újtextiles gondolkodásmód hozadékának tekinthető.”<sup>108</sup>

Az anyagból és a technikából származó lelemények, vagyis a műfaji lehetőségekre koncentráció feltárásához és megértéséhez azonban egy olyan radikálisan új nézőpontra van szükség, mint amilyent George Kubler amerikai művészettörténész „Az idő formája” című művében vázolt fel. Kubler a művészet infrastruktúráját összekapcsolódó megoldások hálózataként írja le, amelyben az új megoldásokra az előző generációk elképzelései és munkái gyakorolnak jelentős hatást. „Más szóval: ha az emberek új formákat hoznak létre, akkor – egy időbeli kiesés felszámolásával – rábízák magukat a régi ösvényekre, akaratlanul is engedelmessé válnak 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.”<sup>109</sup> A Kubler által felvázolt mechanizmus működésére utal az ezredfordulón nemzetközi hírnevet szerzett magyar autonóm kárpitművészet nyelvi metamorfózisa, amely a Ferenczy Noémi által alapított tanszéken végzett nemzedékek összekapcsolódó újító törekvéseinek köszönhető, mindenekelőtt Solti Gizella kísérleteinek, aki annak a nagy textiles generációnak a tagja, amelyik a hatvanas években a műfaj aranykorát teremtette meg. „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 tartózkodó, 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. Következésképpen, bátor, ugyanakkor békés gesztusokkal lépték át az úgynevezett nagy művészetet és az iparművészetet elválasztó keskeny sávot, e senkiföldjét, és ezzel a kortárs textil számára új nézőpontokat, szempontokat, lehetőségeket, új nyelvet teremtettek. És persze kapóra 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 átforgalmazták a hagyományos textilművészet világát is. Solti Gizi a maga módján vett részt a változásokban fontos szerepet játszó textil-mozgalomban. Afféle féllárnyékba húzódva álldogált, tűnődött, tervezgetett, szőtte 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 aszkétikus, mindent a szövésre vonatkoztató szemléletét is. Solti művészetének különös, mástól eltérő vonásait elsősorban az jellemezte, hogy gondolkodásában ugyan ő is párhuzamosan haladt a neoavantgárd törekvéseivel, de ha olykor közvetlen közletről találkozott velük, akkor is arra kereste a választ, vajon filozófiai gyökerű problémáik hogyan válaszolhatók meg textiles eszközökkel, a tradicionális technika segítségével? Amikor a nyolcvanas évek elején a nyugtalan (és nyugtalanító) Erdély Miklós, a korszak magyar avantgárdjának képzőművész-prófétája a folyamatosság, az ön-

53

104 Pálosi i.m. 57. o.

105 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.

106 Pálosi i.m. 75. o.

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

108 Szilvitzky: i. m. 176. o.

109 George Kubler: *Az idő formája. Megjegyzések a tárgyak történetéről* (ford.: Szilágyi Péter és Jávor Andrea), Gondolat, Bp., 1992. 165. o.

Miklós Erdély, the artist-prophet of the Hungarian avantgarde during this period, addressed the problems of continuity, movement returning into itself, and uninterruptedity, Gizella Solti, helped by the improvement of her characteristic techniques, found a solution for them in classic weaving, as her work *Double-Cornered* (1982) attests.<sup>133</sup> That is to say, *Double-Cornered* was made with ‘double warping’, which was preceded by Solti’s innovation called ‘raster weaving’: ‘On an upright loom, by hand, I imitated, on a weaver’s loom, weaving methods often manipulated by means of manual composition, too, on the basis of which I later wove forms improvised with “raster points” and with horizontal or diagonal “raster bars”. I thought that I had acquired for myself a new and almost infinitely variable mode of expression. As a further development of “raster weaving”, my most recent works also contain a manipulation of the structure of the ground fabric, through the use of double warping and the undulating of the weft threads.’<sup>134</sup> These innovations serve as proof of the Kublerian idea according to which technical innovations can serve as starting points for new formal sequences.<sup>135</sup> In Solti’s case, these are features of an individual, personal style of weaving, in the same way as in literature certain sentence structures, turns of phrase, and artistic devices convey and reveal the individuality of the writer.<sup>136</sup> A personal style of weaving characterises the art of Ildikó Dobrányi, who at the 6th Szombathely Biennale featuring the title ‘± Gobelin’, reflected on fundamental issues in the making of colour images using three primary colours with her tapestry entitled *Detail*, which, recalling Aubusson verdure tapestries, depicts rich vegetation with light shining through. ‘In order to experience the spectacle, the viewer involuntarily takes a couple of steps backwards. It is primarily nature itself which brings this about through the mechanism of our sight. What Ildikó Dobrányi employs is the special raster of tapestry, which leads par excellence to a result faithful to the material.’<sup>137</sup>

As a new stage in the metamorphosis of tapestry, Ildikó Dobrányi displayed, in the Hungarian Institute in Paris, her series entitled *Grass*, which transposed into weaving the complex spectacle of her photographic designs – called ‘picture resolution’ – recalling the mille fleurs backgrounds of medieval tapestries. In this series, the gaze of the artist was directed towards increasingly intimate, less noticeable details. In her recollections of Ildikó, who died in 2007, Elsje Janssen, currently scientific director of the Royal Museum of Fine Arts in Antwerp, stated: ‘Her innovations create a coherent system, in which the use of colour is a decisive element. For the decoding of her tapestries, one key may be found in her use of simple arrangements of colours, black, white, and the vivid colors red, yellow, and blue. She had a very refined sense for harmonious colour combination. The principal theme of her works is nature; from close up, we can discover on them details of trees and their foliage, and grasses. However, the artist shows not the spectacle we see with our eyes, but the grainy pictures produced by cameras and camcorders, and by old television sets. I understood this only after reading something that Ildikó had written about how big an influence film-making by her mother and her father had made on her. This new information confirmed my earlier observation, according to which this artist expressed herself by weaving and in weaving, without feeling the need to put her thoughts into words. This approach, however, is not always the natural one in contemporary art. [Ildikó Dobrányi’s] tapestries are perfectly woven. If we look at them close to, we may state that on her

tapestries, not only the monumental works suitable as wall coverings but the smaller one also, the playfulness of handicrafts is present by way of the weft yarns. The tapestries are drawn with weft yarn from right to left, from top to bottom, bending and straight, long or short, by means of small dots and stripes, the collective effect of which creates the colour hues of the background. This is undoubtedly work which only the most highly trained weavers are capable of performing.’<sup>138</sup> The work *Nomadic Rug*, which recalls the unicorn tapestries of the medieval period, is a synthesis of the *Grass* series. On its mille fleurs grass-ground stands a solitary little horse. This creation was made in 1996, the year in which Ildikó Dobrányi became president of the Association of Hungarian Tapestry Artists, which set as its goal the advancement of Hungarian tapestry art and its integration internationally.

magába visszatérő mozgás, a megszakíthatatlanság problémáival foglalkozott. Solti Gizi sajátos technikai újítása segítségével a klasszikus szövésben talált rájuk megoldást, mint a kiállításon egyébként nem szereplő *Dupla-sarkú* című szövés (1982) tanúsítja.<sup>110</sup> *A Dupla-sarkú* ugyanis azzal a „dupla felvetéssel” készült, melyet Solti „raszteres szövésnek” nevezett újítása előzött meg: “Álló szövőszéken, kézzel imitáltam a takács szövőszéken sokszor kézi szedéssel manipulált szövésmódokat, amelyek alapján a formákat a továbbiakban »raszterpontokkal«, egyenes, vagy diagonális »csíkraszterekkel«, improvizálva szőttem. Úgy éreztem, hogy egy új és a végtelenségig variálható kifejezősmód birtokosa lettem. Legújabb munkáim a »raszteres szövés« továbbfejlesztéseként, dupla felvetés alkalmazásával, és a láncfonalak lebegtetésével az alapszövet szerkezeti felépítésének manipulációját is tartalmazzák.”<sup>111</sup> Ezek az újítások Kubler azon elképzelését igazolják, miszerint az új formai szekvenciák kiindulópontjai technikai újítások is lehetnek,<sup>112</sup> amelyek Solti esetében egyedi, személyes szövésstílusának jellemzői, ahogyan az irodalomban is bizonyos mondatszerkezetek, nyelvi fordulatok és művészi eszközök árulják el az író egyéniségét.<sup>113</sup>

Személyes szövésstílus jellemzi Dobrányi Ildikó művészetét is, aki a színes kép előállításának alapkérdésére reflektált a három alapszínből: kék, sárga és piros gyapjúból szőtt *Részlet* című kárpitjával, amely az aubusson-i verdűröket idézve, fényvel áttört lombkoronát ábrázol. „Ahhoz, hogy a látványt a néző érzékelje, pár lépést önkéntelenül hátralep. 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, amely par excellence anyaghú eredményre vezet.”<sup>114</sup> A kárpit átváltozásának újabb állomásaként Dobrányi Ildikó a Párizsi Magyar Intézetben mutatta be a középkori kárpitok „mille fleurs” háttereit megidéző – „képfelbontásnak” nevezett – fotografikai terveinek bonyolult látványát szövésbe transzponáló *Fű* című sorozatát, amelyen a művész tekintete egyre intimebb, egyre észrevehetetlenebb részletek felé irányult, s amellyel kapcsolatban a 2007-ben elhunyt művészről szóló megemlékezésében Elsje Janssen – jelenleg az antwerpeni Royal Museum of Fine Arts tudományos igazgatója – megállapította, hogy „újításai összefüggő rendszert alkotnak, melyben a színhasználat meghatározó elem. Kárpitjainak megfejtéséhez az egyik kulcsot ugyanis a letisztult színösszeállítások, a fekete, a fehér, az élénk színek, a vörös, a sárga és a kék használatának révén találhatjuk meg. Nagyon kifinomult érzéke volt a harmonikus színekombinációkhoz. Művei meghatározó témája a természet, melyeken közelről fedezhetjük fel a fák részleteit, lombzatát, és a füveket. A művész azonban nem a szemünkkel rögzített látványt, hanem a fényképezőgép objektívja, a videó kamerák, és a régi tv képernyők által előállított szemcsés szerkezetű képeket mutatja meg. Ezt azonban 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 érezné annak, hogy gondolatait szavakba öntse. Ez a hozzáállás a kortárs művészetben azonban nem mindig magától értetődő. [Dobrányi Ildikó] kárpitjai tökéletesen vannak megszöve. Ha jobban megfigyeljük őket, megállapíthatjuk, hogy a falak díszítésére alkalmas monumentális, de a kisebb darabok esetében is, kárpitjain a színes vetülékfonalak révén a kézművesség játékosága van jelen. Vetülékekkel rajzolva jobbról balra, felülről lefele, hajlítva és egyenesen, hosszan vagy röviden kis pontok és csíkok által, melyek együttes hatása a háttér színes árnyalatait alkotja. Ez az a munka, melyet kétségtelenül csak a legmagasabban képzett szövők képesek megvalósítani.”<sup>115</sup> A *Fű* sorozat szintézise az 1996-ban elkészült, a középkori unikornis kárpitokat idéző *Nomád szőnyeg*, melynek „ezervirágos” fű-szőnyegén magányos lovacska álldogál. Dobrányi Ildikó még ebben az évben lett az elnöke a Magyar Kárpitművészek Egyesületének, amely a magyar kárpitművészet felemelését, nemzetközi integrációját tűzte ki céljául.

<sup>[110]</sup> Kovalovszky Márta: Tyúkanyó meséi 61. A semmi napja. Vigilia, 2012/3, 229–230. o.

<sup>[111]</sup> Interjú Solti Gizellával 2004 tavaszán [www.konyvtar2.mome.hu/doktori/.../DLAertekezes-Hegyilbolya-2008.pdf]

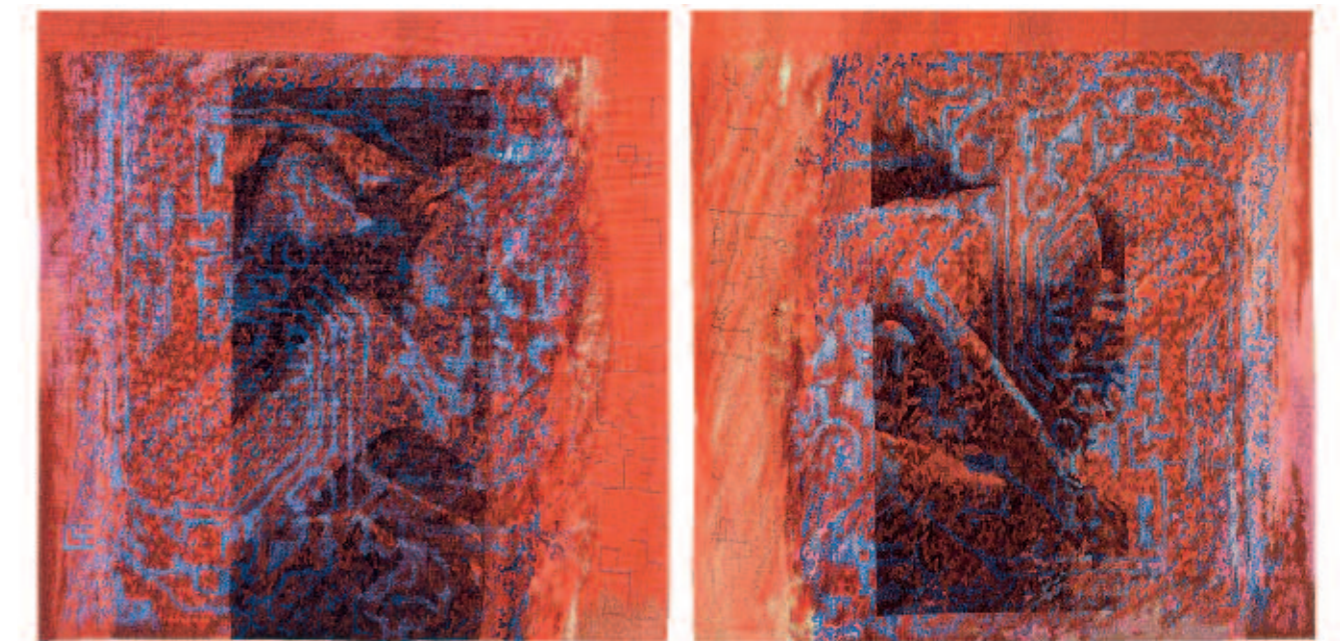
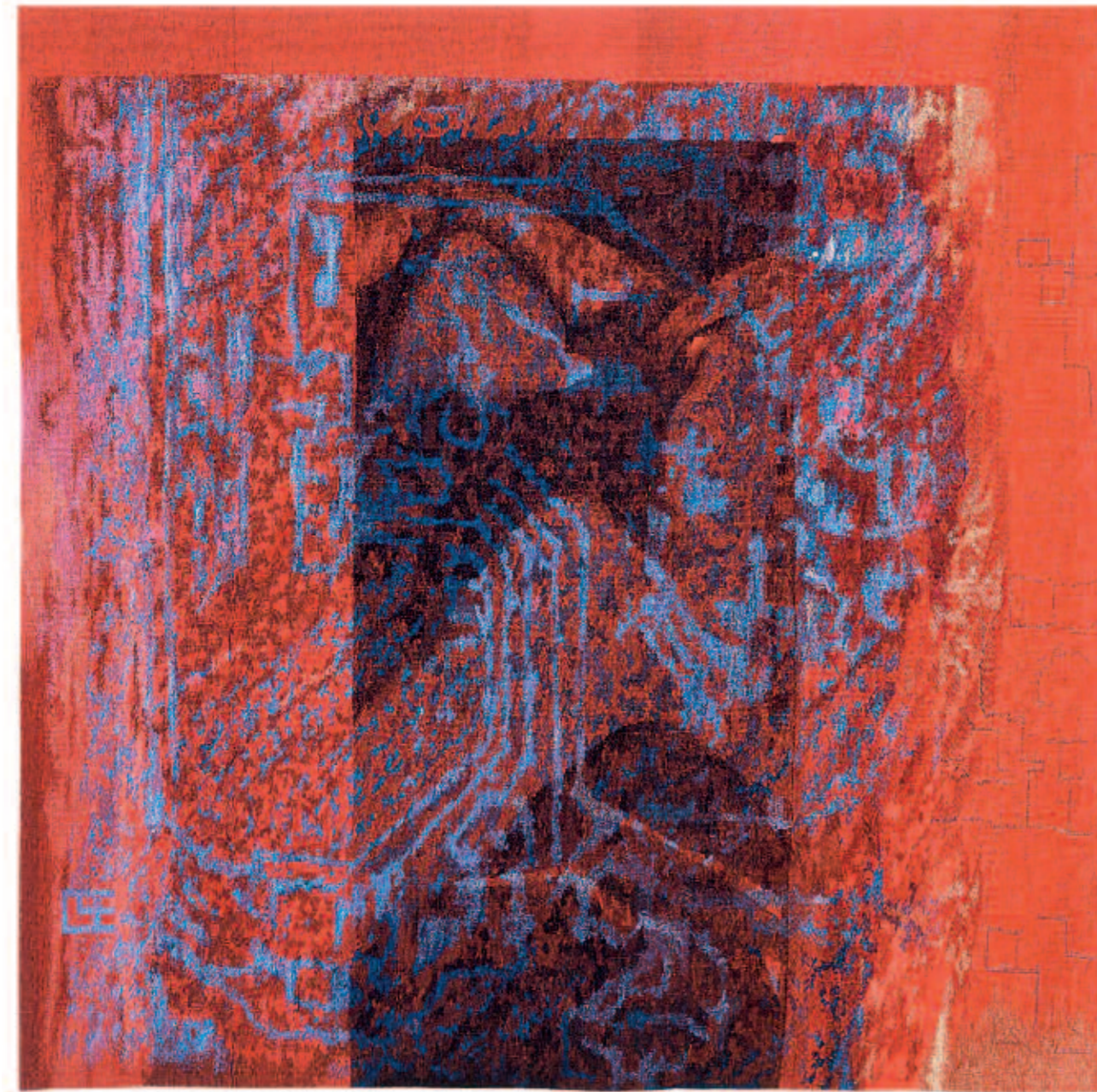
<sup>[112]</sup> Vö. Kubler i.m. 78. o.

<sup>[113]</sup> Marosi Ernő: Előszó. In: Uő [vál. ,szerk.): Emlék márványból és homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történet történetéből. Corvina, Budapest, 1976. 12. o.

<sup>[114]</sup> Pálosi i.m. 84. o.

<sup>[115]</sup> 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.

## ANDRÁS EDIT A kárpit újrapozicionálásának útja személyes nézőpontból



Hazai viszonylatban a szakmai közeg elsősre nem volt vonzó, belterjes, amorf konglomerátumnak tűnt, amelyben magas művészeti képzettséggel bíró tervezők, jól képzett szövők, továbbá olyan öntudatos kárpitművészek kaptak helyet, akik saját kézből akarták tartani a tervezés és kivitelezés fázisát egyaránt. Ez utóbbiak számára a kárpitkészítés azon módja, amelynek során a kárpitokat szövőkkel kiviteleztetik, inadekváttá vált. Ők a művészeti élet egyenrangú résztvevőinek tekintették magukat, akik egy olyan idő- és munkaigényes médiumban tevékenykednek, amely hitük szerint képes kortárs üzeneteket közvetíteni. Azt gondolták, hogy a műfaj belülről, a klasszikus kárpitszövésben rejlő potenciálok kiaknázása révén is megújítható: Ferenczy Noémi követőinek tekintették magukat és az ezredfordulón Dobrányi Ildikó körül csoportosultak. A koncepció számomra is meggyőző volt.

Ami a saját szakmai elfoglaltságaimat illeti, jó tíz évvel a rendszerváltás után az egykori keleti blokk művészeti és a kulturális paradigmaváltásának nehézségei és anomáliái, izgalmas jelenségei kötöttek le. A szintér képviselőinek awal kellett szembesülniük, hogy a vasfüggöny

CSÓKÁS EMESE | RÉT (DIPTICHON) | 2005 | 2×120×130 CM

ESEME CSÓKÁS | MEADOW (DIPTYCH) | 2005 | 2×120×130 CM

## EDIT ANDRÁS The Path to the Repositioning of Tapestry. A Personal View

My first close acquaintance with tapestry came in 2000, when Miklós Mojzer, director-general of Budapest's Museum of Fine Arts, asked me to help stage the international Kárpit exhibition initiated by the Association of Hungarian Tapestry Artists (MKE). As someone whose field was contemporary art, I, like my colleagues, viewed tapestry as a dusty genre from times long past which was incapable of mediating relevant messages. In order to meet the flattering request made of me, I, too, needed to discover and get to know this field. In the course of the reviewing, adjudication, and arranging of the material for the Kárpit exhibitions, I worked together with Ildikó Dobrányi and Ibolya Hegyi, the MKE's president and vice-president respectively,

got to know key figures in the genre (Peter Horn, Thomas Cronenberg, Annika Ekdahl, and others), and experienced eye-opening studio visits (to Gizella Solti of Budapest, Jon Eric Riis of Atlanta in Georgia, and Włodzimierz Cygan of Łódź, Poland). By means of all this, I gradually became immersed in the mysteries of tapestry and was compelled to reappraise my earlier views regarding it.

Here in Hungary, the tapestry community was, at first sight, not very appealing. It seemed to be an inward-looking, amorphous conglomerate in which there were highly-qualified designers, well-trained weavers, and those tapestry artists who consciously wished to keep in their hands the design phase and the execution phase alike. For the last-mentioned, the tapestry-making method in which tapestries are executed by weavers had become inadequate. They believed that their medium, which required much time and labour, was capable of mediating contemporary messages; and they saw themselves as participating in artistic life on an equal footing with those active in the traditional fine arts genres. These tapestry artists thought that their genre could be renewed from within also, by exploiting the potential concealed in classic tapestry-weaving. They saw themselves as followers of Noémi Ferenczy and, around the year 2000, grouped themselves around Ildikó Dobrányi. Their ideas were convincing for me also.

As regards my own professional prejudices, for a good ten

years after the change of the political and economic system in 1989–90 I was preoccupied with the difficulties, anomalies, and exciting phenomena of the artistic and cultural paradigm shift in the one-time Eastern Bloc. Representatives of the art scene have to face the fact that the disappearance of the Iron Curtain did not at the same time mean the disappearance of geopolitical borders and mental barriers, nor immediate, pain-free integration. In the 'period of peace' which followed the Cold War, the arts in the region, or more precisely the non-official, underground art which in the time of Cold War was exciting for the Western public because of its oppositional nature, lost its special appeal while its oppositional character lost its relevance. Hence, in Western eyes it suddenly became uninteresting. The sudden change made it plain that the earlier interest shown

BALOGH EDIT | ÁTVÁLTOZÁSOK II. | 2004 | 160x150 CM

EDIT BALOGH | METAMORPHOSES II | 2004 | 160x150 CM



lehullása nem jelentette egyben a geopolitikai határok és mentális korlátok eltűnését és az azonnali, fájdalommentes integrálódást sem. A hidegháború utáni „békeidőben” a régió művészete, pontosabban a nem-hivatalos, underground művészet – amely a nyugati közönség számára a hidegháború időszakában ellenzéki révén volt izgató – elveszítette különös báját és ellenzéki jellege is okafogyottá vált, így a nyugati közönség szemében hirtelen érdektelen lett. A „párfordulás” nyilvánvalóvá tette, hogy a Nyugat korábbi érdeklődése inkább volt politikai természetű, semmint művészeti. Mindazok a lokális vonások pedig, amelyek korábban eltörpültek az ellenzéki jelleggel szemben, a politikai változással párhuzamosan felnagyítottak és hátránnyá váltak; nevezetesen a régió művészetének modernista kötődései, univerzális ambíciói, utópisztikus gondolkodásmódja és underground természete. Európa nyugati részén és az Egyesült Államokban a hetvenes évektől zajló paradigmaváltás következtében a mindenre egyaránt érvényes, univerzális nagy narratíva, benne a meghatározó (európai és észak-amerikai) centrumokkal és a folytonos késésben leledző perifériák képzetével lassan érvényét veszítette, ahogy a társadalmi, technológiai fejlődésbe vetett hit is erodálódott. A vasfüggöny árnyékában viszont a stagnáló politikai állapotnak megfelelően az univerzalista modernista paradigma fosszilizálódott. Mindaddig, amíg Kelet-Európa tiltott, egzotikus gyümölcs volt, más megítélés alá esett, mint a Nyugat saját művészete. A Kelet-Nyugat megosztottság megszűntével azonban a kettős mérce eltűnt és az azonos mérce már nem kezelte elnézően a korábbi, másutt addigra már avittnak minősülő maradványokat. Az egykori keleti blokk érdektelenné vált, átíveltek rajta a történekek, ami marginalizálódáshoz vezetett a gyorsan globalizálódó művészeti szcénában. Nyilvánvalóvá vált, hogy a nemzetközi szintéren való megjelenéshez a szakmai és szellemi kompatibilitást, nyitottságot, a kortárs diskurzusba való beilleszkedés szándékát és képességét kellett bizonyítani egy olyan kompetitív rendszerben, ahol nem lehetett építeni a hitbizományi rendszerre, arra, hogy alanyi jogon vagy politikai érdekem alapján járnak a kiváltságok. Magyarországon az átmenet első időszakában egyfajta művészeti kárpótlási folyamat indult be, s az a művészgeneráció kezdte uralni a művészeti színteret, amely a szocializmus kultúrpolitikájában a tiltott vagy túrt kategóriába tartozott, miközben a hiteltelenné vált rendszer ügynökei is a helyükön maradtak. Ebben a felemás átalakulásban az új elit kezdte gyakorolni az új szemlélet feletti kontrollt, nyugati átvételnek, divatnak minősítve a domináns nemzetközi trendekhez való kapcsolódást. Talán a női dominanciának és a magát masszívan tartó konzervatív műfajhierarchiának – amely a textiltalapú művészetet az iparművészet körébe utalta – tudható be, hogy a hetvenes évek textiles felfutása, így például a Velemi Textilművészeti Alkotóműhely nem kapott részt a „kárpótlásból”, jószerevével elismerést sem, holott a neo-avantgárd melegágya volt a résztvevő művészek és a kritikusok képviseletében egyaránt. Ami a női meghatározottságot illeti, a szocializmus ugyan nemi és társadalmi egyenlőséget hirdetett, de ezt csak részlegesen tudta megvalósítani. Ezzel szemben a politikai változásokat követő vadkapitalizmus a konzervatív értékrend jegyében a nőt a családba, a magánszférába utalta vissza, miközben a média és a reklámok gátlástalanul használják a női testet és a szexualitást.

A kárpit az átrendeződést jellemző hatalmi harcban nemigen tudott labdába rúgni többszörös „kompromittáltsága” okán. A hazai szintéren jobb esetben a kísérleti textil gyűjtőkategóriájába sorolták és mint ilyet, elavultnak, idejeműltnek tartották, vagy eleve alsóbbrendűnek minősült mint egy magasabb rendű műfaj, a festészet „szolgálóleánya”, rosszabb esetben pedig teljesen diszkreditálódott a szocialista hatalmi reprezentáció egykori kiszolgálójaként. Ez a vád különösen beárnyékolta a műfajt. Mindennek tetejében, minthogy a kárpit női művészek belügyének lett bélyegezve, nemi előítéletektől is szenvedett. És akkor olyan adottságairól, mint lassúsága, materiális jellege, érzéki, puha anyaga, még nem is beszéltünk. Dobrányi Ildikónak azonban volt egy víziója, hogy a kárpit megtépzott reputációját visszaszerezze, ráirányítsa a figyelmet annak nemes és továbbélő hagyományaira, s egyben felvillantsa kiaknázatlan lehetőségeit: élére állt a méltatlanul háttérbe szorult műfaj újjászületésének, öntudatra ébredésének, újrapozicionálásnak. Meg volt győződve arról is, hogy az egyes művészek különálló erőfeszítései nem elegendőek ahhoz, hogy a kárpit előtérbe kerüljön. Azt képviselte, hogy a figyelmet, újraértékelést magára a műfajra kell irányítani. Ezért is volt annyira elszánt, hogy az első nagy kárpitkiállítás méltó helyen, a fővárosban, a Szépművészeti Múzeumban nyíljon meg, mely törekvéséhez Mojzer Miklósban, a budapesti Szépművészeti Múzeum főigazgatójának személyében méltó és értő partnerre talált. Mojzer Miklós annak ellenére befogadta a Kárpit kiállítást a képzőművészet fellegvárába, hogy az a megítélés, amely a kárpitot az iparművészet kategóriájába utalta, megváltozott volna. Társkurátornak sem olyasvalakit keresett, aki a textiles szubkultúrából jön, hanem aki nemzetközi kortárs művészeti háttérrel rendelkezik, aki aktív résztvevője a művészeti diskurzusnak és aki ennél fogva tágabb összefüggésbe helyezheti a műfajt, azt vizsgálva, ami számára is kérdés volt: hogy vajon a 21. század hajnalán a kárpit kompatibilis-e a művészeti szcéná új fogalmaival és kérdésvetéseivel. Erre a feladatra hívott meg a Kárpit kiállítás zsűrijébe és kért fel a kiállítás társkurátorának az akkori főigazgató, mely kiállítást a nagy sikerre való tekintettel hamarosan egy újabb követte. A Kárpit a nemzetközi kortárs kárpitművészet állapotát, trendjeit szándékozott feltérképezni, de leginkább a műfaj színe-javát Budapestre hozni, s abban a magyar kárpitművészetet szituálni, megmértetni. A Kárpit2 azt firtatta, hogy

by the West was more political in nature than it was artistic. As a result of the paradigm shift which took place in the western part of Europe and in the United States from the 1970s onwards, a universal, grand narrative valid for everyone alike, with key (West European and North American) centres and the notion of peripheries constantly trailing these centres with a certain time lag, slowly lost its validity as faith in social and technological progress eroded. In the shadow of the old Iron Curtain, on the other hand, the universalist, modernist paradigm became fossilised, in accordance with the stagnating political conditions. As long as Eastern Europe's art was forbidden exotic fruit, it was judged differently from the West's own art. The double standard ceased to apply when the East-West division ended, but the new, single, standard was unforgiving towards achievements already seen as obsolete elsewhere. The one-time Eastern Bloc became uninteresting and events passed it by, which led to its marginalisation on the rapidly globalising art scene. It became clear that for works to feature in the international arena, professional and intellectual compatibility, openness, and the desire and ability to fit in to contemporary discourse had to be proved in a competitive environment where it was not possible to rely on entitlement for privileges to fall due by personal right or because of political merit. In Hungary in the first phase of the transition, a kind of artistic compensation process began. In this period, a generation of artists which had belonged to the 'banned' or 'tolerated' categories in cultural policy under socialism began to rule the art space. On the other hand, those who had been agents of the old, discredited system remained in their places. In this facsimile transformation, the new elite began to exercise control over the new approach, judging links with the dominant international trends to be borrowings from the West or else fashion. It is, perhaps, attributable to the predominance of women in the textile field and to the resilient conservative hierarchy of genres – which placed textile-based art in the field of the applied arts – that the increased textile output of the 1970s, e.g. the Velem Textiles Studio, did not partake of this 'compensation', nor even recognition to all intents and purposes, although it, too, was a hotbed of the neoavantgarde in the view of the critics and the participating artists alike. As regards the preponderance of women, socialism had proclaimed gender and social equality, but these it had been able to bring about only partially. By contrast, the wild capitalism which demanded political changes referred women back to the family and the private sphere, in the spirit of the conservative system of values, while the media and advertising industry shamelessly utilised women's bodies and female sexuality.

60



In the power struggle which characterised the changeover, tapestry could not really kick the ball because it was compromised in many ways. Here in Hungary, it was, in the best case, assigned to the collective category of experimental textile and as such was considered obsolete and something from that time. Alternatively, it was branded inferior, as a 'handmaiden' of painting, a genre considered superior. In a worse case, it was traduced completely as a one-time servant of socialist power display. This last charge especially put the genre in the shade. On top of all this, since it was labelled the preserve of women artists, tapestry suffered from gender prejudice, too. Moreover, there was also talk of properties of tapestry such as its slowness, its materiality, and its sensuous, soft constituents.

Nevertheless, Ildikó Dobrányi had a vision. This was that tapestry should restore its tarnished reputation, should direct attention to its noble and still-living traditions, and, simultaneously, should discover its unexploited possibilities. She stood out for the rebirth of a genre undeservedly relegated to the background, for its awakening to self-consciousness, and for its repositioning. Also, she was convinced that the separate efforts of individual artists would not be sufficient for tapestry to make it to the forefront. She argued that attention and re-evaluation needed to be directed to the genre itself. This was why she was so determined that the first large tapestry exhibition should be held in a worthy place, in the Museum of Fine Arts in the capital, Budapest. In the pursuit of her ambition, she found a fitting and understanding partner in the person of Miklós Mojzer, director-general of the above museum. Miklós Mojzer accepted the Kárpit exhibition into this citadel of fine arts despite the fact that no change had occurred in the view that tapestry belonged to the applied arts category. When choosing my fellow curator, Ildikó sought not someone from the subculture of textile, but rather someone with a background in international contemporary art. She was looking for someone who was an active participant in art discourse and who could therefore place the genre in a broader context,

HEGYI IBOLYA | IDŐJÁRÁSJELENTÉS / H<sub>2</sub>O | 2005 | 400x50 CM

IBOLYA HEGYI | WEATHER FORECAST / H<sub>2</sub>O | 2005 | 400x50 CM







**144** The Kárpit exhibition was on display at Budapest’s Museum of Fine Arts from 16 March to 4 June 2001. The works featuring in it were selected by an independent international jury in November 2000. The jury members were as follows: Rebecca A. T. Stevens, art historian and curator of contemporary work at the Textile Museum, Washington DC; Caroline Boot, art historian and director of the Nederlands Textielmuseum; Noël Pasquier, art historian [representing the Association of French Tapestry Artists (ARELIS)]; Edit András, art historian and senior research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences; Tibor Wehner, art historian and senior consultant at the Board of Fine Arts and Applied Arts. Cf. András, Edit (ed.): *Kárpit*. Exhibition catalogue. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2001. 54–55. Held at the Museum of Fine Arts in Budapest, the Kárpit2 exhibition ran from 4 November 2005 until 8 January 2006. The works shown at this event were selected in December 2004 by Rebecca A. T. Stevens, art historian and curator of contemporary work at the Textile Museum, Washington DC; Bernard Schotter, director-general of the Mobilier National et des Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie; Elsje Janssen, art historian and curator at the Municipal Museum of Antwerp; Peter Horn, tapestry artist; and Edit András, art historian and senior research fellow at the Research Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences. Cf. András, Edit (ed.): *Kárpit2. Átváltozások. A szövött kárpit művészete egykor és ma*. Exhibition catalogue. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2005. 62.

**145** The invitation extended by the Textile Museum in Washington DC may be regarded as a significant success for Hungarian tapestry art. At the exhibition there entitled *By Hand in the Electronic Age*, Hungarian works selected from the Kárpit2 material featured alongside creations by Marcel Marois of Canada and the Jon Eric Riis of the USA. Cf. *By Hand in the Electronic Age*. Exhibition catalogue. Washington DC: The Textile Museum, 2004.

**PÁPAI LÍVIA** | „....BÖLCSŐD AZ, S MAJDAN SÍRÓD IS...” | 1999 | 20×270×16 CM  
**LÍVIA PÁPAI** | „....HERE IS YOUR CRIB AND FUTURE GRAVE...” | 1999 | 20×270×16 CM

investigating a question relevant for him, too, namely whether at the dawn of the 21st century tapestry was compatible with the new concepts and issues on the art scene. It was with all this in mind that the then director-general was invited onto the jury of the Kárpit exhibition and asked to be a fellow curator of the exhibition. On account of its great success, this exhibition was soon followed by another. The aim of Kárpit (the first exhibition) was to map the state of, and the trends in, international contemporary tapestry art, but especially to bring to Budapest the best of the genre, situating Hungarian tapestry in this material and measuring Hungarian tapestry against it. The exhibition Kárpit2 looked at the issue of whether contemporary products stood the test with regard to masterpieces of classic tapestry art. The high professional standard of both exhibitions was guaranteed by an independent, five-member international jury.<sup>144</sup> This subsequently led to tensions in Hungary, since the values proclaimed by the two juries differed from the consensus values in that country.

The Kárpit exhibitions coincided with increased activity at new events such as the American Tapestry Biennials initiated by the American Tapestry Alliance (ATA). These were followed by the regular Artapestry exhibitions staged by the European Tapestry Forum. In the new forums among these, the Kárpit exhibitions grew into important events and acquired an international reputation for themselves: featuring in these forums, and especially winning prizes there, represented a substantial professional achievement. The two large and impressive Kárpit exhibitions showed that in the language they used contemporary tapestry artists taken together differed from artists working in the other branches of fine art. Within the traditional tapestry technique, artists showcased a variety of themes, and the very best of them were able to prove not only their expertise and virtuosity, but also their participation in contemporary discourse. The watchword of Kárpit2 was Metamorphosis, as homage to the phoenix-like rebirth of a genre mourned and buried. In the rebirth of the genre at the end of the second millennium, the Artapestry and Kárpit exhibitions – different in the range of their impact but similar in their ambition – complemented each other in awareness and mission. Even though the Textile Museum in Washington DC<sup>145</sup> exhibited selected Hungarian material from the Kárpit exhibitions, in Hungary the large-scale, internationally-orientated Kárpit series fell victim to a narrowness of vision. Nevertheless, the *Web of Europe* exhibition and the show entitled *Historical and Contemporary Tapestries in Hungary*, staged by the Christian Museum in Esztergom, have taken up the fallen threads.

vajon a klasszikus kárpitművészet remekműveivel kiállja-e a próbát a kortárs termék. Mindkét kiállítás magas szakmai színvonalát öttagú független nemzetközi zsűri<sup>139</sup> szavolta. Ez itthon később feszültségekhez vezetett, mivel a zsűri által felállított értékrend eltért a hazai konszenzustól. A Kárpit kiállítások olyan új intézmények felfutásával estek egybe, mint az Amerikai Kárpit Szövetség, az ATA (American Tapestry Alliance) által kezdeményezett Amerikai Kárpit Biennálé [American Tapestry Biennial], amelyeket a kontinentális Európai Kárpit Fórum (European Tapestry Forum) rendszeres Artapestry kiállításai követtek. Ezek között az új fórumok között a Kárpit kiállítások meghatározó intézményekké nőttek ki magukat, nemzetközi reputációt szereztek maguknak: az azokon való szereplés, még inkább díjazottság komoly szakmai rangot jelentett. A két grandiózus Kárpit kiállítás megmutatta, hogy a kortárs kárpitművészek mindössze az általuk használt nyelv révén különböznek a képzőművészet más ágaitól. A hagyományos kárpittechnikán belül a művészek a témák sokféleségét vonultatták fel, s a legkiválóbb művészek szakértelmük, virtuozitásuk mellett a kortárs diskurzusban való részvételüket is bizonyíthatták. A Kárpit2 hívószava a Metamorfózis volt, tisztelgésként az elsíratott és eltemetett műfaj fönix-szerű újjászületése előtt. A műfaj ezredvégi újjászületésében a különböző

hatókörű, de hasonló ambíciójú Artapestry és Kárpit kiállítások tudatosságban és az elhivatottságban kiegészítették egymást. Jóllehet a Kárpit válogatott magyar anyagát a washingtoni The Textile Museum is kiállította<sup>140</sup>, a nagyléptékű és nemzetközi méretű Kárpit-sorozat áldozatul esett a helyi szűklátókörűségnek. Az *Európa szövete* és az esztergomi Keresztény Múzeum Történeti és kortárs kárpitok Magyarországon című kiállítása azonban felvették, illetve felveszik az elejtett fonalat. Utóbbi Csókás Emese, a Tournai Triennálé fődíját elnyert *Rét* című kárpitját és a Kárpit kiállítások díjnyertes magyar műveit, Balogh Edit *Átváltozások*, Hegyi Ibolya *Időjárásjelentés / H<sub>2</sub>O*, Pápai Lívia *....Bölcsőd az, s majdan sírod is...*” és Pasqualetti Eleonóra *Inflexió* című munkáit mutatja be, amelyek közül Balogh Edit kárpitja 2008-ban a Tournai Triennálén Hegyi Ibolya kárpitja 2007-ben a 6. Amerikai Kárpit Biennálén, 2008–2009-ben az Artapestry2 kiállításorozatán volt látható. Ily módon nem merül feledésbe a 2007-ben elhunyt Dobrányi Ildikó szellemi öröksége sem, amelynek ápolására és továbbvitelére a belgiumi Oudenaarde<sup>141</sup> városa által meghívott Dobrányi Ildikó emlékkiállítás<sup>142</sup> megrendezését követően az esztergomi Keresztény Múzeum az Iparművészeti Múzeummal és a Dobrányi Ildikó Alapítvánnyal<sup>143</sup> közösen vállalkozott.

**139** A Kárpit kiállítást 2001. március 16-tól június 4-ig lehetett megtekinteni a budapesti Szépművészeti Múzeumban, pályázati anyagát 2000 novemberében független nemzetközi zsűri válogatta. A zsűri tagjai: Rebecca A. T. Stevens művészettörténész, a washingtoni The Textile Museum kortárs kurátora; Caroline Boot művészettörténész, a The Nederlands Textielmuseum igazgatója; a Francia Kárpitművész Szövetség (ARELIS) képviselőjében Noël Pasquier kárpitművész, András Edit művészettörténész, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének tudományos főmunkatársa és Wehner Tibor művészettörténész, a Képző- és Iparművészeti Lektorátus főmunkatársa voltak. Vö. András Edit (szerk.): *Kárpit* [katalógus] Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2001, 54–55. o.

A Kárpit2 kiállítás a Szépművészeti Múzeumban 2005. november 4-től 2006. január 8-ig volt látható, pályázati anyagát 2004 decemberében Rebecca A. T. Stevens művészettörténész, a washingtoni The Textile Museum kortárs kurátora; Bernard Schotter, a Mobilier National et des Manufactures Nationales des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie, főigazgatója, Elsje Janssen művészettörténész, a Municipal Museum of Antwerp kurátora, Peter Horn kárpitművész és András Edit művészettörténész, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének tudományos főmunkatársa válogatta. Vö. András Edit (szerk.): *Kárpit2. Átváltozások. A szövött kárpit művészete egykor és ma* [katalógus], Szépművészeti Múzeum, Budapest, 2005, 62. o.

**140** A magyar kárpitművészet jelentős sikerének tekintendő a washingtoni The Textile Museum meghívása: a „By Hand in the Electronic Age” című kiállításon 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.

**141** Dobrányi Ildikó esztergomi emlékkiállítását a tradicionális németalföldi kárpitművészet egyik legjelentősebb központja, Oudenaarde városa hívta meg és állította ki a Huis de Lalaing-ban 2009 szeptember 13 és november 15 között, melyet az esztergomi kiállításához hasonlóan Elsje Janssen nyitott meg. [http://www.oudenaarde.be/nl/bezoekers/nieuws\_in\_de\_kijker/TentoonstellingModerneWandtapijten.html]

**142** Az esztergomi Keresztény Múzeumban 2008. szeptember 7 – október 30 között volt látható Dobrányi Ildikó emlékkiállítása, melyet a Keresztény Múzeum, a Nemzeti Kulturális Alap és a művész családja által támogatott magyar-angol nyelvű katalógus kísért. Vö. Hegyi Ibolya- Kontsek Ildikó (szerk.): *Dobrányi Ildikó. Mindörökké. A kárpit méltósága* [katalógus], Keresztény Múzeum, Esztergom, 2008.

**143** A Dobrányi Ildikó Alapítványt alapítói: Dobrányi Ildikó fia, Kulinyi Dániel építész, Szabó László művészet-történész és kuratóriumának tagjai: Dr András Edit művészettörténész, Halasi Rita galérivervezető, Hegyi Ibolya DLA kárpitművész, Mojzer Miklós művészettörténész, Dr. Pásztor Emese művészettörténész, Schulcz Katalin irodalomtörténész és Száraz Marika Brüsszelben élő magyar származású kárpitművész Dobrányi Ildikó az esztergomi Keresztény Múzeumban 2008-ban megrendezett emlékkiállítását követően, a művész hagyatékának gondozása mellett a hazai autonóm szövött kárpit fejlődésének előmozdítása érdekében hozták létre.

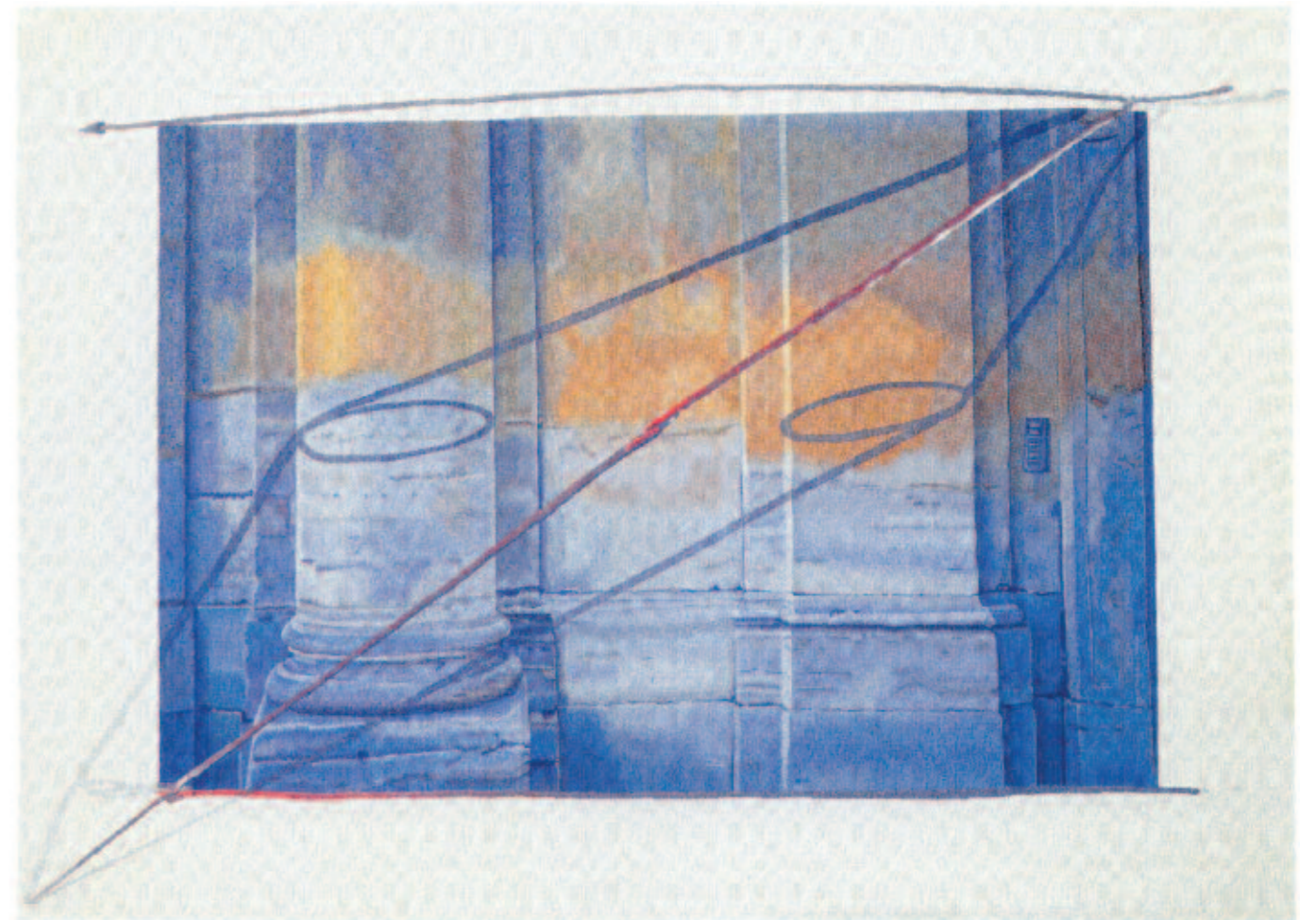
The second exhibition presents Emese Csókás's tapestry entitled *Meadow*, which won first prize at the Tournai Triennale, and prize-winning Hungarian works from the Kárpit exhibitions: *Metamorphoses* by Edit Balogh, *Weather Forecast / H<sub>2</sub>O* by Ibolya Hegyi, '... *Here is Your Crib and Future Grave ...*' by Lívia Pápai, and *Inflexion* by Eleonóra Pasqualetti. Of these tapestries, Edit Balogh's was on show at the Tournai Triennale in 2008 and Ibolya Hegyi's at the 6th American Tapestry Biennale and in 2008–09, at the Artapestry 2 series of

<sup>146</sup> The creators of the Ildikó Dobrányi Foundation were the following, Dániel Kulinyi, architect and son of Ildikó Dobrányi, and László Szabó, art historian. The members of its curatorium are: Dr. Edit András, art historian; Rita Halasi, art gallery manager; Ibolya Hegyi DLA, tapestry artist; Miklós Mojzer, art historian; Dr. Emese Pásztor, art historian; Katalin Schulcz, literary historian; and Marika Száraz, tapestry artist of Hungarian descent living in Brussels. Established after the show *Ildikó Dobrányi. A Commemorative Exhibition*, which was staged in Esztergom's Christian Museum in 2008, the foundation aims to foster the artist's legacy and to encourage the development of the autonomous woven tapestry genre in Hungary.

<sup>147</sup> The show *Ildikó Dobrányi. A Commemorative Exhibition* was on display at the Christian Museum in Esztergom from 7 September until 30 October 2008. It was accompanied by a catalogue in Hungarian and English supported by the Christian Museum, Esztergom, Hungary's National Cultural Fund, and members of Ildikó's own family. Cf. Hegyi, Ibolya – Kontsek, Ildikó (eds.): *Dobrányi Ildikó. Mindörökké. A kárpit méltósága*. Exhibition catalogue. Esztergom: Keresztény Múzeum, 2008.

<sup>148</sup> Ildikó Dobrányi. *A Commemorative Exhibition* was invited by the town of Oudenaarde, one of the most important centres of traditional Flanders tapestry weaving, and was displayed at the town's Huis de Lalaing from 13 September to 15 November 2009. It was opened there by Elsje Janssen, who also opened it in Esztergom earlier on. ([http://www.oudenaarde.be/nl/bezoekers/nieuws\\_in\\_de\\_kijker/TentoonstellingModerneWandtapijten.html](http://www.oudenaarde.be/nl/bezoekers/nieuws_in_de_kijker/TentoonstellingModerneWandtapijten.html))

exhibitions. In this way, the spiritual and intellectual legacy of Ildikó Dobrányi, who passed away in 2007, has not been forgotten. The Christian Museum in Esztergom, jointly with the Museum of Applied Arts and the Ildikó Dobrányi Foundation,<sup>146</sup> undertook to cultivate and preserve this legacy after the staging of the show *Ildikó Dobrányi. A Commemorative Exhibition*,<sup>147</sup> which was subsequently invited and put on by Belgium's Oudenaarde,<sup>148</sup> a town famous in history for its tapestries.



PASQUALETTI ELEONÓRA | INFLEXIÓ | 2000 | 160x218 CM  
 ELEONÓRA PASQUALETTI | INFLECTION | 2000 | 160x218 CM



SZENT ISTVÁN ÉS MŰVE | 2000 | 330x550 CM | KERESZTÉNY MŰZEUM, ESZTERGOM  
ST. STEPHEN AND HIS WORK | 2000 | 330x550 CM | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

A magyarországi kárpitművészet egy sajátos jelensége az ezredfordulón a csoportos alkotás, amelynek során az egyéni ambíciók alárendelésével 20–30 vagy akár 48 művész együttműködéséből nagyszabású művek jöttek létre.

Visszatekintve az európai régműltra megállapíthatjuk, hogy a történeti kárpitokat sem egyéni produkciókként, hanem műhelyek, tervezők, kartonkészítők és szövők kollektív teljesítményeként tartják számon. Ezek akár a 30 négyzetmétert is meghaladó nagyméretű darabok. Szerepük a falképéhez hasonló, azzal a különbséggel, hogy a festett muráliáknál tartósabbnak bizonyultak és kevésbé voltak helyhez kötve. A kárpit készíttetése, birtoklása a tulajdonos igényességét, ízlését és rangját fejezte ki.

Jóllehet a polgári kultúra megjelenése a kárpitok iránti kereslet csökkenésével járt együtt, a műfaj a 19. század végén a kézművesség, ezen belül a kézműves szövés technikák felelevenítésével újjáéledt. Ennek igényét mind Európában, mind Magyarországon a művészek szándéka és a vállalkozói kedv mellett a foglalkoztatási gondok megoldására irányuló kormányzati törekvések és a tökeerős hazai, európai és tengeren túli megrendelések táplálták. A befektetők által alapított műhelyeket Budapest oktatási intézményként vagy szociális munkaadóként tartotta fenn.<sup>149</sup> Budapest oktatási intézményében, a Székesfővárosi Iparrajziskola gobelinszövő műhelyében készült a 20. századi magyar kárpitművészet egyik legnagyobb szabású vállalkozása is, Rudnay Gyula (1868-1957) a pusztaszeri országgyűlést ábrázoló 30 négyzetméteres kárpitjának második leszövése 1930 körül. Az Országházban látható első kárpitot 1926 és 1928 között a Greco műhelyben szőtték. „Ez a szövőműhely azonban a nehéz gazdasági viszonyok miatt csődbe jutott, s vállalkozását 1927-ben a főváros vette át.”<sup>150</sup>

A kárpit-renaisszáns azonban egy új műfaj, a kárpit munkafázisait egyetlen alkotó kezében egyesítő autonóm kárpitművészet megjelenésével is együtt járt, amelynek magyarországi története a Ferenczy Noémi által elméletben és gyakorlatban kidolgozott, 1951-től oktatott rendszer keretei között indult útjára. Az oktatás nem véletlenül azzal a hivatalos koncepcióval és szándékkal egyidejűleg, amely a közösségi terek díszítésének egyik eszközét a szövött kárpitban látta. „Az Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyében, hatalmas szövőszékeken készültek a hatalmas falsíkok burkolására szánt kárpitok. Az 1954-ben alapított műhely a középiskolai tanműhelyt vette át az ott dolgozó szövőkkel együtt.”<sup>151</sup> A műhely szövői az állami megbízások útján preferált festőművészek, ritkábban kárpitművészek terveinek kivitelezését végezték. Utóbbiak ugyanis kisebb szövőszékeik méretbeli korlátai és a szövés időigényes mivolta miatt csak a Gobelin Műhely munkatársaival együttműködve tudtak jelentékenyebb felületeket létrehozni. A nagyméretű kárpitok szövése az állam által fenntartott és támogatott Gobelin Műhely különleges kiváltságává vált. Ehhez hozzájárult az is, hogy az autonóm kárpitművészek a kárpitokat tervező festőknél jóval kevesebb és kisebb feladatot kaptak, noha az állami hivatalok, közintézmények, kereskedelmi vállalatok, szállodák a szocializmusban rendelkeztek olyan pénzügyi háttérrel, az úgynevezett „két ezrelékes alappal”<sup>152</sup>, amely műalkotások megrendelését tette lehetővé.

A rendszerváltás után átalakult a kultúra finanszírozása, amelynek súlyos forráshiánnyal küzdő keretein belül, a korabeli műkritika, sőt a textíles szakma egyes vezéralakjai által is keményen bírált<sup>153</sup> kárpitművészet autonóm képviselői közül többen is a közösségi megjelenést választották. Ennek első nagyszabású megnyilvánulása 8 művész részvételével a *Himnusz* című tematikus kiállítás volt, melyet 1996-ban a Honfoglalás 1100. évfordulójának tiszteletére a Kárpitművészeti Alapítvány támogatásával az akkor még romos Sándor Palotában mutattak be. Még ebben az évben, szintén a Honfoglalás 1100. évfordulójára született meg az a 46 fős alkotói csoport által összeállított Kárpit határok

<sup>149</sup> Magyar Iparművészet. Budapest, 1924, 67. o.; Magyar Iparművészet. Budapest, 1927, 132. o.

<sup>150</sup> László Emőke: *Kárpitművészet Magyarországon a kezdetektől Ferenczy Noémiig*. In Dobrányi Ildikó – Schulcz Katalin (szerk.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 38. o.

<sup>151</sup> Pálosi Judit: *Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében*. In Dobrányi Ildikó – Schulcz Katalin (szerk.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Vince, Budapest, 2005, 59. o.

<sup>152</sup> Redő Ferenc: *Az első ötven év*. Balassi Kiadó, Budapest, 2013. 188–189. o.

<sup>153</sup> „A műfaj indulatoktól sem mentes kettős megítélését az 1988-ban megrendezett »Eleven Textil 1968–1978–1988« című kiállítás katalógusának cikkei érzékeltetik a legszembetűnőbben. A rendszerváltás előtt két évvel megjelent írások a megfeneklett szocialista kultúrpolitika példázatai. Egyfelől művelt és kritikusan értékkövető elemzést olvashatunk Fitz Pétertől, másfelől Attalai Gábor a kortárs textilművészet bűnbakjának aposztrófálja a kárpitművészetet, amikor az ötvenes éveket idéző, címkező szóhasználatl »az anakronitás, a hamis pompa, a flanc és a poros rongygrázás vegyülete«-ként mutatja be a gobelint. Ma már mosolyra fakasztó szavai szerint ez az arisztokratikus műfaj olyan drága, hogy kár érte a pénz, hiszen amúgy is csupán a fejlődés kerékkötője. A művészeti ágakon belül sikerült ellenségképet kreálnia.” Kontsek Ildikó: *A kárpitművészet önálló útjai az 1980-as évektől napjainkig*. In Dobrányi Ildikó – Schulcz Katalin (szerk.) *Kárpitművészet Magyarországon*. Budapest, 2005, 93–94. o.

## ILDIKÓ KONTSEK The Demand for Community and State Display as Motivation for Team Tapestry

Ildikó Kontsek

A characteristic feature of tapestry art in Hungary around the turn of the twenty-first century was the team tapestry. In the course of this, large-sized works came into being from the co-operation of twenty to thirty artists, and in one case forty-eight artists, with the subordination of individual ambitions in the interests of a joint creation.

Looking back on the European past, we may state that historical tapestries were seen not as productions of an individual, but as collective achievements on the part of ateliers, designers, cartoon-makers, and weavers. They were large pieces which sometimes exceeded 30 sq. m. in size. Their role was similar to that of wall pictures, with the difference that they were more lasting than painted murals and were less bound to a particular place. The commissioning and possession of tapestries expressed discernment, taste, and rank on the part of the owner. Although the appearance of middle-class culture was accompanied by a reduction in the demand for tapestries, the genre revived with the late nineteenth-century upturn in crafts, including weaving by hand. The demand for tapestry was fed, in Western Europe and in Hungary alike, not only by entrepreneurial spirit and the efforts of artists, but also by government attempts to reduce unemployment and by orders placed by wealthy individuals in Hungary, in Western Europe, and in countries overseas. Ateliers founded by investors were maintained by the city of Budapest as teaching institutions or as social employers.<sup>158</sup> One of the largest works in the history of Hungarian tapestry art in the twentieth century was made in the tapestry workshop at the Metropolitan School of Design, an educational institution run by the Budapest city government. It was a second weaving of the tapestry *National Assembly at Pusztaszer* (30 sq. m.) designed by Gyula Rudnay (1868–1957) and was made around 1930. The original tapestry, which can be seen in the Hungarian Parliament building, was woven in the Greco Atelier between 1926 in 1928. This atelier, however, went bankrupt on account of the difficult economic conditions, and was taken over by the Budapest city government in 1927.<sup>159</sup>

The rebirth of tapestry was, however, accompanied by the appearance of a new genre, autonomous tapestry art, which brought the various phases of tapestry work together in the hands of a single artist. In Hungary, the story of this new genre began within the framework of a system worked out in theory and in practice by Noémi Ferenczy and taught by her from 1951. It was no accident that this teaching took place contemporaneously with official thinking which saw in woven tapestry one means for the decoration of communal spaces. 'On the enormous looms in the Tapestry Atelier belonging to the Applied Arts Company, tapestries intended for the covering of huge expanses of wall were made. The atelier, which was founded in 1954, took over a secondary-school teaching workshop together with the weavers who worked there.'<sup>160</sup> In this atelier, weavers executed designs made by painters, who were preferred for state commissions, and, more rarely, designs made by tapestry artists. Because of the relative smallness of their looms and the great amount of time needed for weaving, tapestry artists were able to create more significant surfaces only by working together with colleagues at the Tapestry Atelier. Weaving large-sized tapestries became the special prerogative of the Tapestry Atelier, which was maintained and supported by the state. The fact that tapestry artists were given far fewer and smaller tasks than the painters who designed tapestries contributed to their relative marginalisation, although state offices, public institutions, commercial companies, and hotels had access, in the socialism, to special financial resources, the so-called two

<sup>[1]</sup> 158 Magyar Iparművészet. Budapest, 1924, 67; Magyar Iparművészet. Budapest, 1927, 132.

<sup>[2]</sup> 159 László, Emőke: Kárpitművészet Magyarországon a kezdetektől Ferenczy Noémiig. In: Dobrányi, Ildikó – Schulcz, Katalin (eds.): Kárpitművészet Magyarországon. Budapest: Vince, 2005, 38.

<sup>[3]</sup> 160 Pálosi, Judit: Kárpitművészet Magyarországon a XX. század második felében. In: Dobrányi, Ildikó – Schulcz, Katalin (eds.): Kárpitművészet Magyarországon. Budapest: Vince, 2005, 59.

<sup>[4]</sup> 161 Redő Ferenc: Az első ötven év. Budapest: Balassi Kiadó, 2013. 188–189.

<sup>[5]</sup> 162 'The not unemotional dual judgment of the genre is most strikingly conveyed by the articles in the exhibition catalogue Eleven Textil 1968 – 1978 – 1988 ['Living Textile 1968 – 1978 – 1988']. Published two years before the political and economic changeover, these writings are examples of a socialist cultural policy that had run aground. On the one hand, Péter Fitz offered a cultured and critically objective analysis. On the other, Gábor Attalai made tapestry the scapegoat for contemporary textile art when, using labelling language reminiscent of the 1950s, he presented woven tapestry as "an anachronism, a mixture of false pomp, swank, and dusty showing off". According to his assessment, which nowadays raises a smile, this aristocratic genre was expensive, not worth the money, and in any case merely a drag on development. He managed to depict it as an enemy in the various branches of art.' Kontsek, Ildikó: A kárpitművészet önálló útjai az 1980-as évektől napjainkig. In: Dobrányi, Ildikó – Schulcz, Katalin (ed.) Kárpitművészet Magyarországon. Budapest, 2005, 93–94.

nélkül című közös mű, melyet az akkori Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának előcsarnokában helyeztek el. A Kárpit határok nélkül programot Dobrányi Ildikó (1948–2007) vezetésével a művészek újabb összefogása követte, amely a Magyar Kárpitművészek Egyesületének (MKE) szervezeti keretei között valósult meg<sup>154</sup>.

1998-ban, készülve a következő jelentős történelmi évfordulóra, a 2000. évre, Dobrányi Ildikó elnökként már egy közel 100 tagot számláló szakmai szervezet élén kezdett tárgyalásokba. Az MKE programjához segítő kollégáival ugyanis partnereket keresett a kulturális tárcánál, illetve a katolikus egyháznál. A művészek választották ki az elkészítendő művek (eleinte több kisebb darabról esett szó) helyét Esztergomban, az 1000 évvel azelőtti koronázás helyszínén. Előbb a Bazilika egyik kápolnijára gondoltak, majd a Keresztény Múzeum ún. Gobelin termére. A *Szent István és műve* címmel formálódó koncepció ekkor már egy 18 négyzetméteres kárpit víziójában öltött testet. A mű ikonográfiáját a megrendelővel, a Keresztény Múzeummal egyeztetve rögzítette az Egyesület tagságának azon 33 tagja, akik a műfaj történetében páratlan munkamódszert dolgoztak ki és vállaltak magukra. Az egyéni tervekből csoportos terveket összegeztek, majd a megrendelő által felállított bírálóbizottság által kiválasztott elképzelést véglegessé dolgozták ki. A kárpit költségeit a Keresztény Múzeum és a Millenniumi Kormánybiztos Hivatala vállalta. A kivitelezés az MKE új, Budavári Kárpitműhelyében kezdődött meg, ahol a magyar kollektív tradícióhoz történő kötődés abban is megnyilvánult, hogy a három részből összeállítandó kárpit szövése a rendszerváltás után megszűnt Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyének hatalmas szövőszékein zajlott. A *Szent István és műve* születését országos érdeklődés kísérte. Két televíziós film is feldolgozta az alkotás történetét, az esztergomi bemutatót a karácsonyi éjféli szentmise keretében a Magyar Televízió közvetítette.

Noha a kárpit tradicionálisan is a reprezentáció eszköze, az elegáns enteriőrök szinte elmaradhatatlan eleme, Magyarországon mecénásként és megrendelőként az új elit még nem tekinti annak. Az Egyesület vezetői így továbbra is pályázatok révén, állami támogatásokon keresztül kereshették a fennmaradás lehetőségeit. Állami támogatással készült el 2003 és 2006 között az Országos Széchényi Könyvtár megrendelésére a *Corvin Kárpitok* című triptichon<sup>155</sup>, amelynek bonyolult munkafolyamata már biztos alapokra, a *Szent István és műve* idején kidolgozott és bevált alkotói módszerre támaszkodhatott.

Az Egyesület alapító elnökének betegségét és halálát követő nehéz időszakban az új vezetőség amellett, hogy a gazdasági válság okozta csökkenő állami támogatással szembesült, a Budavári Kárpitműhely helyett új helyszínt kellett keresnie. A művészek egy újbudai telephelyen folytathatták tevékenységüket, ahol a következő, államilag is támogatott alkalomra, Magyarország soros EU elnökségére készült el az *Európa fényei*<sup>156</sup> című 10 négyzetméteres kárpit 15 művész munkájának eredményeképpen. A Duna Stratégia nevű regionális fejlesztési terv elfogadása szintén a magyar elnökség idejére esett. Így a következő hivatalos megrendelés témája magától értetődően Európa legnagyobb folyójához és annak történelmi vonatkozásaihoz kötődött. A kárpit 2012-ben, 2,2x3 méter méretben, *Duna-limes* megnevezéssel valósult meg. A legújabb, a 21 művész által tervezett és szövött *Az egész töredéke és a töredékek egésze* című, a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával, a Szent István és műve kárpithoz hasonlóan ismét egy múzeum, a kiskőrösi Petőfi Szülőház és Emlékmúzeum számára 2014 márciusára készült el. Mérete az eddigieknél kisebb, de technikája és az ikonográfia az előzményekéhez hasonlóan emelkedettséget tükröz.

Habár felsőfokú oktatása Magyarországon

már régen megszűnt, a magyar szövött kárpit a nemzetközi szintéren elismert autonóm<sup>157</sup> és csoportos műfajának működési feltételei tehát még mindig adottak. A folytatás érdekében pedig remélhetően a jövőben is adottak lesznek, hogy a kárpit a reprezentáció eszközeként itthon is fennmaradhasson és jelen lehessen ugyanúgy, ahogyan a nyugati kultúrkörben évszázadok óta jelen van: templomokban, kastélyokban, múzeumokban, kormányzati épületekben, közintézményekben, hivatalokban, vállalatoknál és magánházakban, kapocsként múlt és jelen között.

<sup>[1]</sup> 154 A közös munkákról (korábbi irodalom említésével) Kontsek Ildikó: A kárpitművészet intézményes megújulása és a Magyar Kárpitművészek Egyesülete. In Kárpitművészet Magyarországon. Vince, Budapest, 2005, 135–155. o.;

<sup>[2]</sup> Balogh Edit (szerk.): Transzcendens térképek. A Magyar Kárpitművészek Egyesületének tizenöt éve. Budapest, 2012.

<sup>[3]</sup> 155 Dobrányi Ildikó: Corvin kárpitok – műhelymunka, 2003–2006. In Dobrányi Ildikó – Schulcz Katalin (szerk.): Kárpitművészet Magyarországon. Vince, Budapest, 2005, 137–163. o.

<sup>[4]</sup> 156 Dvorszky Hedvig: Európa fényei. In Balogh Edit (szerk.): Transzcendens térképek. 2012. 67–75. o.; Feledy Balázs: Európa fényei. In Balogh Edit (szerk.): Transzcendens térképek. 2012. 7–80. o.

<sup>[5]</sup> 157 A magyar kárpitművészet elismeréseképpen az American Tapestry Alliance (ATA) felkérésére 2014 márciusában

Hungarian Conquest. Also in this year, likewise for the 1100th anniversary of the Hungarian Conquest, the joint work *Tapestry Without Frontiers* was created. This was a creation put together by a team consisting of forty-six artists. It was placed in the foyer of Hungary's Ministry of National Cultural Heritage. The *Tapestry Without Frontiers* project was followed by an additional coming together of artists under the leadership of Ildikó Dobrányi (1948–2007). This occurred within the framework of an organisation: the Association of Hungarian Tapestry Artists (MKE).<sup>163</sup> In 1998, when preparing for the next significant historical anniversary, the year 2000, Ildikó Dobrányi began negotiations in her capacity as president of a professional organisation with almost 100 members. Along with those of her colleagues who were assisting the programme of the Association of Hungarian Tapestry Artists, she sought partners in the culture ministry and in the Roman Catholic Church. The artists selected Esztergom as the location for the works they envisaged (initially a number of smaller works were planned). Esztergom was the place of Stephen's coronation 1000 years earlier. To begin with, they considered one of the chapels in the basilica when seeking a site for their exhibition, and, later on, the tapestry room at the Christian Museum. At this time already, the idea taking shape under the title *St. Stephen and His Work* found expression in the vision of a tapestry covering 18 sq. m. The iconography of the work was decided by thirty-three members of the MKE in agreement with the customer, the Christian Museum in Esztergom. The same thirty-three members developed a method of working unmatched in the history of the genre and adopted it. They formed team designs from individual designs and then finalised the idea selected by an adjudication committee set up by the customer. The costs of the tapestry were borne by the Christian Museum and the Office of the Government Commissioner for the Millennial Celebrations.

Execution of the design began in the MKE's new Buda Tapestry Atelier, where links to the collective tapestry tradition in Hungary manifested themselves in the circumstance that the weaving of the tapestry, which was to be put together from three parts, was performed on three looms (two 5-metre looms and one 3-metre loom) from the Tapestry Atelier of the Applied Arts Company, which had ceased to exist after the political and economic changeover of 1989–90. The creation of *St. Stephen and His Work* provoked interest on the national level. Two television films presented the story of the work, and its first public appearance in Esztergom was broadcast by Hungarian Television within the framework of Christmas Midnight Mass. Although tapestry has traditionally been a means of display and an almost indispensable element in elegant interiors, the new elite in Hungary still do not see it as such in their capacity as patrons and as customers. The leaders of the Association of Hungarian Tapestry Artists had, therefore, to carry on seeking possibilities for survival through state support, by means of competitions. It was with state support that the triptych<sup>164</sup> entitled *The Corvinus Tapestries* was made between 2003 and 2006, to an order placed by the National Széchényi Library in Budapest. The complex work process it involved already rested on sure foundations, namely the work method developed and tried at the time of *St. Stephen and His Work*. In the difficult period following the illness and death of the MKE's president Ildikó Dobrányi, the new leadership, confronted with decreasing state support occasioned by the economic crisis, was obliged to leave the Buda Tapestry Atelier and look for an alternative place. The artists were able to continue their work in new premises in Új Buda. It was there that the tapestry of 10 sq. m. entitled *Lights of Europe*<sup>165</sup> was made for the next occasion, Hungary's rotating presidency of the European Union in 2011. Involving the work of fifteen artists, this tapestry project, too, was supported by the state. Adoption of the regional development plan entitled 'Danube Strategy' occurred in the time of Hungary's rotating presidency. Accordingly, the theme of the next official order was, understandably, connected to Europe's greatest river and to its historical

connections. This tapestry was made in 2012, was 2.2 x 3 m. in size, and was called *Danube Frontier*. The most recent creation is *Parts of the Totality and Totality of the Parts*, made with financial support from Hungary's National Cultural Fund. Similarly to the tapestry *St. Stephen and His Work*, this was woven for a museum, the Petőfi Museum in Kiskőrös, for March 2014. Its technique and iconography reflect solemnity and splendour as do the above-mentioned works, but its size is smaller. Although the teaching of tapestry at tertiary level in Hungary ended a long time ago now, the conditions for the operating of the internationally recognised autonomous<sup>166</sup> and team genres of Hungarian woven tapestry continue to exist. The hope is that in the future, likewise, they will continue to do so. This will mean that tapestry can survive in Hungary, too, as a means of display, as it has done in Western culture for hundreds of years: in churches, mansions, museums, government buildings, public institutions, offices, companies, and private homes, as a link between past and present.

<sup>163</sup> For the joint works (and the earlier literature), see: Kontsek, Ildikó: A kárpitművészet intézményes megújulása és a Magyar Kárpitművészek Egyesülete. In: Dobrányi, Ildikó – Schulcz, Katalin (eds.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Budapest: Vince, 2005, 135–155; Balogh, Edit (ed.): *Transzcendens térképek: a Magyar Kárpitművészek Egyesületének tizenöt éve*. Budapest, 2012.

<sup>164</sup> Dobrányi, Ildikó: Corvin kárpitok - műhelymunka, 2003–2006. In: Dobrányi, Ildikó – Schulcz, Katalin (eds.): *Kárpitművészet Magyarországon*. Budapest: Vince, 2005, 137–163.

<sup>165</sup> Dvorszky, Hedvig: Európa fényei. In: Balogh, Edit (ed): *Transzcendens térképek: a Magyar Kárpitművészek Egyesületének tizenöt éve*. Budapest, 2012, 67–75; Feledy, Balázs: *Európa fényei*. In: Balogh, Edit (ed): *Transzcendens térképek: a Magyar Kárpitművészek Egyesületének tizenöt éve*. Budapest, 2012, 7–80.

<sup>166</sup> As an acknowledgement of Hungarian tapestry art, the American Tapestry Alliance (ATA) featured on its website the web exhibition *In the Heart of Europe: Hungarian Tapestry Art*, dedicated to the memory of Ildikó Dobrányi. The curator of this show was Edit András, who, together with Ildikó, was a curator of the two *Kárpit* exhibitions staged at Budapest's Museum of Fine Arts in 2001 and 2005 respectively. [http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex\\_ata](http://americantapestryalliance.org/exhibitions/tex_ata)



MŰTÁRGYLISTA | LIST OF WORKS

BIBLIAI ÉS MITOLÓGIAI TÉMÁJÚ NÉMETALFÖLDI KÁRPITOK  
A KERESZTÉNY MÚZEUM ÉS AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM GYŰJTEMÉNYEIBEN

FLEMISH TAPESTRIES WITH BIBLICAL AND MYTHOLOGICAL THEMES  
FROM THE MUSEUM OF APPLIED ARTS AND THE CHRISTIAN MUSEUM

KÁLVÁRIA | TOURNAI | 15. SZÁZAD UTOLSÓ NEGYEDE | 240×170 CM | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM

CALVARY | TOURNAI | LAST QUARTER OF THE 15TH CENTURY | 240×170 CM | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

A SZENTHÁROMSÁG DIADALMENETE | BRÜSSZEL | 1520 K. | 300×260 CM | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM

TRIUMPHAL MARCH OF THE TRINITY | BRUSSELS | C. 1520 | 300×260 CM | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

DÁVID ÉS BETSABE ELJEGYZÉSE | OUDENAARDE | 16. SZÁZAD VÉGE | 330×510 CM | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM

THE BETROTHAL OF DAVID AND BATHSHEBA | OUDENAARDE | END OF THE 16TH CENTURY | 330×335 CM

CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

NAGY SÁNDOR JADDUA FŐPAP ELŐTT | OUDENAARDE | 16. SZÁZAD VÉGE | 320×386 CM | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM

ALEXANDER THE GREAT BEFORE THE HIGH PRIEST JADDUA | OUDENAARDE | END OF THE 16TH CENTURY | 320×386 CM

CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

JELENET JUDÁS MAKKABEUS TÖRTÉNETÉBŐL (?) | OUDENAARDE | 17. SZÁZAD ELSŐ NEGYEDE | 374×348 CM

KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM

SCENE FROM THE STORY OF JUDAS MACCABEUS (?) | OUDENAARDE | FIRST QUARTER OF THE 17TH CENTURY

374×348 CM CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

MERCURIUS ÁTADJA A GYERMEK BACCHUST A NIMFÁKNAK | BRÜSSZEL | 1700 K. | 442×309 CM

IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

MERCURY HANDS OVER THE INFANT BACCHUS TO THE NYMPHS | BRUSSELS, C. 1700 | 442×309 CM

MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

EURÓPA SZÖVETE | 2011 | 442×309 CM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

WEB OF EUROPE | 2011 | 442×309 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

AUTONÓM KÁRPITMŰVÉSZET | AUTONOMOUS TAPESTRY ART | AUTONOMOUS TAPESTRY ART

FERENCZY NOÉMI | TEREMTÉS | 1913 | 223×219 CM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

NOÉMI FERENCZY | CREATION | 1913 | 223×219 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

FERENCZY NOÉMI | VÉNUSZ SZÜLETÉSE | 1915 | 163×132 CM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

NOÉMI FERENCZY | BIRTH OF VENUS | 1915 | 163×132 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

FERENCZY NOÉMI | MENEKÜLÉS EGYIPTOMBA | 1915-16 | 167×140 CM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST

NOÉMI FERENCZY | FLIGHT INTO EGYPT | 1915-16 | 167×140 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

SOLTI GIZELLA | BARACKFA | 1955 | 70×80 CM | DIPLOMAMUNKA

GIZELLA SOLTI | PEACHTREE | 1955 | 70×80 CM | MASTERPIECE

SOLTI GIZELLA | NEM GOLYÓÁLLÓ PALÁST | 1981 | 124×185 CM

GIZELLA SOLTI | NON-BULLETPROOF COPE | 1981 | 124×185 CM

SOLTI GIZELLA | TEREMTMÉNYEK | BAYEAUX | 2007 | 125×180 CM

GIZELLA SOLTI | CREATURES | BAYEAUX | 2007 | 125×180 CM

SOLTI GIZELLA | MENEDÉK | 2008 | 110×116 CM

GIZELLA SOLTI | REFUGE | 2008 | 110×116 CM

SOLTI GIZELLA | SZÖVÉSMINTA I-II. | 2014 | KERESZTÉNY MÚZEUM, ESZTERGOM

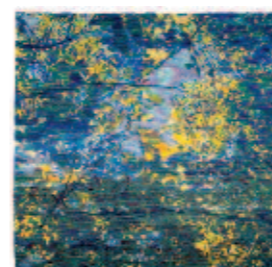
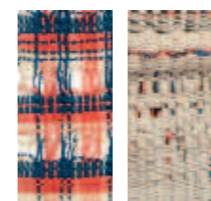
GIZELLA SOLTI | WEAVING PATTERNS I-II | 2014 | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

HAJNAL GABRIELLA | SZENT FERENC KÁRPIT | 1968 | 207×320CM

GABRIELLA HAJNAL | ST. FRANCIS TAPESTRY | 1968 | 207×320CM

DOBRÁNYI ILDIKÓ | RÉSZLET | 1980 | 200×200 CM

ILDIKÓ DOBRÁNYI | DETAIL | 1980 | 200×200 CM





HAUSER BEÁTA | CSALÁD | 1980 | 100x100 CM | IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM, BUDAPEST

BEÁTA HAUSER | FAMILY | 1980 | 100x100 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST



KECSKÉS ÁGNES | DUNAKANYAR | 1980 | 140x43 CM | KÖZIGAZGATÁSI ÉS IGAZSÁGÜGYI HIVATAL

ÁGNES KECSKÉS | DANUBE BAND | 1980 | 140x43 CM | OFFICE OF JUSTICE AND PUBLIC ADMINISTRATION



NAGY JUDIT | SZÖVÉS= ÉLETMÓD | 1980 | 94x114 CM | SZOMBATHELYI KÉPTÁR, SZOMBATHELY

JUDIT NAGY | WEAVING = LIFESTYLE | 1980 | 94x114 CM | GALLERY OF SZOMBATHELY



PÉRELI ZSUZSA | AMNÉZIA | 1980 | 95x63 CM | SZOMBATHELYI KÉPTÁR, SZOMBATHELY

ZSUZSA PÉRELI | AMNESIA | 1980 | 95x63 CM | GALLERY OF SZOMBATHELY

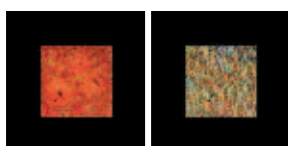


POLGÁR RÓZSA | EGY TAKARÓ 1945-BŐL | 1980 | 105x70 CM | SZOMBATHELYI KÉPTÁR, SZOMBATHELY

RÓZSA POLGÁR | A BLANKET FROM 1945 | 1980 | 105x70 CM | GALLERY OF SZOMBATHELY

SOLTI GIZELLA | EGY FÉL CSÍKOS KABÁT | 1980 | 52x32x7 CM | SZOMBATHELYI KÉPTÁR, SZOMBATHELY

GIZELLA SOLTI | HALF OF A STRIPED COAT | 1980 | 52x32x7 CM | GALLERY OF SZOMBATHELY



DOBRÁNYI ILDIKÓ | FŰ I.; II. | 1995 | 100x100 CM | IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM, BUDAPEST

ILDIKÓ DOBRÁNYI | GRASS I; II | 1995 | 100x100 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

DOBRÁNYI ILDIKÓ | NOMÁD SZŐNYEG | 1996 | 220x220 CM | IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM, BUDAPEST

ILDIKÓ DOBRÁNYI | NOMADIC RUG | 1996 | 220x220 CM | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

PÁPAI LÍVIA | "...BÖLCSÖD AZ, S MAJDAN SÍROD IS..." | 1999 | 20x270x16 CM | PETŐFI IRODALMI MŰZEUM

LÍVIA PÁPAI | "...HERE IS YOUR CRIB AND FUTURE GRAVE..." | 1999 | 20x270x16 CM | PETŐFI LITERARY MUSEUM

PASQUALETTI ELEONÓRA | INFLEXIÓ | 2000 | 160x218 CM

ELEONÓRA PASQUALETTI | INFLECTION | 2000 | 160x218 CM |

BALOGH EDIT | ÁTVÁLTOZÁSOK II. | 2004 | 160x150 CM

EDIT BALOGH | METAMORPHOSES II | 2004 | 160x150 CM

HEGYI IBOLYA | IDŐJÁRÁSJELENTÉS / H<sub>2</sub>O | 2005 | 400x50 CM

IBOLYA HEGYI | WEATHER FORECAST / H<sub>2</sub>O | 2005 | 400x50 CM

CSÓKÁS EMESE | RÉT (DIPTICHON) | 2005 | 2x120x130 CM

EMESE CSÓKÁS | MEADOW (DIPTYCH) | 2005 | 2x120x130 CM

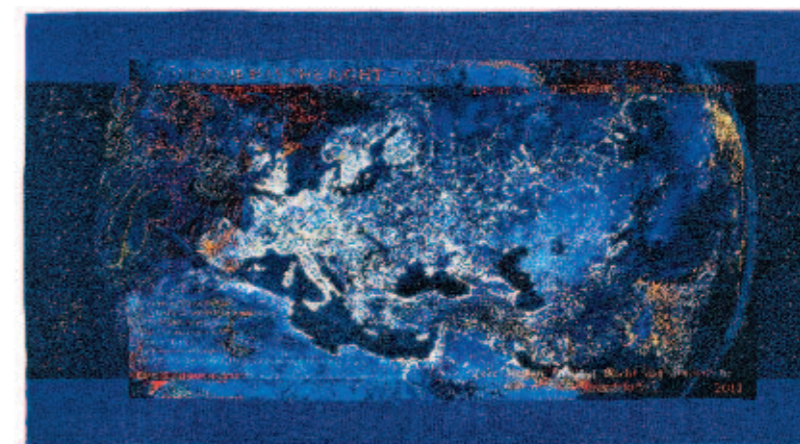
#### KÖZÖS KÁRPITOK | COMMUNITY TAPESTRIES

SZENT ISTVÁN ÉS MŰVE | 2000 | 330x550 CM | KERESZTÉNY MŰZEUM, ESZTERGOM

ST. STEPHEN AND HIS WORK | 2000 | 330x550 CM | CHRISTIAN MUSEUM, ESZTERGOM

EURÓPA FÉNYEI | 2011 | 216x400 CM

LIGHTS OF EUROPE | 2011 | 216x400 CM





\* Schulcz Katalin Európa szövete című tanulmánya először a Brüsszeli Magyar Kulturális Intézet és a Dobrányi Ildikó Alapítvány Európa szövete című nemzetközi programjának katalógusában jelent meg. Lásd: Schulcz Katalin: *Európa szövete*. In Hegyi Ibolya – Schulcz Katalin (szerk.): *Európa szövete* [katalógus] Iparművészeti Múzeum, Dobrányi Ildikó Alapítvány, Budapest, 2011, 21. o.

\* Katalin Schulcz's Európa szövete study was first published in the catalogue of the Európa szövete international programme organised by the Hungarian Cultural Institute in Brussels and the Ildikó Dobrányi Foundation. See: Schulcz, Katalin: *Európa szövete*. In Hegyi Ibolya – Schulcz Katalin (eds.): *Európa szövete*. Exhibition catalogue. Budapest: Iparművészeti Múzeum – Dobrányi Ildikó Alapítvány, 2011, 21.

\*\*Hegyi Ibolya Plusz-minusz Gobelin című tanulmánya az *Európa szövete* című konferencia kötetben publikált *A kárpit 20. századi magyar hagyománya* című írás bővített változata. Lásd: Hegyi Ibolya: *A kárpit 20. századi magyar hagyománya*. In Hegyi Ibolya – Schulcz Katalin (szerk.): *Európa szövete* [katalógus] Dobrányi Ildikó Alapítvány, Budapest, 2013, 43. o.

\*\*Ibolya Hegyi's study Plusz-minusz Gobelin is an expanded version of her paper *A kárpit 20. századi magyar hagyománya* published in the conference volume *Európa szövete*. See: Hegyi, Ibolya: *A kárpit 20. századi magyar hagyománya*. In Hegyi, Ibolya – Schulcz, Katalin (eds.): *Európa szövete*. Exhibition catalogue. Budapest: Dobrányi Ildikó Alapítvány, 2013, 43.



