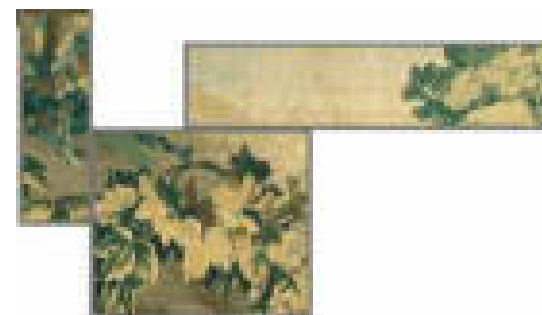




Európa szövete | Web of Europe



Európa szövete | Web of Europe





„...a klasszikus művészetek, amelyektől számtalanszor ünnepélyesen és véglegesen búcsút vettünk, minden várakozásunk ellenére is továbbélnek, sőt e körülményből új erőt merítenek és új szabadságot biztosítanak maguknak.”

HANS BELTING

‘...the classical arts, to which we have said goodbye on countless occasions, ceremoniously and for ever, live on despite all our expectations; indeed, they draw new strength from this, and win themselves new freedom.’

HANS BELTING

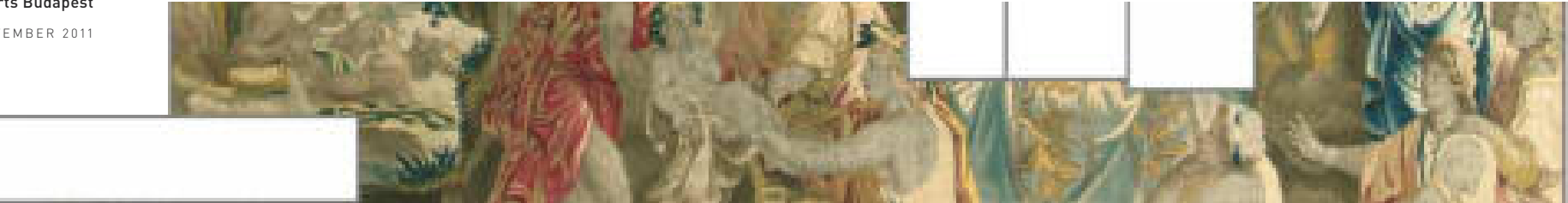
Európa szövete | Web of Europe

Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

2011. MÁJUS 20 – AUGUSZTUS 14. | 20 MAY – 14 AUGUST 2011

Iparművészeti Múzeum, Budapest | Museum of Applied Arts Budapest

2011. OKTÓBER 13 – NOVEMBER 27. | 13 OCTOBER – 27 NOVEMBER 2011



SZERKESZTETTE | EDITORS Hegyi Ibolya, Schulcz Katalin

SZERZŐK | AUTHORS András Edit, Hegyi Ibolya,
Mojzer Miklós, Schulcz Katalin, Semsey Réka, Takács Imre

OLVASÓSZERKESZTŐ | LECTOR Köles Edit

FORDÍTÁS | TRANSLATION Kathy Mikitin, Chris Sullivan

GRAFIKAI TERV | DESIGN Bárd Johanna

FOTÓ | PHOTOGRAPHS Philip Donner, UNICO ARTE Bt.

FELELŐS KIADÓ | EDITORS-IN-CHIEF

Takács Imre, a budapesti Iparművészeti Múzeum főigazgatója | director-general of the Museum of Applied Arts, Budapest

Mojzer Miklós, a Dobrányi Ildikó Alapítvány elnöke | president of the Ildikó Dobrányi Foundation

NYOMDA | PRINT Mester Nyomda

A KIÁLLÍTÁS LÁTVÁNYTERVE, KIVITELEZÉSE

LAYOUT/EXECUTION OF EXHIBITION Narmer Építészeti Stúdió

VIDEÓ | VIDEO Száraz Marika, Effi Weiss, UNICO ARTE Bt.



ISBN 978-963-08-1101-9

© 2011 Iparművészeti Múzeum, Dobrányi Ildikó Alapítvány, szerzők, fordítók, fényképeszek, grafikai terv – Minden jog fenntartva
Museum of Applied Arts, Ildiko Dobranyi Foundation, authors, translators, photographers, graphik design – All rights reserved



2011.hu



www.eu2011.hu/kultura



Európa szövete

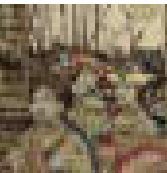
EGY TIZENNYOLCADIK SZÁZADI BRÜSSZELI KÁRPIT KORTÁRS PARAFRÁZISAI

Web of Europe

CONTEMPORARY PARAPHRASES OF AN EIGHTEENTH-CENTURY BRUSSELS TAPESTRY

Iparművészeti Múzeum | Budapest, 2011 | Dobrányi Ildikó Alapítvány

Museum of Applied Arts | Budapest, 2011 | Ildikó Dobrányi Foundation



Tartalomjegyzék | Table of Contents

8, 9	TAKÁCS IMRE Bevezető IMRE TAKÁCS Introduction
11	SEMSEY RÉKA Brüsszeli kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében
15	RÉKA SEMSEY Brussels Tapestries in the Collection of the Museum of Applied Arts, Budapest
18, 19	HEGYI IBOLYA Metamorfózisok IBOLYA HEGYI Metamorphoses
21, 25	SCHULCZ KATALIN Európa szövege KATALIN SCHULCZ Web of Europe
28	ANDRÁS EDIT Az álmok továbbélnek. Kortárs kárpitművészek „remake”-jei
31	EDIT ANDRÁS The Dreams Live On. Remakes by Contemporary Artists
34	Ars poeticák Artists’ Statements
88, 89	MOJZER MIKLÓS Utószó MIKLÓS MOJZER Afterword
90	Kiállító művészek Artists’ Exhibiting



Introduction

8

In 2009, the Hungarian Cultural Institute in Brussels and the Ildikó Dobrányi Foundation announced the *Web of Europe* competition to mark Hungary's presidency of the European Union due in 2011. Its aim, which was no secret, was to call attention to the need for the continued preservation of the autonomous woven tapestry genre, which has historical traditions in Hungary also, and to shape its development in accordance with today's demands. At the same time, the title of the project referred to something else besides, namely that the inner experiences of artists and their means of communication are linked to one another, regardless of significant distances in time and space. Common thinking based on culture and creativity both belong indisputably at the heart of Europe as a 'great workshop'. We are constantly composing and weaving this web.

The project wishes to give an answer to a question often asked in our present age: do traditional handicrafts techniques have a rightful place in contemporary art and will they have one in future art? The Museum of Applied Arts in Budapest has always represented a clear stance in this debate. As an earlier director, Jenő Radisics (1856–1917), put it in a mission statement drawn up a century ago but still valid today, the Museum's basic task, and obligation, is 'to collect characteristic and outstanding pieces from the history of the applied arts; to develop modern-day applied arts with their help as teaching materials suited by virtue of their thought-content to the provision of direction and to the revival of long-forgotten techniques; to improve, at the same time, the taste of the public; and, by doing so, to induce in its members a love of artistic creations and a desire to buy Hungarian products that are artistic in nature'. In his own age, Jenő Radisics was not alone in this view, but today the importance of such thinking cannot be emphasised enough. It gives me pleasure that the Museum of Applied Arts was able to participate in the shaping of the dialogue between traditional tapestry-weaving and contemporary applied arts endeavours, as well as in the maintenance of the connection, when an outstanding piece held by it, the eighteenth-century Brussels tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs*, became the project's 'main protagonist'.

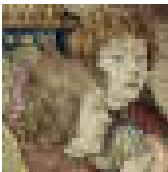
To be chief patron of the project is indeed an honour for me. I am sure that the joint showing of this eighteenth-century tapestry and the works woven by contemporary artists using the traditional technique will, after Brussels, be successful at Budapest's Museum of Applied Arts also. I am sure, too, that the quality and subtlety of the pieces will be a source of joy in both cities; that the artists' ideas and works will be received with appreciation by the public; and that, under the influence of the tapestries, those viewing the exhibition will themselves become valuable parts of Europe's intellectual and spiritual web.



IMRE TAKÁCS

DIRECTOR-GENERAL MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST, CHIEF PATRON OF THE EXHIBITION

Bevezető



2009-ben a Brüsszeli Magyar Kulturális Intézet és a Dobrányi Ildikó Alapítvány a 2011-es magyar EU elnökség tiszteletére *Európa szövete* címmel pályázatot hirdetett az európai kárpitművészek számára azzal a nem titkolt céllal, hogy felhívja a figyelmet a Magyarországon is történelmi tradíciókkal rendelkező autonóm szövött kárpit műfaj további fennmaradásának és napjaink igényeinek is megfelelő fejlődésének szükségességére. A program címe ugyanakkor még valamire utal: a művészek belső élményei és a közlés eszközei egymásba kapcsolódnak, legyenek

azok egymástól jelentős időbeli vagy földrajzi távolságra. A műveltségen alapuló közös gondolkodás és alkotás Európának mint egy „nagy műhelynek” vitathatatlan lényegéhez tartozik. Állandóan fogalmazzuk, szőjük ezt a szövetet. A program korunk gyakori vitatémájára is választ kíván adni: van-e létjogosultsága a ma és a jövő művészetében a hagyományos kézműves technikáknak? A budapesti Iparművészeti Múzeum ebben a vitában mindig határozott álláspontot képviselt. Amint Radisics Jenő (1856–1917), a Múzeum egykori igazgatójának egy évszázaddal ezelőtt megfogalmazott, máig érvényes programjában olvasható, az intézmény alapvető feladata s egyúttal kötelessége „egybegyűjteni az iparművészet múltjának jellegzetes és kiválóbb emlékeit, ezek segítségével, mint tanítóanyaggal, mely eszmei tartalmánál fogva alkalmas irányításra s rég elfeledett technikák felelevenítésére, fejleszteni korunk iparművészetét, egyúttal pedig a közönség ízlését nemesíteni s benne művészi alkotások iránt való szeretetet nevelni, hogy vevője legyen a művészetre törekvő hazai termelésnek.” Radisics Jenő a maga korában nem állt egyedül gondolatával, de napjainkban nem lehet eléggé hangsúlyozni ennek fontosságát. Öröm számomra, hogy az Iparművészeti Múzeum a hagyományos kárpit-szövés és a kortárs iparművészeti törekvések közti párbeszéd kialakításában és e kapcsolat fenntartásában vesz részt, amikor gyűjteménye egyik kiváló darabja, a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című 18. századi brüsszeli kárpit a program „főszereplőjévé” válik.

A kiállítás fővédnöksége is megtiszteltetés számomra. Biztos vagyok abban, hogy gyűjteményünk 18. századi kárpitja és a mai művészek hagyományos technikával készült, szövött kárpitjainak együttes bemutatása Brüsszel után Budapesten, az Iparművészeti Múzeumban is sikeres lesz. A minőség és a finomság mindkét városban öröm forrásává válik, a művészek gondolatai és művei a közönségért fogadtatására találnak, hatásukra a kiállítás nézői maguk is Európa szellemi szövetének értékes részévé válnak.

9

TAKÁCS IMRE

AZ IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM FŐIGAZGATÓJA, A KIÁLLÍTÁS FŐVÉDNÖKE

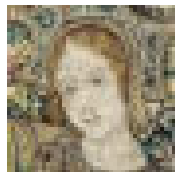


Jézus születése | Nativity

Peter van Aelst műhelye (?), Brüsszel, 1520 körül | Workshop of Peter van Aelst (?), Brussels, c. 1520
 Gyapjú, selyem és fémfonal; felvető sűrűség: 10/cm; 275x 260 cm; ltsz.18328
 Woven from wool silk and metallic yarn, density of the warp: 10/cm; 275x 260 cm, inv. no.: 18328

SEMSEY RÉKA Brüsszeli kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében

A "kárpit" kifejezés hagyományosan a gyapjúból, selyemből, esetleg fémszál felhasználásával, álló- vagy fekvőszövőszéken kézzel készített műalkotásokat jelöli. A szövött kárpit, vagy régi magyar szóhasználattal „képes kárpit” neve franciául (de más nyelvekben is használt alakban) tapisserie, németül Wandteppich vagy Bildteppich, olaszul arazzi. A kárpitszövés gyakorlata és szerkezeti elemei igen keveset változtak az elmúlt évszázadok során. A szövésmód, a vászonszövéshez hasonlóan, lánc- és vetülékfonalak egyszerű kereszteződéséből áll. A mintát a színes vetülékszálak adják, amelyek – más szövetfajtáktól eltérően – nem futnak végig a szövés teljes szélességében, hanem az egyes mintaelemek határán visszafordulva önálló, zárt színfoltot alkotnak. A láncfonal alapanyaga főként gyapjú, bár egyes műhelyekben len- vagy pamutfonalat is használtak. Kezdetben a vetüléket is finom gyapjúfonalból szőtték, de a 15. századtól a gazdagabb kidolgozást igénylő részletek – arcok, ruharedők, virágok – selyemből készültek.



A szövőszék a kifeszített láncfonalak helyzete szerint kétféle lehet: függőleges vagy álló (haute lice) és vízszintes vagy fekvő (basse lice) – valószínűleg mindkettőt használták már a középkortól kezdve. A kárpitokat általában keresztben szőtték, így egy-egy kész művön a láncfonalak vízszintesen futnak. Mivel a láncfonal hossza a korlátozott méretű szövőszéken is korlátlan volt, akár igen nagy méretű kárpitokat is készíthettek. Amikor a kész kárpitot levették a szövőszékről, a láncfonalak kicsit összeugrottak, ezért az alakok megnyúltak. Álló szövőszék esetén felvetéskor a mintát a kartonnak megfelelően rákopírozták a láncfonal megfelelő részére, míg az eredeti kartont a szövő

mögé függesztették, így munkáját időről időre ellenőrizni tudta. A páros és páratlan láncfonalakat nyüšťfonalakkal és nyüšťrudakkal választották szét. Fekvő szövőszék esetében a karton a láncfonalak alatt feküdt, így a szövő csak a szövőszékről való levétel után ellenőrizhette munkáját, amelyet az is nehezített, hogy a kartonhoz igazodva annak tükörképe készült el. A láncfonalak szétválasztása azonban az ilyen szövőszékek esetében lábítóval történt, így a szövő mindkét keze szabadon maradt, ezért jóval gyorsabban haladt a munka. A nagyobb manu-faktúrákban – így Brüsszelben is – főként ez utóbbi a szövőszék típust alkalmazták.

A gyapjúból szőtt nagyméretű kárpitok várak, kastélyok, templomok belső díszítésére szolgáltak, barátságosabbá tették és egyúttal szigetelték a nagyméretű hideg tereket. A falak borítására általában több kárpitból álló, összefüggő sorozatokat készítettek, amelyekből azonban többnyire csak egy-két darab maradt fenn. A kárpitszövés legkorábbi emlékei német területről származnak, de a legjelentősebb központok Franciaország északi és Németalföld déli városaiban voltak. A 16. századtól Európa más területein kialakuló új műhelyeket kivétel nélkül elvándorolt francia és flamand szövőmesterek alapították.

Az iparművészet körébe sorolt műfajok közül a kárpitművesség áll a legszorosabb kapcsolatban a képzőművészettel. A kárpit-sorozatok tervezői között olyan mestereket is említhetünk, mint Rogier van der Weyden, Raffaello, Poussin, vagy Rubens. A kárpit általában nem egyetlen művész alkotása, hanem a tervező, a kartonrajzoló és a szövő egymást segítő és kiegészítő munkája. A terveket a kartonrajzolóknagyították föl a leszövendő kárpittal azonos méretűre, így a pontos részleteket ők dolgozták ki a szövők számára. Egy sorozatot, vagy akár annak önálló darabjait a kartonok felhasználásával – olykor kisebb módosításokkal – gyakran többször is leszőttek.

A műhelyek egy részét uralkodók vagy főurak alapították és tartották fenn a különböző kastélyok belső dekorációjának elkészítésére. A városokban működő manufaktúrák általában egy-egy nagyobb tőkével rendelkező kereskedő vagy bankár dinasztia (Arnolfini, Portinari, Fugger) érdekkörébe tartoztak. A műhelyekben a szövőmesterek közötti szakmai hierarchia határozta meg a munkamegosztást: a legügyesebbek készítették az arcokat, őket követték az alakok, az épületek, a tájak és végül a bordűrök kivitelezői. Brüsszelben 1528-tól kötelezővé tették a kárpitok város- és műhelyjeggyel való jelzését. A városjegyet az alsó, vízszintes bordűr külső szegélyébe szőtték, a műhelyjegy, amely többnyire a vezető nevének monogramja volt, rendszerint a jobb oldali bordűr külső szegélyére került.

Brüsszel városa már a 14. században híres volt szövőművességéről, ám a kárpitszövés fellendülése csak a 15. század második felére tehető. Más kárpit-központokhoz hasonlóan kezdetben Brüsszelben is könnyebben elkészíthető címeres kárpitokat, verdűröket készítettek, az 1480–1520 között készült kárpitokon azonban már megfigyelhető a festészet egyre erősebb hatása. A szövéstechnika fejlődése nyomán a felvetés sűrűbbé vált (7-10 láncfonal/cm), ami sokkal részletesebb modellálást tett lehetővé. A 16. században készült legpompásabb kárpitokat aranyozott fémfonállal is gazdagon átszőtték. Két régensnő, Ausztriai Margit és Magyarországi Mária uralmának idejére (1507–1555) tehető a brüsszeli kárpitművesség fénykora. A manufaktúrákat a mesterek egy kis csoportja irányította: Pieter van Aelst, Wilhelm Pannemaker, François és Jacob Geubels. 1516–1519 között készült az Apostolok cselekedeteit ábrázoló tíz darabos, Vatikánban őrzött kárpitsorozat, amelynek kartonjait Raffaello tervei alapján tanítványai, Giulio Romano, Tommaso Vincidor és Gian Francesco Penni készítették, a szövéssel Pieter van Aelst brüsszeli műhelyét bízta meg. A sorozat olyan sikert aratott, hogy egészen a 18. századig másolták különféle európai műhelyekben. Valószínűleg Pieter van Aelst műhelyében 1520 körül készült az Iparművészeti Múzeum Jézus születését ábrázoló kárpitja (ltsz.: 18328), amelynek kompozíciója szinte teljesen megegyezik a trentói szeminárium hét kárpitból (Jézus születése, Láb-

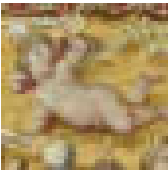
mosás, Krisztus Kajafás előtt, Krisztus Pilátus előtt, Keresztvitel, Levétel a keresztről, Föltámadás) álló sorozatának azonos témájú darabjával. Bár a kárpit készítésének idején az még nem volt kötelező, a sorozat hetedik darabján az egyik alabárdos ruhapere-mébe beleszőtték a brüsszeli műhely vezetőjének nevét. E mesterjegy alapján a trentói sorozatot és a budapesti kárpitot is Pieter van Aelst művének tartják. A kárpit tervezőjének és kartonkészítő mesterének neve még ismeretlen.

A 16. század utolsó negyedében a Brüsszelben készült kárpitokon a tájábrázolás egyre hangsúlyosabb szerepet kapott. A parkkal, ligettel körülvett kastélyok, erdőségek nem csupán vadászjelenetek, hanem mitológiai, vagy történelmi események színteréül is szolgálnak. Ebbe a típusba tartozik az Iparművészeti Múzeum Kadmosz történetét ábrázoló kárpitja is (ltsz.: 11234),



Három puttó oroszlánnal és a pápaság szimbólumaival. Medici kárpit sorozat
Three Putti with a Lion and Symbols of the Papacy. Medici tapestry series

Brüsszel [?], 1634 körül | Brussels [?], c. 1634
Gyapjúból és selyemből szövött, felvető sűrűsége: 7/cm; 310x286 cm, ltsz.: 20002
Woven from wool and silk, density of the warp: 7/cm; 310x286 cm, inv. no.: 20002



amelynek témáját a régebbi szakirodalomban, tévesen, az Argonauták történeteként határozták meg. A kárpit jelzett alsó szegélyén brüsszeli városjegy, a jobb oldali szegély alsó részén HM mesterjegy látható, amelyet Henri Mattens monogramjaként azonosíthatunk. A következő századokban a flamand kárpitok témavilága keveset változott: általában allegorikus, történelmi, bibliai és mitológiai jeleket ábrázoltak, utóbbiak forrása a legtöbb esetben Ovidius *Átváltozások* című műve. A 17. században a kárpitszövésben a festői irány győzedelmeskedett, amelyre a legnagyobb hatást Pieter Paul Rubens festészete gyakorolta. Kartonjai a szövőket szinte lehetetlen feladat elé állították, ennek ellenére a nagyszabású barokk kompozíciók hatása még több évtizeden keresztül érvényesült.

Az Iparművészeti Múzeum *Medici-kárpitok*, vagy *Puttók játékai* néven emlegetett, négy darabból álló sorozata (ltsz.: 20000-20003) az eredetileg X. Leó pápa megrendelésére, Raffaello tervei, valamint Giovanni da Udine és Tommaso da Vincidor kartonjai alapján Pieter van Aelst brüsszeli műhelyében 1520 körül készült – utóbb elpusztult – kárpitsorozat 17. századi újraszövése. Készítésének helye vitatott: a darabok minősége alapján nem kizárt, hogy az eredeti kartonok felhasználásával Brüsszelben készültek, de a legújabb feltételezések szerint valószínűbb, hogy az újbóli leszövésre a római Barberini-műhelyben került sor.

A Múzeum gyűjteményében található többi 17-18. századi brüsszeli kárpit mind mitológiai tárgyú. A medvévé változtatott Calistót lenyilazni készülő Arcast ábrázoló kárpit (ltsz.: 70.353) 1640–1655 között készülhetett. Bordűrjének jobb külső szegélyén mesterjegy látható, amely valószínűleg Gaspar van Bruggen műhelyéhez köthető. A 17. századi flamand kárpitművészetben igen erős a francia hatás, amelyet első sorban a festészet közvetített. A Mercuriust, a gyermek Bacchust és a nimfákat meg-

örökítő kárpit (ltsz.: 24376) kartonjait Louis van Shoor Nicolas Poussin festménye nyomán készítette. Más gyűjteményekben őrzött analógiák alapján feltételezhető, hogy Jacob van der Borgh műhelyében készült, 1700 körül Brüsszelben. Valószínűleg ugyanehhez a műhelyhez köthető a Theseus és Ariadne-kárpit (ltsz.: 62.1321.1), amely Londonban őrzött párdarabjával együtt egyszersmind a kompozíciók variálhatóságát és a narratíva háttérbe szorulását is jól illusztrálja: a londoni kárpit háttere ugyanis teljesen megegyezik a budapestivel, ám a két alak ott Héra és Ixión. Bordűrje és egyes részletei alapján igen közel áll az előbb említett darabokhoz egy nimfákat és faunt ábrázoló kárpit (ltsz.: 67.833.1), míg a Kephalos és Procris (ltsz.: 86.401) a brüsszeli kárpitoknak abba csoportjába tartozik, ahol a hangsúly a tájábrázoláson van.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

BARDOLY ISTVÁN (SZERK.): Barokk és rokokó. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Baroque and Rococo. An exhibition of the Budapest Museum of Applied Arts. Budapest, 1990.
CAMPBELL, THOMAS P.: Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. Catalogue of the exhibition presented in the Metropolitan Museum of Art. New York – New Haven, 2002.
CSERNYÁNSZKY MÁRIA: Medici kárpitok (Giocchi di Putti). Tapisseries des Medicis (Jeux d'enfants). Budapest, 1947.
EGYED EDIT: Egy Bacchus jelenetes kárpitról. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei VII. (1964), 23-33.
GÖBEL, HEINRICH: Wandteppiche. Leipzig, 1923–1928.
HEINZ, DORA: Europäische Wandteppiche I. Braunschweig, 1963.
HEINZ, DORA: Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Wien – Köln – Weimar, 1995.
LÁSZLÓ EMŐKE: Flamand és francia kárpitok. In: Miklós Pál (szerk.): Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei. Budapest, 1979, 281-305.
LÁSZLÓ EMŐKE: Flamand és francia kárpitok Magyarországon. Budapest, 1980.
LÁSZLÓ EMŐKE: Szövött kárpit. In: Voit Pál (szerk): Régiségek könyve. Budapest, 1983, 368-386.
PÉTER MÁRTA (SZERK.): Reneszánsz és manierizmus. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Renaissance and Mannerism. An exhibition from the collection of the Budapest Museum of Applied Arts. Budapest, 1988.
SZILÁGYI ANDRÁS (SZERK.): Medici-kárpitok – Puttók játékai. Medici Tapestries – Giocchi di Putti. Budapest, 2006.



RÉKA SEMSEY

Brussels Tapestries in the Collection of Budapest's Museum of Applied Arts

The word 'tapestry' has traditionally denoted works of art made by hand from wool and silk, possibly with the use of metallic thread also, on a vertical or horizontal loom. The name for woven tapestry – 'pictorial tapestry' in older Hungarian language usage – is tapisserie in French (and in some other languages also), Wandteppich or Bildteppich in German, and arazzi in Italian. The practice and structural elements of tapestry-weaving have changed very little over the centuries. As in the case of linen weaving, the weaving technique consists of the simple crossing of warp and weft threads. The pattern is given by coloured weft threads, which – unlike in other types of weaving – do not run across the whole width of the weave, but, having been turned back at the edges of the different pattern elements, create separate, closed patches of colour. The warp thread is wool by and large, although in some studios flax or cotton thread is used. Initially, the weft, too, consisted of fine woollen thread, but from the fifteenth century on details requiring richer working – faces, clothing, and flowers – were made using silk. With regard to the position of the loom and of the taut warp threads there are two possibilities: vertical or upright (*haute lice*) and horizontal or flat (*basse lice*). Both types have been in use probably since the Middle Ages. Tapestries were generally woven across, with the result that the warp threads run parallel on completed works. Since the length of the warp threads was unlimited on looms of any given size, very large tapestries could be made. When a ready tapestry was taken from the loom, the warp threads contracted a little, with the result that the figures became elongated. In the case of vertical looms, the design was copied – in accordance with the cartoon – onto the appropriate parts of the warp threads at the time of warping, while the original cartoon was hung behind the weave, which meant that the weaver could check his or her work from time to time. The odd and even warp threads were separated by heald yarn and heald bars. In the case of horizontal looms, the cartoon lay underneath the warp, with the result that the weaver could only check his or her work only after it had been taken off the loom. This made it difficult to produce a mirror-image of the cartoon. However, in the case of such looms, separation of the warp threads was performed by means of a treadle. This meant that both hands of the weaver were free, causing the work to proceed much more quickly. In the larger manufactories – in the Brussels ones also – it was mainly this last-mentioned type of loom that was used. Large-sized tapestries woven from wool served to decorate the interiors of castles, manor-houses, and churches, making them friendlier and at the same time providing insulation in large, cold spaces. For the covering of walls, generally speaking series consisting of a number of tapestries were made. From these series, however, only one or two pieces now survive in most cases. The earliest relics of tapestry-weaving are from the German territories, but the most significant centres for this activity were the towns of northern France and those of the southern regions of the Low Countries. The new workshops which developed in other areas of Europe from the sixteenth century onwards were without exception founded by weaving masters originally from France or from Flanders.

Of the different genres traditionally assigned to the sphere of applied arts, tapestry art is the one that is closest to fine art. Among the designers of tapestry series may be mentioned such masters as Rogier van der Weyden, Raphael, Poussin, and Rubens. Generally speaking, a tapestry has not been the creation of a single artist, but rather that of a designer, a cartoon-drawer, and a weaver, with the work of each assisting and complementing the work of the other two. A design was expanded by the drawer of the cartoon to the size of the tapestry to be woven; it was this individual who worked out the exact details

for the weaver. Through the use of cartoons, series, or individual pieces from them, were often woven in multiple copies. Some tapestry workshops were established and maintained by monarchs or lords to provide interior decoration for various residences. A manufactory operating in a town generally belonged to a dynasty of merchants or bankers (e.g. the Arnolfini, Portinari, or Fugger dynasty) possessing substantial capital. In the workshops themselves, the division of labour was determined by the professional hierarchy that pertained among the weavers. Faces were executed by the most skilful of these weavers. Next in the hierarchy came those who wove the figures. They were followed, in order of ranking, by those who wove the buildings, those who wove the landscape parts, and, finally, by those who wove the bordures. In Brussels, the marking of tapestries with a town and workshop mark was made compulsory from 1528 onwards. The town mark was sewn into the outer edge of the bottom, horizontal, bordure, while the workshop mark, which in most cases consisted of the initials of the head of the workshop, was usually placed at the outer edge of the bordure on the right-hand side. Brussels was famous for its weaving in the fourteenth century already, but the rise of tapestry-making there dates only from the second half of the fifteenth century. As in other tapestry centres, in Brussels, too, armorial tapestries and verdures of the simpler kind were produced. On Brussels tapestries woven between 1480 in 1520, however, the growing influence of painting can already be noticed. In the wake of development of the weaving technique, the warp became denser (7-10 warp



threads/cm), which permitted much more detailed modelling. The most splendid Brussels tapestries of the sixteenth century were richly woven with gilded metallic threads also. The heyday of tapestry art in the city can be dated to the regencies of Margaret of Austria and Mary of Hungary respectively (i.e. to the period 1507–1555). The manufactories there were directed by a small group of masters: Pieter van Aelst, Wilhelm Pannemaker, and François and Jacob Geubels. Preserved in the Vatican is a ten-piece series of tapestries depicting the Acts of the Apostles that was woven at the Brussels workshop of Pieter van Aelst on the basis of cartoons made by pupils of Raphael (Giulio Romano, Tommaso Vincidor, and Gian Francesco Penni) to designs by Raphael himself. The series enjoyed such success that it was copied in different European workshops right up until the eighteenth century. Preserved at Budapest’s Museum of Applied Arts and probably made in Pieter van Aelst’s workshop around 1520 is a tapestry depicting the Nativity (inv. no. 18328) whose composition accords almost fully with that of a piece on the same theme from a series consisting of seven works (The Nativity, Mary Magdalene Washes Christ’s Feet, Christ Before Caiaphas, Christ Before Pilate, Christ Carrying the Cross, The Deposition from the Cross, The Resurrection) owned by the seminary at Trento (Trent). Although when the tapestry was made this was not yet compulsory, on the seventh piece in the series the name of the head of the workshop was woven into the edge of the clothing of the one of the halberdiers. On the basis of this master’s mark, the Trento series and the Budapest tapestry are considered to the work of Pieter van Aelst. The name of the designer of the Budapest tapestry is still unknown; so, too, is the name of the artist who drew the cartoon for it. In tapestries made in Brussels in the last quarter of the sixteenth century, landscape depiction enjoyed an increasingly emphatic role. Along with forests, palaces surrounded by parks and woodland served as a backdrop not merely for hunting

scenes, but also for mythological and historical events. To this type belongs the tapestry at the Museum of Applied Arts that depicts the story of Cadmus (inv. no. 11234). The theme of this work was erroneously given in the earlier specialist literature as the story of the Argonauts. Marked on the bottom edge of the tapestry is the Brussels city mark; on the lower part of the right edge the master’s mark HM can be seen. This we can identify as the initials of Henri Mattens. In the centuries that followed, the subject-matter of Flemish tapestries changed little: generally speaking, they depicted allegorical, historical, biblical, and mythological scenes. The source for the last mentioned was in most cases Ovid’s poetical work *Metamorphoses*. In the seventeenth century, the painterly trend triumphed in tapestry-weaving. The greatest influence on the genre was exerted by the painting of Pieter Paul Rubens. His cartoons presented weavers with a near impossible task, but despite this, these large-sized baroque compositions exerted an influence for decades. Sometimes mentioned as the *Giuchoi di Putti* tapestry series, the four-piece Medici tapestry series (inv. nos. 20000-20003) belonging to the Budapest Museum of Applied Arts is a seventeenth-century re-weaving of a series first made around 1520, to an order placed by Pope Leo X, in the Brussels workshop of Pieter van Aelst. Created on the basis of designs by Raphael and cartoons by Giovanni da Udine and Tommaso da Vincidor, the original series has perished. The location at which the above-mentioned re-weaving took place is disputed. On the basis of the quality of the pieces, it is not impossible that they were made in Brussels using the original cartoons, although according to the latest hypotheses the re-weaving took place at the Barberini workshop in Rome. The other seventeenth-eighteenth-century Brussels tapestries in the Museum’s collection are all mythological in theme. The tapestry (inv. no. 70.353) depicting Arcas preparing to shoot Callisto, who has been changed into a bear, may have been made between 1640 and 1655. On the right-hand outer edge of its bordure can be seen a master’s mark that can probably be linked to the workshop of Gaspar van Bruggen. In seventeenth-century Flemish tapestry art, French influence was very strong. It was mediated by painting first and foremost. The cartoons for the tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs* (inv. no. 24376) were made by Louis van Shoor after a painting by Nicholas Poussin. Analogies in other collections allow the hypothesis that this tapestry was made in Brussels around 1700, in the workshop of Jacob van der Borgh. In all likelihood, the Ariadne and Theseus tapestry (inv. no. 62.1321.1), which along with a pair piece kept in London well illustrates at the same time the variableness of the compositions and the relegation of the narrative to the background, can be linked to the very same workshop. That is to say, the background of the London tapestry accords fully with that of the Budapest piece, although in the former the two figures are Hera and Ixion. On the basis of its bordure and some of its details, another tapestry (inv. no. 67.833.1), depicting nymphs and a faun, is very close to the afore-mentioned pieces, while the Cephalos and Procris work (inv. no. 86.401) belongs to that group of Brussels tapestries in which the emphasis is on landscape depiction.

LITERATURE USED:

BARDOLY, ISTVÁN (ED.): Barokk és rokokó. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Baroque and Rococo. An exhibition of the Budapest Museum of Applied Arts. Budapest, 1990.

CAMPBELL, THOMAS P.: Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence. Catalogue of the exhibition presented in the Metropolitan Museum of Art. New York – New Haven, 2002.

CSERNYÁNSZKY, MÁRIA: Medici kárpitok (Giuchoi di Putti). / Tapisseries des Medicis (Jeux d’enfants). Budapest, 1947.

EGYED, EDIT: Egy Bacchus jelenetes kárpitról. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei VII. (1964), 23-33.

GÖBEL, HEINRICH: Wandteppiche. Leipzig, 1923–1928.

HEINZ, DORA: Europäische Wandteppiche I. Braunschweig, 1963.

HEINZ, DORA: Europäische Tapisseriekunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Wien – Köln – Weimar, 1995.

LÁSZLÓ, EMŐKE: Flamand és francia kárpitok. In: Miklós, Pál (ed.): Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei. LÁSZLÓ, EMŐKE: Budapest, 1979, 281-305.

LÁSZLÓ, EMŐKE: Flamand és francia kárpitok Magyarországon. Budapest, 1980.

LÁSZLÓ, EMŐKE: Szövött kárpit. In Voit, Pál (ed.): Régiségek könyve. Budapest, 1983, 368-386.

PÉTER, MÁRTA (ED.): Reneszánsz és manierizmus. Kiállítás az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből. Renaissance and Mannerism. An exhibition from the collection of the Budapest Museum of Applied Arts. Budapest, 1988.

SZILÁGYI, ANDRÁS (ED.): Medici-kárpitok – Puttók játékai. / Medici Tapestries – Giuchoi di Putti. Budapest, 2006.

IBOLYA HEGYI Metamorphoses

We in the twenty-first century may be witnessing a metamorphosis in woven tapestry, traditionally a team genre. The change has been indicated by successful tapestry exhibitions in the last years: by shows at the Metropolitan Museum in New York that displayed Renaissance and baroque tapestries, by the contemporary activities represented by the American Tapestry Biennale and Europe's Artapestry, by the *Kárpit* exhibitions in Budapest, and by the 'From Lausanne to Beijing' fibre art events. These have shown works made by hand using the tapestry technique but nevertheless denoting a broad spectrum of possibilities within this technique. The rebirth of tapestry draws sustenance from a number of different traditions, since in the course of history tapestries have been made in cultures as remote from one another in time and space as fourth-century Coptic Egypt, pre-Columbian Peru, and medieval Europe, where as 'frescoes of the north' the genre was able to become a significant art form, reaching one of the high points in its development in sixteenth-century Brussels. The output of the Brussels workshops, which strove for technical perfection, was characterised by specialisation among the weavers, different groups among whom wove faces, figures, landscape depictions, buildings, and bordures (featuring since the early Renaissance period). A woven tapestry belonging to the European tradition was for centuries not the work of one individual artist, but the result of cooperation between a designer, a cartoon-drawer, and weavers.

The sixteenth century was not merely the heyday of Brussels tapestry-weaving, but also the time when academies for the training of artists were established in Europe. On the basis of these institutions, a modern form of thinking took root, a theory of ideas emphasising the precedence and the divine origin of ideas or concepts. The metamorphosis of the genre in the twenty-first century seems to be a denial of this theory. That is to say, change can come about by means of the joint renewal of the idea and of weaving, on the basis of which woven tapestry can today step onto the artistic stage as a medium that is just as up to date as genres using other techniques, procedures, or technologies.

The metamorphosis of woven tapestry from a collective genre to a personal art form for individual artists took place in the second half of the nineteenth century. A significant role in this transformation was played by the Arts and Crafts movement in Britain and by the views of William Morris, the leading figure of this campaign, on the oneness of art and craft. The basis of Morris's aesthetic was the notion that artists ought to take part in every phase of the creative process. As a result of this, the creative processes of woven tapestry, too, needed to be put into one pair of hands, as was the case with the creative processes for the 'great' intellectual, individual genres of painting and sculpture. In Hungary, woven tapestry as an art form for individual artists – i.e. the new kind of tapestry art supplied by artists with their own 'woven signature' – developed in the twentieth century in the wake of the artistic and teaching activity of Noémi Ferenczy (1890–1957). It was she who established the Department of Tapestry at the Hungarian Academy of Applied Arts (today the Moholy-Nagy University of Art), where students had to weave to a high standard works that they themselves had conceived. Ildikó Dobrányi (1948–2007), one of the most significant figures in Hungarian tapestry art, graduated from this very department. Having set as her goal the promotion of the genre in Hungary and its integration internationally, she served, for more than a decade from 1996 onwards, as elected president of the Association of Hungarian Tapestry Artists. To this period belong the *Kárpit* exhibitions. Held at the Budapest Museum of Fine Arts in 2001 and 2005 respectively, these were much praised in the international press. In the spring of 2009, the founders of the Ildikó Dobrányi Foundation – the architect Dániel Kulinyi (Ildikó Dobrányi's son) and the art historian László Szabó – and its curators – the art historian Edit András, the art gallery manager Rita Halasi, the tapestry artist Ibolya Hegyi, the art historian Miklós Mojzer, the art historian Emese Pásztor, the literary and cultural historian Katalin Schulcz, and the tapestry artist Marika Száraz – established, as former colleagues of Ildikó's, this new professional organisation to represent, support, and defend autonomous woven tapestry in the spirit of the endeavours associated with her. Among the aims laid out in the deed of foundation are not only support for the creation of new works, but also the maintenance and broadening of professional ties with key figures, organisations, and institutions in artistic life at home and abroad. The foundation's first programme, *Web of Europe*, which reflects the thinking behind the *Kárpit2* exhibition, was born in the spirit of these goals. That is to say, *Kárpit2*, whose sub-title, 'Metamorphoses', was a reference to Ovid's work of the same name, presented contemporary and historical tapestries together (the historical examples were borrowed from the collections of the Mobilier National in Paris and the Museum of Applied Arts in Budapest, respectively), arranging them in a dialogue with each other. It did so on the basis of the ideas set out by American art historian George Kubler (1912–1996) in his work *The Shape of Time*, which proposed the continuity of culture and its web-like character, in which the emphasis is not on individual productions, but on the joint effort that links together different generations of artists. In this way, not only the high standard of the new works became clear, but also the reality that artists of different times have dealt with, and are still dealing with, themes that are similar.



HEGYI IBOLYA Metamorfózisok

A 21. században egy hagyományosan kollektív műfaj, a szövött kárpit metamorfózisának lehetünk tanúi. Az átváltozást az utóbbi évek sikeres kárpitkiállításai – a New York-i Metropolitan Museum of Art történeti kárpitokat felvonultató reneszánsz és barokk kárpitkiállításai, a kortárs American Tapestry Biennial, az európai Artapestry, a budapesti Kárpit, vagy a kínai From Lausanne to Beijing – jelzik, melyek kézi kárpittechnikával készült, e technikán belül azonban a lehetőségek széles spektrumát reprezentáló műveket mutattak be. Az újjászületés ugyanis többféle hagyományból táplálkozik, hiszen a történelem során olyan időben és térben eltérő kultúrákban is készültek kárpitok, mint a 4. századi kopt Egyiptom, a precolumbián Peru, vagy a középkori Európa, ahol jelentős művészeti formává, „észak freskójává” válhattott, s mely fejlődésének egyik csúcspontját az 1500-as évek Brüsszelében érte el. A technikai tökéletességre törekvő brüsszeli műhelyek munkáját a szövők között kialakult specializálódás jellemezte, akik külön-külön szőtték az arcokat, az alakokat, a tájat, az épületábrázolásokat és a kora-reneszánsz óta megjelenő bordűröket. Az európai tradíciójú szövött kárpit évszázadokon keresztül ugyanis nem egy önálló művész, hanem a tervező, a kartonrajzoló és a szövők együttműködésének eredménye volt.

Az 1500-as évek azonban nemcsak a brüsszeli kárpitszövés fénykorának, hanem az európai művészképzési rendszerek, az akadémiák létrejöttének időszaka is, melyekben egy napjainkig ható modern elképzelés, a gondolat, a koncepció elsőbbségét, isteni eredetét hangsúlyozó idea-tan vert gyökeret. A műfaj 21. századi metamorfózisa úgy tűnik, hogy az idea-tan cáfolata. Az átváltozás az idea és a szövés együttes megújulása révén jöhet létre, melynek alapján a szövött kárpit ma éppen olyan kortárs médiumként léphet be a művészeti színtérre, mint bármilyen más technikát, eljárást illetve technológiát használó műfaj.

A szövött kárpit kollektív műfajból személyes, autonóm művészeti formává történő átváltozására a 19. század második felében került sor, melyre az angol Arts and Crafts mozgalom és a mozgalom vezéregyénisége, William Morris

(1834 – 1896) művészet és kézművesség egységéről vallott nézetei gyakoroltak jelentős hatást. Morris esztétikájának alapja az volt, hogy a művészeknek az alkotás minden fázisában részt kell venniük, melynek következményeként hasonlóan a „nagy”, intellektuális, individuális műfajok, a festészet, a szobrászat alkotófolyamataihoz, a szövött kárpit alkotófolyamatai is egy kézbe kerültek. Magyarországon a szövött kárpit autonóm művészeti formája – azaz a kárpitművészet azon újabb válfaja, melyet a művészek saját „szövött kézjegyükkel” látnak el – a 20. században Ferenczy Noémi (1890 – 1957) művészi és tanári tevékenysége nyomán bontakozott ki. Ferenczy Noémi alapította a Magyar Iparművészeti Főiskolán (ma Moholy-Nagy Művészeti Egyetem) a kárpit-szakot, ahol a hallgatóknak elképzeléseiket magas színvonalon meg is kellett szőniük. Itt végzett a magyar kárpitművészet egyik legjelentősebb alakja, Dobrányi Ildikó (1948–2007), aki a műfaj felemelését és nemzetközi integrációját célul kitűzve 1996-tól több mint 10 éven át volt választott elnöke a Magyar Kárpitművészek Egyesületének. Ehhez a korszakhoz kötődnek a budapesti Szépművészeti Múzeumnak a nemzetközi szakajtó által nagyra értékelt Kárpit kiállításai 2001-ben és 2005-ben. 2009 tavaszán a Dobrányi Ildikó Alapítvány alapítói – Dobrányi Ildikó fia, Kulinyi Dániel építész és Szabó László művészettörténész – kuratóriumának tagjai – András Edit művészettörténész, Halasi Rita galériavezető, Hegyi Ibolya kárpitművész, Mojzer Miklós művészettörténész, Pásztor Emese művészettörténész, Schulcz Katalin irodalom és művelődéstörténész, valamint Száraz Marika kárpitművész – Dobrányi Ildikó munkatársaiként azzal a szándékkal hozták létre az új szakmai műhelyt, hogy az autonóm szövött kárpitot, a Dobrányi Ildikó nevével fémjelzett törekvések szellemében képviseljék, támogassák és védjék. Az alapító okiratban meghatározott célok közé tartozik új művek létrejöttének támogatása, szakmai kapcsolatok fenntartása és kibővítése a hazai és a nemzetközi művészeti színtér meghatározó szereplőivel, szervezeteivel és intézményeivel. E célok jegyében született meg az alapítvány első, a Kárpit2 című kiállítás koncepciójára reflektáló programja, az *Európa szövete*. A Kárpit2 ugyanis, melynek alcíme, az *Átváltozások* Ovidius művére utalt, George Kubler (1912–1996) amerikai művészettörténész *Az idő formája* című művében felvázolt, a kultúra kontinuitását, hálózat jellegét feltételező elképzelése alapján – melyben nem az egyéni produkciókon, hanem művészi nemzedékek összekapcsolódó közös erőfeszítésén van a hangsúly – a kortárs és a történeti kárpitokat együtt (utóbbiakat a párizsi Mobilier National és a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményeiből kölcsönözve), mintegy párbeszédbe állítva mutatta be. Ily módon az új művek magas színvonala mellett az is nyilvánvalóvá vált, hogy a különböző korok művészeit hasonló témák foglalkoztatták és foglalkoztatják.



Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak
Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs

Jacob van der Borgh t műhelye [?], Brüsszel, 1700 körül | Workshop of Jacob van der Borgh t [?], Brussels, c. 1700
Gyapjúból és selyemből szövött, felvető sűrűsége 7/cm; 442x309 cm, ltsz: 24376
Woven from wool and silk, density of the warp: 7/cm; 442x309 cm, inv. no.: 24376

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 rá 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 Múzeum-ban láthat 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 nagysikerű 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 újra-értelmezésére 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 pótolná ki egy klasszikus brüsszeli kárpit hiányzó részeit saját, mai felfogásuk és technikai eljárásuk szerint a különböző szövőstílust 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-parafrázisai mintegy az eredetire visszahelyezhető idézeteket szőhettek. A mesterségesen kitakart részletek, 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. Apróságnak 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), Balogh Wanda (Magyarország), Anet Brusgaard (Dánia), Nora Chalmet (Belgium), Paola Cicuttini (Belgium), Gabriela Cristu Sgarbura (Románia), Muriel Crochet (Franciaország), Thomas Cronenberg (Németország), Czeplédi Adél (Magyarország), Włodzimierz Czygan (Lengyelország), Csókás Emese (Magyarország), Ariadna Donner (Finnország), Emőke (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 Emőke avatott történeti tanulmánya, amelyben az *Európa szövete* nék 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 bízza. „A kárpit középpontjában a csecsemőt átnyújtó Mercurius vörös tunikás, szárnyas sisakot és sarut viselő alakja áll, kezében a gyermek Bacchus, jobbról a csecsemőt átvévo két nimfa. Jobb szélén a jelenetet csodáló nimfák csoportja, a háttérben a nimfák szőlőindákkal befuttatott barlangja, előtte gyümölcsökkel és kannákkal dúsan megrakott asztal látható. Balra a pataokban Silenus hűsöl. A kompozíció előterében néhány kisebb cserje és kecskéből tejet szopó gyermekalak található. A bordűrben gyümölcsöstálak, virágfüzérek, az alsó sarkokban egy-egy szőlőtőkét átkaroló majom, a felsődben két-két papagáj. Színvilága gazdag, a piros, zöld, kék, sárga, barna megannyi árnyalatát figyelhetjük meg rajta. A vízszintes oldalak közepén bagoly, oldalán oroszlánnal és kutyaal. 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 kosztümökben 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: Ovidius Átváltozások című műve alapján készült 16.– 17. századi kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből, in: Kárpit2 [kat.], Bp., 2005. 25-26.)

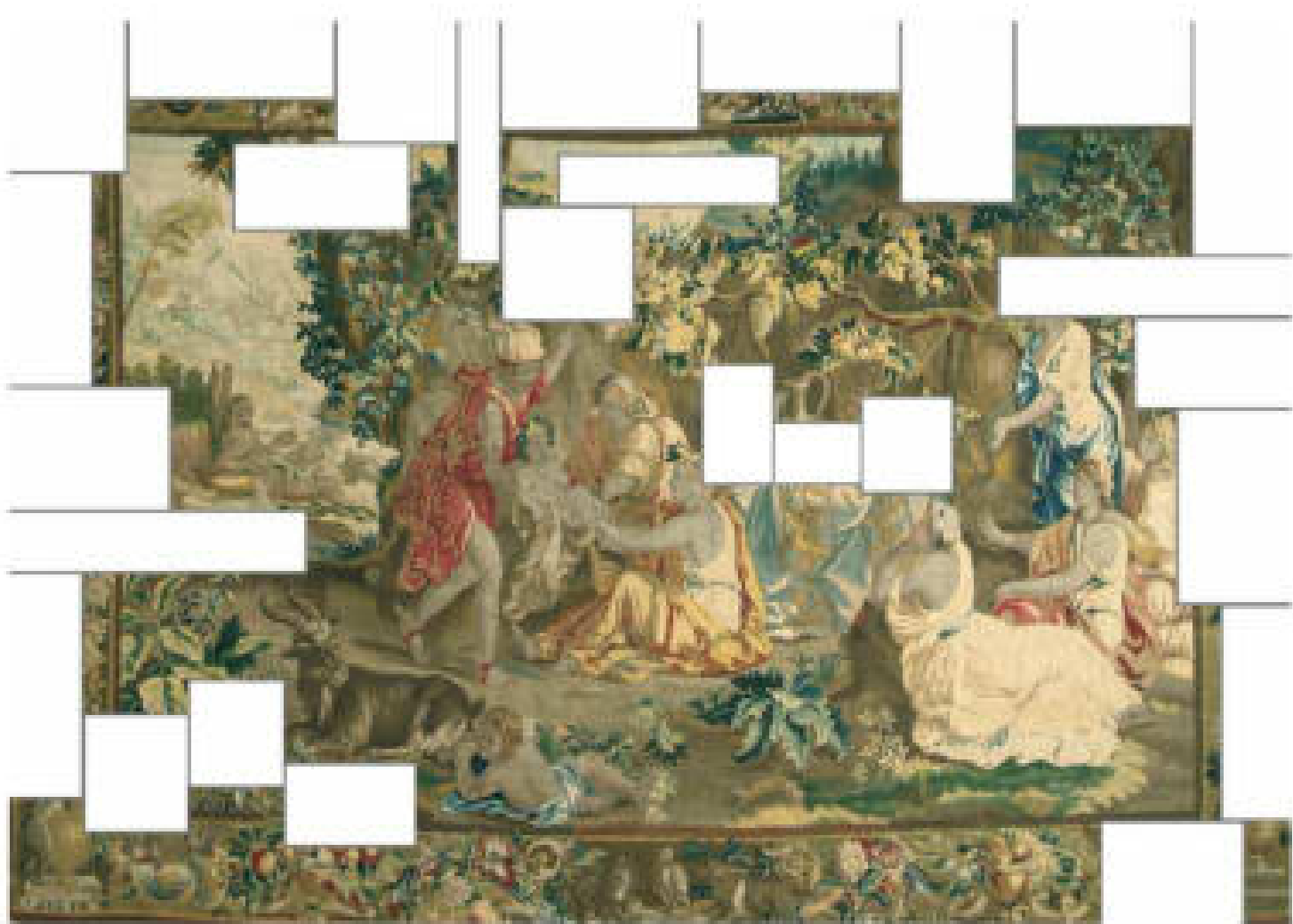
A közös mű – a klasszikus brüsszeli kárpitot és a most készült újrászövött részleteket prezentáló kompozíció – létrejötte bizonyítja, hogy a műfaj kiállta az idő próbáját, sőt paradox módon éppen korszerűtlennek tetsző sajátosságai, legfőképpen aprólékossága, idő- és figyelemigénye okán aktuálisabb, mint valaha. Természetéből adódóan példaszerűen jeleníti meg a lassulás/lassítás egyre nyilvánvalóbbá váló, átfogó igényét, miközben elszánt művésznek és hektikus ingeráradattal gyötört közönségnek egyaránt visszaszolgáltatja 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 ágnek 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 materiával 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 újragondolni az egészet. És akkor valóban a művész egyedi és összetéveszthetetlen nyoma, kézjegye hitelesíti a hosszú időn át, milliméterenként saját ritmusában kiküzdött művet. A különleges értéket képviselő, mintaszerű szellemi és fizikai együttműködéssel létrejött *Európa szövete* sok ember lelkes, kitaró munkájának eredménye, itt helyhiány okán nem sorolhatjuk fel mindazok nevét, akik a munka valamennyi fázisában őszinte bátorításukkal és segítségükkel lendítették tovább a tervet. Önzetlen, magas színvonalú alkotómunkájáért mindenekelőtt a huszonhét európai művészt illeti elismerés és köszönet. Az évekkel ezelőtt még csak körvonalazódó tervet nagy empátiával indította útjára Petőcz György, a Brüsszeli Magyar Kulturális Intézet korábbi igazgatója. Hivatali utóda, Dr. Reményi Krisztina értő támogatással kísérte végig az *Európa szövétét*, amely nem valósulhatott volna meg Dr. Hatos Pál, a Balassi Intézet főigazgatójának támogatása nélkül.

Nagyvonalú segítségével – a projekt alapjául szolgáló brüsszeli kárpit rendelkezésre bocsátásával és a kárpitegyüttes méltó budapesti bemutatkozási lehetőségének biztosításával – Dr. Takács Imre, az Iparművészeti Múzeum főigazgatója, az *Európa szövete* fővédnöke teremtette meg a közös mű sikerének esélyét.

Köszönettel tartozunk Dr. Ingrid De Meuter asszonynak, aki a brüsszeli Musées Royaux d’Art et d’Histoire részéről szakmai figyelmével tüntette ki programunkat.

Hálásak vagyunk az *Európa szövétét* folyamatában dokumentáló katalógus szerzőinek és valamennyi munkatársának, köztük mindenekelőtt Dr. Vály Lászlónak felbecsülhetetlen segítségéért.





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 will be 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 eighteenth-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.

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 in 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* project 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 Czeglédi (Hungary), Wlodek Czygan (Poland), Emese Csókás (Hungary), Ariadna Donner (Finland), Emőke (France), Martine Ghuys (Belgium), Peter Horn (Germany), Anne Jackson (Great Britain), Feliksas Jakubauskas (Lithuania), Aino Kajaniemi (Finland), Ieva Krumina (Latvia), Maria Kirkova Tzanova (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).

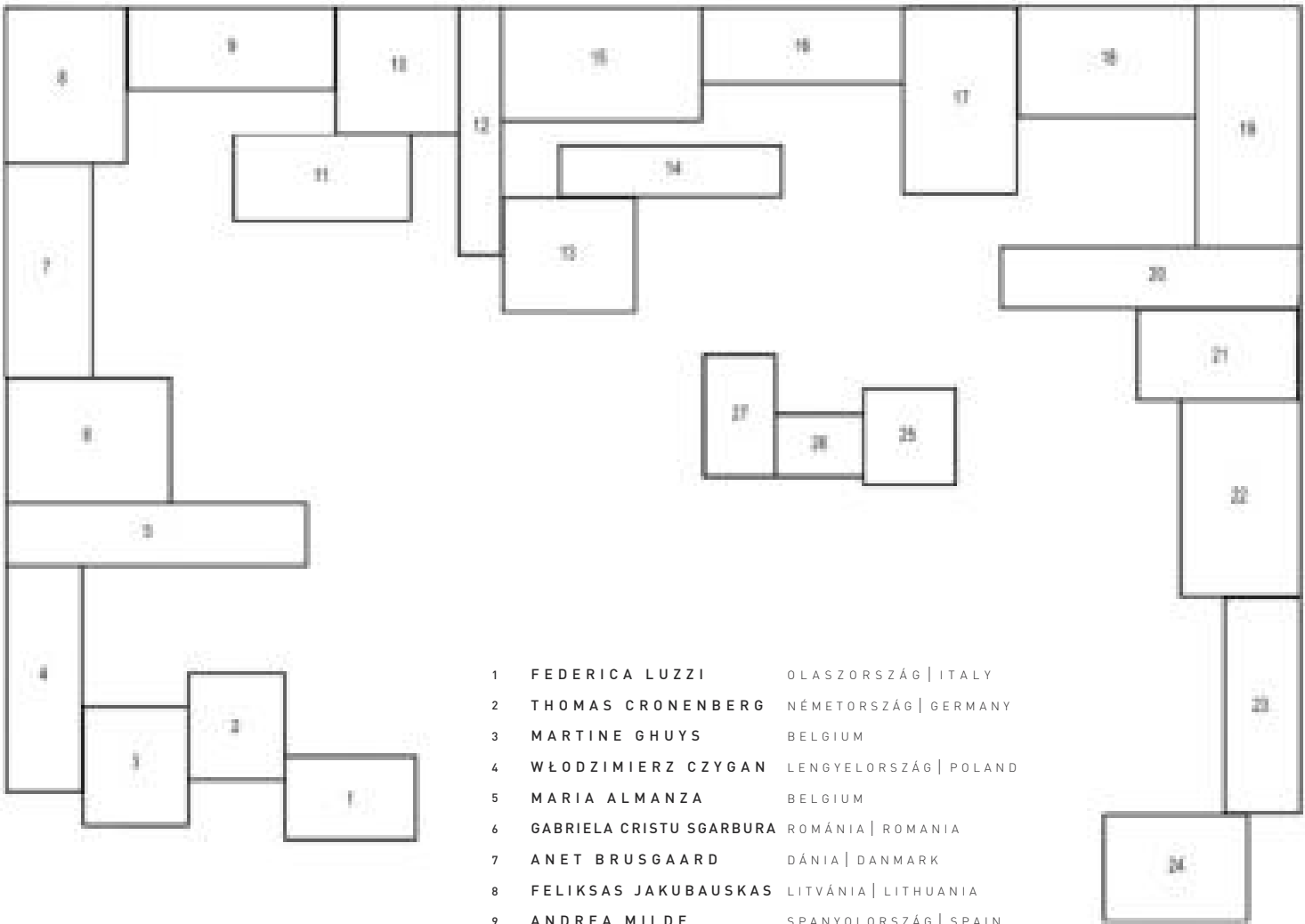
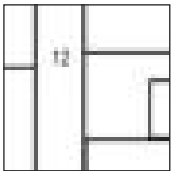
The catalogue of the *Kárpit2* exhibition featured an expert historical study by Emőke László. In this, the author also discussed the background of the mythological scene depicted on the classical tapestry that served as the basis for the Web of Europe work. According to the story, Jupiter appeared in the house of Semele, who was already pregnant with Bacchus by him, but the lightning bolts in which he was 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 unmitakeable mark or signature. Created by means of exemplary cooperation on both the intellectual and the physical levels, the tapestry *Web of Europe*, which is especially valuable, is the result of the enthusiastic and persistent work of many people. Lack of space prevents us from listing all those who through their sincere encouragement and assistance at all stages of the work moved the project forward. Thanks and recognition must go first and foremost to the twenty-seven European artists involved, for the selfless, high-quality creative work that they performed.

Years ago, György Petőcz, an earlier director of the Hungarian Cultural Institute in Brussels, launched what was then still only the outline plan for the *Web of Europe* enterprise. Dr. Krisztina Reményi, his successor in this post, followed the venture from start to finish supportively and with understanding. However, without the backing of Dr. Pál Hatos, the director-general of the Balassi Institute, our project would never have come to fruition. Through his generous assistance in making available the Brussels tapestry which served as the basis for the project, and in providing a worthy venue for the display of the Web of Europe tapestry in Budapest, Dr. Imre Takács, director-general of the Museum of Applied Arts and chief patron of the project, has created a chance for the joint work to succeed with the Hungarian public. Our thanks are due to Dr. Ingrid De Meuter, who on behalf of the Musées Royaux d’Art et d’Histoire in Brussels, honoured our project with her expert attention. We are grateful to the authors of the catalogue documenting the *Web of Europe* project, and to everyone else involved with this volume. Special thanks go to Dr. László Vály, for the invaluable help he gave.



1	FEDERICA LUZZI	OLASZORSZÁG ITALY
2	THOMAS CRONENBERG	NÉMETORSZÁG GERMANY
3	MARTINE GHUYS	BELGIUM
4	WŁODZIMIERZ CZYGAN	LENGYELORSZÁG POLAND
5	MARIA ALMANZA	BELGIUM
6	GABRIELA CRISTU SGARBURA	ROMÁNIA ROMANIA
7	ANET BRUSGAARD	DÁNIA DANMARK
8	FELIKSAS JAKUBAUSKAS	LITVÁNIA LITHUANIA
9	ANDREA MILDE	SPANYOLORSZÁG SPAIN
10	MARIA KIRKOVA TZANOVA	BULGÁRIA BULGARIA
11	CZEGLÉDI ADÉL	MAGYARORSZÁG HUNGARY
12	MURIEL CROCHET	FRANCIAORSZÁG FRANCE
13	SUSAN MOWATT	NAGY BRITANNIA GREAT BRITAIN
14	SOLTI GIZELLA	MAGYARORSZÁG HUNGARY
15	NAGY JUDIT	MAGYARORSZÁG HUNGARY
16	ARIADNA DONNER	FINNORSZÁG FINLAND
17	PETER HORN	NÉMETORSZÁG GERMANY
18	EMŐKE	FRANCIAORSZÁG FRANCE
19	PAOLA CICUTTINI	BELGIUM
20	AINO KAJANIEMI	FINNORSZÁG FINLAND
21	CSÓKÁS EMESE	MAGYARORSZÁG HUNGARY
22	SARAH PERRET	FRANCIAORSZÁG FRANCE
23	BALOGH WANDA	MAGYARORSZÁG HUNGARY
24	NORA CHALMET	BELGIUM
25	IEVA KRUMINA	LETTORSZÁG LATVIA
26	RENATA ROZSIVALOVA	CSEHORSZÁG CZECH REPUBLIK
27	ANNE JACKSON	NAGY BRITANNIA GREAT BRITAIN



Az *Európa szövete* kiállítás Dobrányi Ildikó emlékének adózik, az ő szakmai örökségét viszi tovább és az ő álmait valósítja meg. A kiinduló darab, a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című brüsszeli kárpit egyike volt azon történeti kárpitoknak, amelyek együtt voltak kiállítva kortárs kárpitokkal az általa iniciált, nagysikerű *Kárpit2* kiállításon¹, melynek hívószava a metamorfózis volt. A régi, 17-18. századi kárpitok és a kortársak együttes szerepeltetésének célja az volt, hogy demonstrálja a műfaj kontinuitását és tesztelje, vajon kiállja-e próbát a kortárs termés színe-java a klasszikusokkal való megméréttetésben. Az elismerő nemzetközi visszhang² fényében – az ETN Textile Forum „Tapestry” különszáma egy egész szekciót szentelt a Kárpit kiállításoknak³ – abszolút mértékben. A hazai kritika fanyalgott⁴, s a régi és új kárpitok együttes szereplését is kikezdte valamely merev, normatív szemlélet alapján, mely alapállás időközben relevanciáját veszítette, hiszen manapság nincs magára valamit is adó múzeum, amely ne vegyítené a korszakokat, akár intervenció formájában becsempészve kortársakat a régi mesterekhez, akár dialógusba állítva különböző korszakok azonos problémára reflektáló darabjait.

Jelen esetben a párbeszéd szűkebben értelmeződik, tekintve, hogy nem párhuzamosan futó megoldások konfrontálódnak, hanem a felkérés értelmében a kortársaknak közelebb kell ereszkedniük az elődökhöz, és egy általuk kiválasztott részt ugyanazon kárpitból újra leszöni, pontosabban interpretálni, parafrázálni. A kortárs művészetben a „remake”, vagy rekonstrukció reneszánszát éli, jóllehet az időbeli spektrum szűkebb, azok inkább a jelenlegi nosztalgiahullám jegyében a hatvanas-hetvenes évekre irányulnak.⁵ A feladat rafinált és trükkös, hiszen másolásra kéri fel azokat a művészeket, akik a műfaj megosztottságán belül éppen az ellenkező szemléletet képviselik, azaz a festők által készített kartonok alapján dolgozó szövővel szemben a munkafázisok egy kézben tartását, aminek hazai viszonylatban Dobrányi Ildikó volt az egyik fő szószólója, s aminek jegyében szerveződtek a Szépművészeti múzeumbeli Kárpit kiállítások is. Hívei a kárpit műfaját ezen az úton látták megújíthatónak, szemben a másik gyakorlattal, amit zsakutának vélték. A kollaboráció, ami a 21. század élen járó kortárs művészetének egyik hívószava, legyen szó művészről vagy kurátorról, szintén kezdettől fogva tarsolyában volt a műfaj vízionáriusának: már a kollektív kárpitok⁶ is ennek jegyében készültek. A másik szakmai meggyőződése az volt, hogy ki kell lépni a szűkös belterjességből, ami csak belviszályokat és provincializmust szül – félelmei sajnos beigazolódtak – és kilépni a nemzetközi szintérre. Mindkét Kárpit kiállítás, szakítva a hazai és régiós gyakorlattal, nemzeti delegáció helyett nemes professzionális versenyt szorgalmazott független nemzetközi zsűri bevonásával. Az Európa szövete nem a megelőző kiállítások globális dimenzióiban, hanem szűkebb geopolitikai térségben, ám szorosabb együttműködésben gondolkodik. Az Európa különböző pontjain tevékenykedő művészek közös művet hoztak létre, mely közös célnak és adottságoknak mindannyian alárendelték magukat, de nem áldozták be saját művészi egyéniségüket, munkamódszerüket, szemléletüket. Ennél fogva az új mű éppoly sokféle és változatos, mint az Egyesült Európa a maga lokális eltéréseivel, miközben a keretek azonosak.

Ami az egyéni megoldásokat illeti, szinte minden darabot áthat a feladat izgalma, az együttes tevékenység és a közös produktum öröme. A megvalósítás, az eredetitől való eltávolodás finom skálája ellenben igen széles, a hűséges, magas színvonalú másolástól, amin cseppet sem szolgai másolás értendő, a szabad átértelmezésen át a teljes elrugaszkodásig, improvizatív reflexióig terjed; művészettörténeti klasszifikáció szerint a természethű ábrázolástól a valóság egyéni, érzéki átírásán át a totális absztrakcióig terjed. Többnyire az elmúlt korokon edződött látásmód, a modernitás világlátása néz vissza a kiinduló kárpitra, illetve gyakorta ez a szűrő látatja már az alapállapotot, a kiindulást is. Ebben az értelemben mintegy retrospektíve felrajzolódnak előttünk a közbülső korszakok, melynek látásmódját a ma művészei már beépítették és mint vizuális tudásuk részét alkalmazzák. Ízlése, szemlélete, művészi hitvallása függvényében ki-ki máshol horgonyoz le ebben az időutazásban. Vannak olyan munkák, amelyek felfokozzák az eredeti közlést, látványt és olyanok is, amelyek fordítva, mai kérdéseket, problémákat vetítenek vissza, azaz mai dilemmák számára használják projekciós mezőként a maguk felületét. Nehezített feltételeket jelentett, hogy a művészek a bordűrből, a kárpit dekoratív szegélyéből választhattak, s nem is feltétlen koherens részleteket. És végül, Anne Jackson [66. o.] lényeglátó megfogalmazásával élve, a művészek „saját biztonsági zónájukon kívül” kellett dolgozzanak, ami igazi művészt próbáló feladat volt. Érdekes módon a műfaj nagy mesterei [Anet Brusgaard [40. o.], Thomas Cronenberg [50. o.], Peter Horn [64. o.], Susan Mowatt [80. o.]] lették leginkább örömlük a „mintakövetésben”, azok, akik egyébként a műfaj megújításán, új értelemmel való feltöltésén buzgólkodnak. Milde [78. o.] fogalmazta meg

¹ Kárpit2. Átváltozások. A szövött kárpit művészete egykor és ma.

Szépművészeti Múzeum Budapest, 2005–2006

² Stevens, Rebecca A T. „Kárpit2 in Budapest.” *Textileforum*, 2005/3, 25.o.

Peter Horn: „Az életút – végtelen nomád létezésünk része.” *Dobrányi Ildikó (1948–2007). Mindörökké*. Keresztény Múzeum Esztergom 2008, [kat] 13.o.

³ András, Edit: Tapestry from an Art Historians’s point of View. A personal Journey of Discovery. *Textileforum* 2010/2, 24–25.o.

⁴ Prékopa Ágnes: Lehetőségek a párbeszédre. *Műértő*, 2005 december, 5.o.

⁵ Hazai viszonylatban Szentjóby performansz-rekonstrukciók a Kis Varsó által, illetve Marina Abramovic performanszeinek remakjei: The Artist is Present, MOMA, New York, 2010 március.

⁶ Dobrányi Ildikó: Corvin kárpitok – műhelymunka, 2003–2006. In: *Kárpit-művészet Magyarországon*. Vincze kiadó. Magyar Kárpitművészek Egyesülete, Budapest, 2005, 157-163.

az attitűdben rejlő intenciót: – „Számomra, aki ahhoz szokott, hogy elképzeléseit szabadon valósítsa meg, a projekt közeledést jelent egy olyan kárpitművész szemléletéhez és munkamódszeréhez, akinek, mint ebben az esetben is, egy pontos tervet kellett megszőnie. A művészi szabadság e tudatos háttérbe szorítása tovább fokozta a kézművesség iránti tiszteletemet.” Sok esetben ez a másolás kiigazítást, vagy pontosítást is jelent, a színek felhízítását vagy megváltoztatását (Brusgaard, Mowatt), vagy a részlet tónusba hozását (Horn), a sokszor elnagyolt formák korrekt kiigazítását, vagy éppen dramatizálását (Cronenberg), megfelelően annak, hogy egy kicsi részlet kitüntetett figyelmet kapott. Maria Almanza (36. o.) a neki jutott vízrészletet még porózusabbá teszi a lebegtetett szövés és textil vízfesték használatával. Balogh Wanda (38. o.) átírata pasztellhatást eredményez, az ő kezében elmosódottabbá, víziószerűvé válik a látvány. Brusgaard, Cronenberg a klasszikus hasűr technika és érzéki megoldásuk ellenére is érzékelhetővé, érthetővé teszi azt a folyamatot, ahogy a természet valóságghű, realista ábrázolása átfordult mustrává, síkdekorációvá későbbi korok képviselői kezében. Anne Jackson csavar egyet a feladaton és kissé megváltoztatta az arányokat, az elhelyezést annak érdekében, hogy „autonóm kompozíció jöjjön létre a nagyobb egésznek egy kis részletéből”.

A modernitás látásmódja szerinti átírások vonultatják fel a legnagyobb változatosságot, megrajzolva egy művészettörténeti vonulatot aszerint, hogy kinek-kinek mely beszédmód releváns napjainkban is. A franciák kötődése saját nagy korszakukhoz, vezetőszerepükhöz az izmusok kialakulása, a modernizmus gründolása idején a legszembetűnőbb. Sarah Perret (84. o.) szinte rezgő, akvarellszerű impresszionista átíratát nyújtja bordűrészletének. Muriel Crochet (48. o.) megy a legmesszebb az eredetitől való elrugaskodásban, s a francia kárpitszövés modern-kori hagyományainak megfelelően nagyvonalú, absztrakt kárpittá változtatva a saját szegmensét, amelynek már csak a méretei egyeznek. Csókás Emese (56. o.) egy elemet kiragadva és megsokszorozva a kárpit díszítő kapacitását használja. Mások kezében a Bauhaus – melynek koncepciójában a kárpit is helyet kapott – geometrikus redukciója fedezhető fel (Paola Cicuttini [44. o.]), illetve a textiles anyagkísérletek térnek vissza (Nora Chalmet [42. o.]). Vannak, akik fantáziájukkal töltik ki a több évszázados szakadékot a kiinduló és az újonnan születő mű között: míg Maria Kirkova Tzanova (72. o.) választott részletét negatívba fordítva színes sormintával látta el, addig Gabriela Cristu Sgarbura (46. o.) erőteljes szürreális látomásában a szoborrá merevedett kőmadár képzeletbeli előtörténetét szötte meg.

Egyéni látásmódjuk és jól felismerhető kézjegyük érvényesítése többeknél is nyilvánvaló. Feliksas Jakubauskas (68. o.) állít a fókusz távolságon, s a madarakat élesebbre veszi, hogy saját szavaival élve, még egy ornitológus is be tudja őket azonosítani, míg a háttérrel eltávolítja, elhomályosítja és saját jellegzetes szövési stílusában mustrává formálja. Renata Rozsivalová (86. o.) ugyan követi az előképet, de tudatosan alkalmazza „szövött kézírását”, a ritkás felvetést. Andrea Milde mediterrán életörömmel tölti fel részletének borongós színvilágát. Nagy Judit (82. o.) és Ariadne Donner (58. o.) egyaránt meseillusztrációvá formálta át saját kis darabját, a különbség az, hogy Donner személyes élményből táplálkozik, munkáját apja emlékének ajánlja „mint az európai gyógyulás és egyesülés szép metaforáját”, míg Nagy a nemzeti színek becsempészésével a megújulásra helyezi a hangsúlyt. Egyéni látásmódját technikai bravúrok segítségével közvetíti Federica Luzzi (76. o.), Emöke (60. o.) és Solti Gizella (88. o.). Solti a hiányt, az űrt szövi meg roppant gazdagon, saját bonyolult szövéstechnikájával, Luzzi pedig egy földdarab, egy talajrészlet jelentésrétegeit tárja fel és lényegíti át érzékeltes, taktilis anyagdarabbá, ahogy Emöke is a mai beszédmódba forgat át egy régi művészeti gondolatot markáns kárpitján. Az átértelmezésben legbravúrosabb Włodzimierz Cygan (52. o.) munkája, aki tökéletesen, ámde monokrómban szötte meg a reá kirótt penzumot, miközben az alapvetően síkra orientált művet kiforgatta a térbe, de nem a kísérleti textil kissé avittas módján, hanem a saját maga által kifejlesztett „mobilis szövőszéken” külön megszöve egyes elemeket. Munkája légies és poétikus, egyszerre valóságghű és absztrakt, egyszerre érzéki és intellektuális, és mindez kizárólag a szövés ősi technikájának alkalmazásával, amelyen egyetlen ponton sem tesz erőszakot.

Jónéhányan a mai világ problémái, égető kérdései felől néznek vissza arra a valóságdarabra, amely a kárpiton megőrződött és azokat a vakfoltokat keresik, és tárják elő, amelyek a korabeli világértelmezésben háttérbe szorultak, vagy azokat az eltérő elemeket, melyekről retrospektíve, a következő három évszázad történéseinek fényében máshogy vélekedünk. E művészeti alapállást Mowatt teszi világossá: – „Ahhoz, hogy a kárpitművészet értelmes utat jelentsen számomra, arra van szükségem, hogy a médium határain túlra tekintsek. Természetesen vissza kell tekintenünk, és vissza is szoktunk tekinteni, azonban létkérdés, hogy egyszersmind előre – és körül is nézzünk.” Martine Ghuys (62. o.) a művészet és tudomány testiséget és érzékiséget kordában tartó szerepével szemben szabadjára engedi a testet, s láthatóvá teszi a civilizáció által elnyomott ősi ösztönöket, és impulzusokat „kilógó belű” kárpitján. Czeglédi Adél (54. o.) metamorfózisában a fatörzs női altestté, torzóvá alakul át, míg Aino Kajaniemi (70. o.) a leigázott természet érdekében emel szót. Ieva Krumina (74. o.) szintén a társadalmi nemek kérdése felől közelít és a hallhatatlan istenapával szemben a halandó anyának állít emléket.

Egészében véve az európai művészek kollaborációjában született kárpit-együttes a műfaj sokféleségét, vitalitását demonstrálja. A küldetést Milde fogalmazza meg legpoétikusabban, mondván, hogy a feladatot a kárpitművészet, a nomád művészet visszaköveteléseként, igénybejelentéseként értelmezi, „mivel a kárpit nomád művészet, amely a mai Európa születésekor jelentős szerepet játszott a kulturális, művészeti és eszmei értékek cseréjében; ebből a hozzájárulásából most visszakövetelhet egy kis részt, és fenntartható műfajként ismertetheti el magát. Szép lenne, ha sikerülne eszméink, programjaink vándorlását professzionális-művészi és kézműves szinten is megvalósítani.” Pontosan ez volt valamikor Dobrányi Ildikó álma is. Az első lépéseket a Kárpit kiállítások tették meg, a következő lépés az Európa szövete.

EDIT ANDRÁS The Dreams Live On. Remakes by Contemporary Artists

The *Web of Europe* exhibition pays tribute to the memory of Ildikó Dobrányi. It is her professional legacy that it carries forward, and her dreams that it realises. The piece from which it springs, the Brussels tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs*, was one of the historical tapestries displayed along with contemporary examples at an exhibition associated with her, namely the highly successful show *Kárpit2*,¹ the theme of which was metamorphosis. The purpose behind the featuring of old, seventeenth-eighteenth-century tapestries together with those of today was to demonstrate the continuity of the genre and to test whether the level of the very best contemporary products could match that of classical ones. In the light of the appreciative international response² – a special number of the periodical Tapestry, published by the body ETN Tapestry Forum, devoted an entire section to the *Kárpit* exhibitions³ –, the new works were fully comparable with these older creations in terms of the standard attained. Critics in Hungary made wry faces,⁴ and attacked the showing of old and new tapestries together, on the basis of the somewhat rigid, normative view, a position which in the meantime had lost its relevance. This was because nowadays every self-respecting museum mixes periods, whether by showing contemporary works amongst old masters in the form of intervention, or by presenting, in dialogue with one another, pieces that hail from different periods but reflect on identical problems. In the present case, the term dialogue needs to be interpreted more narrowly, in that here it is not a case of parallel solutions set opposite one another, but – in the sense of invitation – of contemporaries needing to engage more closely with predecessors, and to re-weave (or, more precisely, to interpret and paraphrase) pieces they had selected from one particular tapestry. In contemporary art, the remake is experiencing a comeback, albeit with a narrower time gap, with these tending to focus on the 1960s and 1970s,⁵ in accordance with the present wave of nostalgia. The task assigned was intricate and tricky, since it invited this re-weaving from artists who, within the various divisions of the genre, represented precisely the opposite approach, i.e. the keeping in one pair of hands of the different phases of the work as opposed to the weaving of creations on the basis of cartoons made by painters. In the Hungarian context, Ildikó Dobrányi was one of the main advocates of this ‘one pair of hands’ approach, in the spirit of which the two *Kárpit* exhibitions at the Budapest Museum of Fine Arts were staged. Its supporters were of the view that this path could lead to the renewal of the tapestry genre, whereas the other approach would lead nowhere. Collaboration, one of the watchwords of contemporary art in the early twenty-first century, was – in relation to artists and curators alike – similarly in the mind of this visionary of the genre: now even collective tapestries⁶ are made in the spirit of it. Another conviction in Hungary’s tapestry community was that it should step out of its narrow insularity which could produce only internal conflicts and provincialism (its fears in this respect were, alas, vindicated) and step onto the international stage. Breaking with the practice in Hungary and in the region, both *Kárpit* exhibitions insisted upon open, professional competition between individual artists instead of between artists delegated by their respective countries (the earlier practice), and also upon the participation of an independent, international jury. The *Web of Europe* project thinks not on the global scale of the earlier exhibitions, but on that of a narrower geopolitical area, albeit with cooperation that is closer. Artists working at different points in Europe have created a joint work. They have subordinated themselves to a joint goal and to joint fundamentals, but have not sacrificed their own artistic individuality, method of working, or approach. By virtue of this, the new work is as multifaceted and various as are Europe’s local differences themselves, while the individual works are all the same size. As regards the individual solutions, almost every piece is permeated by the excitement of the task, pleasure taken in the shared work, and joy in the joint result. On the other hand, in terms of departure from the original work, their realisation varies greatly. Execution ranges from faithful, high-standard copying (by which slavish imitation is in no way meant) through free reinterpretation to complete breaking away or improvisational reflection. According to art historical classification, it extends from true-to-nature depiction through individual, sensuous rewriting of reality to total abstraction. For the most part, it is a way of seeing trained in earlier periods, the world-vision of modernity, that looks back on the original tapestry, and often this filter already allows the basic, initial state to be seen, too. In this sense, the intermediate periods are delineated before us retrospectively so to say. Their ways of seeing have already been built in by today’s artists, who employ them as part of their visual

¹ Kárpit 2. Átváltozások. A szövött kárpit művészete egykor és ma [Kárpit2. Metamorphoses. The Art of Woven Tapestry Then and Now]. Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2005–2006.

² Stevens, Rebecca A. T.: Karpit 2 in Budapest, Textile Forum, 2005/3, 25; Horn, Peter: Az életút – végtelen nomád létezésünk része [The Path of Life – Part of Our Endless Nomadic Existence], in: Dobrányi Ildikó (1948–2007). Mindörökké [Ildikó Dobrányi (1948–2007). Forever]. Exhibition catalogue. Esztergom: Keresztény Múzeum, 2008, 13.

³ András, Edit: Tapestry from an Art Historian’s Point of View. A Personal Journey of Discovery, *Textileforum* 2010/2, 24–25.

⁴ Prékopa, Ágnes: Lehetőségek a párbeszédre [Possibilities for Dialogue], *Műértő*, 5 December 2005 issue, 5.

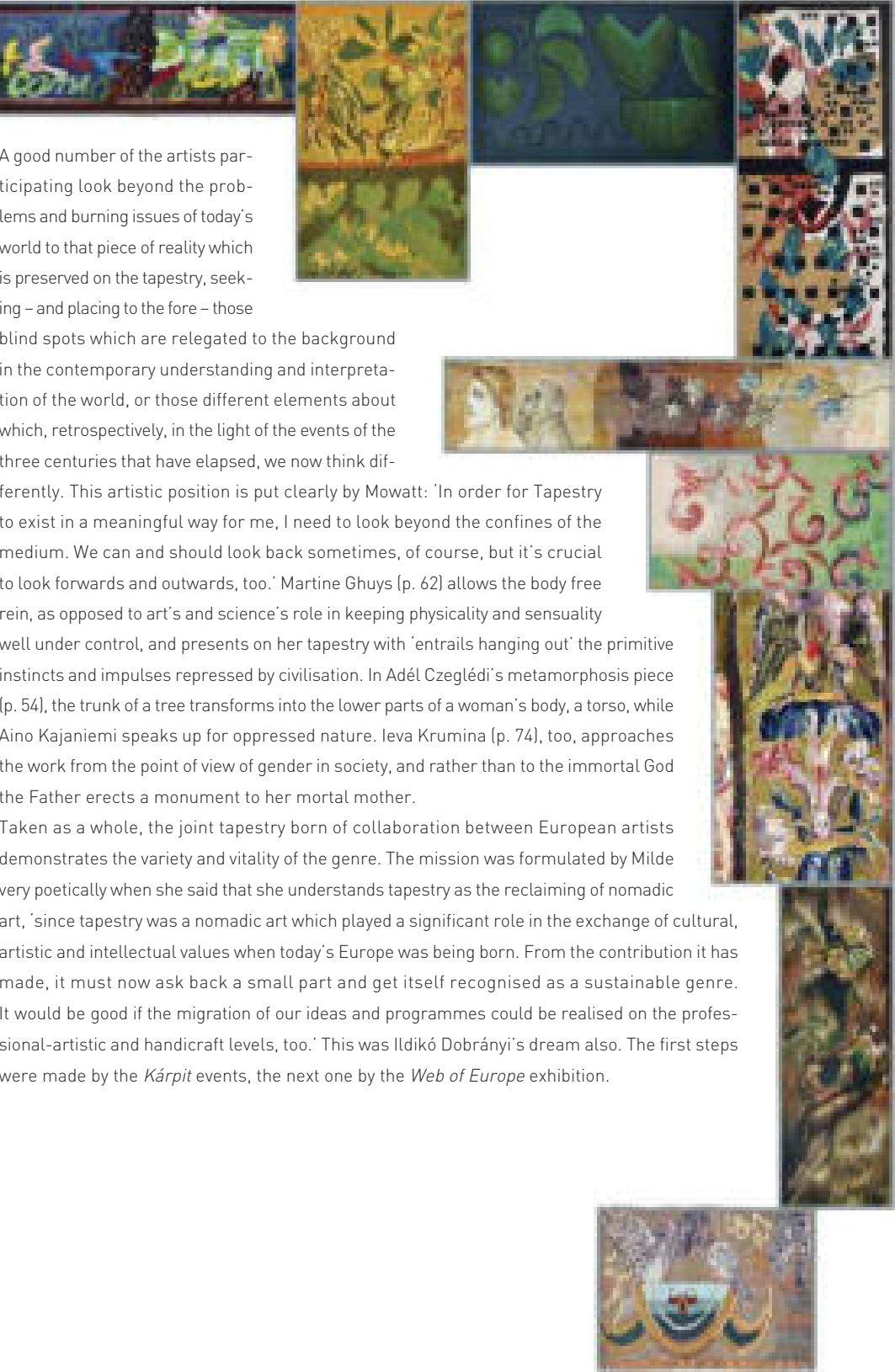
⁵ In connection with Hungary, the Szentjóni performance reconstructions by the Little Warsaw group. Other examples are the remakes of performances by Marina Abramović: The Artist is Present, MoMA, New York, March 2010.

⁶ Dobrányi, Ildikó: ‘Corvin kárpitok – műhelymunka, 2003–2006’ [Corvinus Tapestries – Studio Work]. In: Kárpitművészet Magyarországon [Tapestry Art in Hungary]. Budapest: Vince Kiadó – Magyar Kárpitművészek Egyesülete, 2005, 157–163.

knowledge. Each artist drops anchor in a different place in this time-travelling, as a function of his or her taste, approach, and artistic affiliation. Some of the works heighten the original message and spectacle, while others, conversely, project back contemporary issues and problems; i.e. they use the surface that is theirs as a field on which to show contemporary dilemmas. Things were more difficult for those artists who chose pieces from the bordure, the decorative edge of the tapestry, and parts that were not absolutely coherent. In the final analysis, those participating had – in Anne Jackson’s pithy formulation (p. 66) – to work ‘outside their own comfort zone’, a test of the true artist. Interestingly, great masters of the genre (Anet Brusgaard [p. 40], Thomas Cronenberg [p. 50], Peter Horn [p. 64], and Susan Mowatt [p. 80], who normally work industriously for the renewal of the genre and the investing of it with new content) found the most joy in ‘following the design’. Milde (p. 78) formulated the intention implicit in this approach as follows: ‘For me, as someone accustomed to realising her own ideas completely freely, a project means accommodation to the approach and manner of working of a tapestry artist who, as in the present case also, has to weave a design that has been given. The relegation of artistic freedom into this conscious background has further increased my respect for handicrafts.’ In many cases, this copying represented adjustment or rectification even, the brightening up of colours or the changing of them (Brusgaard, Mowatt), the bringing of the part in question to a particular tone (Horn), or correct adjustment of forms that were often executed in a slipshod manner originally or else their dramatisation (Cronenberg), in such a way that the small parts received heightened attention. Maria Almanza (p. 36) made the water part that came to her even more porous by using dangling weaving and textile watercolour. Wanda Balogh’s rewriting (p. 38) produced a pastel effect; in her hands, the spectacle became more blurred and vision-like. Brusgaard and Cronenberg, despite the classical hachure technique and their emotional solutions, made perceptible and comprehensible the process whereby the true-to-reality, realistic depiction of nature changed into patterns, into decoration in two dimensions, in the hands of representatives of later times. Anne Jackson twisted her piece in the course of the work, slightly altering the proportions and positioning, so that an ‘autonomous composition could come into being from a small part of the larger whole’.

Those rewritings that accord with modernity’s way of seeing display the greatest variation, sketching a mountain range in art history according to manners of speaking relevant nowadays, too. The attachment of the French to their own great periods in art and to their leading role at the time of the avant-garde movements and the laying of modernism’s foundations is the most striking example of these. Sarah Perret (p. 84) offers an almost vibrant, aquarelle-like impressionistic rewriting of her bordure part. Muriel Crochet (p. 48) travels the furthest in casting off from the original, transforming – in line with the modern-age traditions of French tapestry-weaving – her own segment into a bold, abstract tapestry resembling the original section in its measurements only. Emese Csókas (p. 56), having selected and duplicated one particular element, makes use of the decorative capacity of tapestry. In the hands of others, the geometrical reductionism of the Bauhaus – in the thinking of which tapestry, too, had a place – can be discovered (Paola Cicuttini [p. 44]), and experiments with different types of textile made a comeback (Nora Chalmet [p. 42]). Some artists filled out with fantasy the gap of many centuries between the initial work and the one being born: while Maria Kirkova Tzanova (p. 72) supplied her part with a coloured line pattern in the negative, Gabriela Cristu Sgarbura (p. 46), in a powerful, surreal vision, wove the imagined story of a stone bird that stiffened into a sculpture.

The assertion of their own individual ways of seeing and of their easily recognisable styles is obvious on the works of others also. Feliksas Jakubauskas (p. 68) focuses on birds, making them so detailed that – in her own words – an ornithologist would be able to identify them, while removing the background, making it indistinct, and fashioning it into a pattern in her own distinctive weaving style. In her part, Renata Rozsivalova (p. 86) follows the original, but consciously employs ‘woven handwriting’, a thinner warp. Andrea Milde fills the gloomy coloration of her part with a Mediterranean joie de vivre. Judit Nagy (p. 82) and Ariadne Donner (p. 58) reshape their respective pieces into illustrations for tales, with the difference that Donner draws on personal experience, dedicating her work to her father’s memory as ‘a fine metaphor for European healing and unification’, while Nagy, by incorporating the national colours of red, white and green, places the emphasis on the renewal. Federica Luzzi (p. 76), Emöke (p. 60), and Gizella Solti (p. 88) convey their distinctive ways of seeing with the help of technical bravura. Solti weaves emptiness and space very richly, using her own complicated weaving technique, while Luzzi reveals the layers of meaning of a piece of the earth, a piece of soil, transforming it into a sensual, tactile piece of material. For her part, Emöke, in a striking tapestry, turns an old artistic idea into today’s manner of speaking. When it comes to reinterpretation, the most brilliantly executed is the work of Włodzimierz Cygan (p. 52), who perfectly, albeit in black and white, weaves the task assigned, while twisting a work basically in two dimensions into three dimensions, but not in the slightly threadbare manner of experimental textile, weaving some parts separately on a ‘mobile loom’ developed by him personally. His work is airy and poetic, at the same time abstract and true to reality, and simultaneously sensual and intellectual, and all this using, exclusively, the ancient technique of weaving, on which force is at no point employed.



A good number of the artists participating look beyond the problems and burning issues of today’s world to that piece of reality which is preserved on the tapestry, seeking – and placing to the fore – those blind spots which are relegated to the background in the contemporary understanding and interpretation of the world, or those different elements about which, retrospectively, in the light of the events of the three centuries that have elapsed, we now think differently. This artistic position is put clearly by Mowatt: ‘In order for Tapestry to exist in a meaningful way for me, I need to look beyond the confines of the medium. We can and should look back sometimes, of course, but it’s crucial to look forwards and outwards, too.’ Martine Ghuys (p. 62) allows the body free rein, as opposed to art’s and science’s role in keeping physicality and sensuality well under control, and presents on her tapestry with ‘entrails hanging out’ the primitive instincts and impulses repressed by civilisation. In Adél Czeplédi’s metamorphosis piece (p. 54), the trunk of a tree transforms into the lower parts of a woman’s body, a torso, while Aino Kajaniemi speaks up for oppressed nature. Ieva Krumina (p. 74), too, approaches the work from the point of view of gender in society, and rather than to the immortal God the Father erects a monument to her mortal mother.

Taken as a whole, the joint tapestry born of collaboration between European artists demonstrates the variety and vitality of the genre. The mission was formulated by Milde very poetically when she said that she understands tapestry as the reclaiming of nomadic art, ‘since tapestry was a nomadic art which played a significant role in the exchange of cultural, artistic and intellectual values when today’s Europe was being born. From the contribution it has made, it must now ask back a small part and get itself recognised as a sustainable genre. It would be good if the migration of our ideas and programmes could be realised on the professional-artistic and handicraft levels, too.’ This was Ildikó Dobrányi’s dream also. The first steps were made by the *Kárpit* events, the next one by the *Web of Europe* exhibition.



A szövés az a technika, amely a kifejezés változatos lehetőségeinek minden más művészi formánál teljesebb tárházát kínálja számomra. Terveimet a különféle fonalak és anyagok kombi-

nációi keltik életre. A szövés egyúttal olyan technika is, amely lehetővé teszi számomra, hogy háromdimenziós munkákat hozzak létre. Munkáimat saját technikámmal interpretálok és szövöm, de sok más művész tervének és rajzának megvalósításakor a klasszikus kárpit technikáját használok. Saját munkáimnak és más művészek munkáinak kivitelezése bővítette a textillel kapcsolatos ismereteimet és lehetővé tette, hogy elmélyültebben foglalkozzam a technikákkal és az anyagokkal.

Az *Európa szövetéhez* készített részletet a klasszikus kárpit alapján szőttem meg, hozzáátve saját elgondolásomat. A kivitelezéshez „kopt” eljárást is alkalmaztam, amely a kárpit és a lebegtetett szövés keveréke. A kárpit egyik részén a háttér színezésére különleges textil-vízfestékeket használtam. Feltételezésem szerint ebben a projekteben az interpretáción van a hangsúly, nem pedig az eredeti kárpit pontos másolásán.

Nemcsak azért volt számomra ez a kezdeményezés hihetetlenül érdekes, mert sikerült kísérleteznem különböző anyagokkal és szövéstechnikákkal hanem nagy öröm volt a részvétel maga is egy olyan európai textil projektben, melyben a különböző európai művészek inspirációinak középontjában a kárpit műfaja áll.

34

Weaving is a technique that offers me a set of goals and results completely different to those presented by other forms of artistic expression. My designs come to life through the mixing of all kinds of threads and materials. Weaving is also a technique that gives me the opportunity to create work in three dimensions starting from something woven in two dimensions. In my private work, I weave and interpret my own projects employing my own personal techniques, but I also weave and interpret the designs and drawings of various other artists using the technique of classical tapestry. Interpretation of my own work and that of other artists enlarges my knowledge of textile and allows me to investigate techniques and materials more deeply.

MARIA ALMANZA BELGIUM

For the *Web of Europe* project, I wanted to start with classical tapestry and add my own interpretation. To accomplish this, I decided to use the ‘Coptic’ technique, which mixes tapestry and plain-weave techniques. For one half of the tapestry, I used special textile watercolours to paint the background. In this project, I assumed that interpretation should take precedence over exact copying of the original tapestry. This project was highly interesting because it enabled me not only to experiment with different materials and weaving techniques, but also to participate in a European textile project where tapestry serves as the centre of inspiration for a number of European artists.



RÉSZLET 5. | DETAIL 5 102,5x21,5 CM



A kárpitszövés művészete munka és meditáció. Munka, mert komoly tervezést, odafigyelést, türelmet és fizikai igénybevételt követel, miközben paradox módon elmélyülést és kikapcsolódást nyújt. A kárpitművészet az állandóság jelképe. A megnyugvás, a lelassulás, az elmélkedés szimbóluma, a csend cselekedetekben történő megnyilvánulása, a befelé figyelés metódusa. A pillanatnyi fellángolás, a hirtelen változtatás idegen tőle, mivel hosszú távú gondolkodás, megfontolt cselekvés jellemzi. Aki sző, előre néz. A művésznek egy kárpit tervezésekor ugyanis nemcsak a kárpitot, hanem a jövőt, életének egy hosszú periódusát is meg kell terveznie. Szőni annyit tesz, ismerem a technikát. Szőni tudni annyit tesz, használok a technikát. Szőni tanulni néhány évig érdemes, szőni egy életen át is kevés. Tervezni és szőni tanulni számomra elkerülhetetlen, tervezni és szőni nem tanulni, elképzelhetetlen. Parafrázis kárpitom szövése során a történeti előképre gondoltam, hiszen ahogyan másokat, úgy engem is izgat a múlt megismerése. A tények mellett azonban érdekel az a múlt-kép is, melyet saját elképzeléseink, megérzéseink alapján alakítunk ki. Így módon lett az én parafrázisom is sajátos nézőpontú, azaz egyszerre hamis, igaz, fiktív és tényszerű. Egy kép, a többmilliárdnyi múlt-képből.

The art of tapestry weaving is work and meditation. Work because it requires serious planning, concentration, patience, and physical effort, while in a paradoxical way offering absorption and relaxation. Tapestry art signifies permanence. It is a symbol of calming down, of slowing down, of reflection, of manifestation in quiet endeavour, and of a method for looking inwards. Momentary bursts of emotion and sudden change are alien to it, since it is characterised by long-term thinking and considered effort. Those who weave look ahead. When designing a tapestry, the artist must plan not only the tapestry

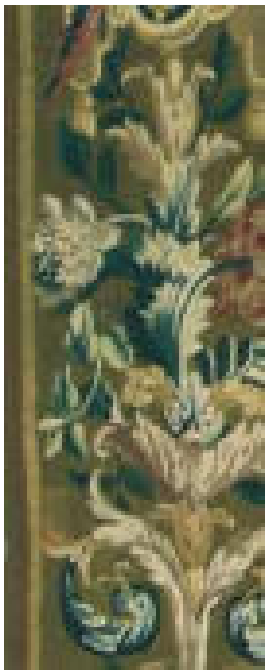
itself, but also the future, a lengthy period of his or her life. Weaving requires that I know the technique. Being able to weave means that I can use the technique. It is worth studying weaving for a few years,

but for weaving itself an entire lifetime is too little. For me, studying designing and weaving was inevitable; not to study them was unimaginable. During the weaving of my paraphrase tapestry, I thought about the historical models, since getting to know the past is exciting for me, as it is for others. However, as well as the facts, also interesting is the image of the past that we form on the basis of our own imaginings and feelings. This was how my own paraphrase came into being, with its own distinctive viewpoint, i.e. one that is false, true, fictional and factual all at the same time: one image of the past out of many billions of such images.



RÉSZLET 23. | DETAIL 23 26.0x74.5 CM

BALOGH WANDA ALIDA MAGYARORSZÁG | HUNGARY



Annak ellenére, hogy a 60-es évek lengyel textilművészek meghatározta új textilművészete – mely a 70-es 80-as években merész kísérletekben kiteljesedve változatos anyagokkal és vegyes technikákkal hódította meg a teret – a hagyományos kárpitot háttérbe szorította, a szövött kárpit vonzott és bűvölt el, az vált a mániámmá és művészi tevékenységem terepévé. Kezdetben a művészeti iskolában, majd később, aubusson-i tartózkodásom alatt vált szenvedélyemmé a Haute Lisse és a Basse Lisse szövőszékek technikája, mely művészetem választott médiuma lett. A 60-as évek új textilművészetének megjelenése elnyomta a hagyományos kárpit iránti érdeklődést, mindenekelett azoknak a professzionális műhelyeknek a munkáját, melyek művészek kartonjai alapján dolgoztak. Ugyanakkor azonban erőteljes lökést adott a független kárpitművészek új nemzedékének. Volt, aki a szövött kárpit mellett kötelezte el magát – sokan ki is tartottak e mellett –, míg mások saját egyéni technikájukat fejlesztették tovább. A kísérleti textilművészet évtizedei, a faltól való eltávolodás, továbbá a 90-es évekbeli lausanne-i Biennále tanulságai folytán az érdeklődés ismét a szövött kárpitra irányult. Választásom az *Európa szövete* projektben a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című brüsszeli kárpit virágokkal és lombokkal gazdagon mintázott bordűrjéből való. 90-es évekbeli firenzei tanulmányutamat idézte fel, amikor meglátogattam a híres jacquard-szövő gyárat Lisióban, ahol láthattam működés közben a régi gépeket és csodálatos, különleges selyem és velúrbársony kollekciójukat.

Századokon keresztül kedvelt motívum volt a gránátalma, mely az idők során részletes virág- és lombozat mintázatokba simulva csodálatos mintasorozatokból bukkan elő. Ennek a motívumnak a végtelen variálhatósága adta az ötletet az új kartonhoz, melyen a virágok és lombok gazdagsága ornamentális grafikai elemeket tartalmaz. Klasszikus kárpittechnikával, „a színekhez híven” ismételtem meg a bordűrt, melynek ragyogását arany és ezüst fémfonalak adják. Nagy öröm és kihívás volt a 18. századi darabbal foglalkozni, amely lehetőséget adott arra is, hogy életemben először ilyen sok színnel dolgozzam.

Despite the artistic agenda for a new textile art set in the 1960s by Polish artists, and the widening of concepts in the 1970s and 1980s by means of ever bolder experiments in which a multiplicity of materials in mixed techniques conquered space and forced traditional woven tapestry into the background, I became attracted to, and fascinated by, this classical genre. Woven tapestry has become for me an obsession, and my field of art, too. From the very outset in art school and later during my stay in Aubusson, I had a strong passion for the haute lisse and basse lisse techniques, which suit my way of working and which have become my chosen mediums in my artistic creativity.

The appearance of the new tendency in textile art in the 1960s put pressure on interest in traditional tapestry, first and foremost on the kind woven by professional workshops after cartoons made by artists. But it also served as a spur for new generations of independent, committed tapestry-weavers. Some remained faithful to the woven tapestry genre and some developed their own technique. It is notable that despite the decades of experimental fibre art, the move-

ment away from the wall, and the Lausanne biennales (which ended in the 1990s), interest in woven tapestry actually seems to have increased. My choice for the *Web of Europe* project, a bordure section rich in flowers and foliage from the Brussels tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs*, should be seen in the light of a study trip I made to Florence in the 1990s. There, I visited the famous Lisi Foundation Jacquard weaving centre and saw the old looms at work, as well as the foundation's collection of beautiful, exclusive silk and velour materials. The pomegranate was a favourite motif for centuries. In time, it was refined into a pattern of detailed flowers and foliage repeated in beautiful pattern sequences. This motif, infinitely varied, gave me the idea for new cartoons in which this wealth of flowers and foliage was included as graphically ornamental fragments. Drawing on familiarity with these tapestries, I have retold the bordure in a traditional 'colour-true' tapestry technique, but have included gold, silver, and other metal threads to give the image brilliance.

It has been a great pleasure and challenge to remake this art piece from the eighteenth century and to have had the opportunity to work with so many colours for the first time in my life.

ANET BRUSGAARD DÁNIA | DANEMARK

38



RÉSZLET 7. | DETAIL 7 30,0x73,0 CM

Mindig szívesen foglalatzkodtam textillel, vonzott a divattervezés, az anyag, a fonalak, a szövés és hasonlók. Ezért lettem tervezés- és szövésstanár. Kézírás, írásképek, szál, papír, szalagok és csíkok – rejtett üzenetekkel, vagy üzenetek nélkül, személyes történetem nyomaival – ezek korai művészi munkáim alapjai. A hozzám közel álló kifejezésmód a „fibre et fil” (szál és fonal) csoportjával jellemezhető: szálak és fonalak átalakítása szövött kortárs műformákká [...]

Amikor az elképzelés hagyományos kárpitban szövődik, nem szükséges, hogy a művész maga szője. Tekintettel a szövés technikájának nehézségeire ugyanis nem mindig előny, ha a kárpitot a művész maga kivitelezi. A szövőműhely professzionális szövői sikeresen meg tudják oldani a szövés folyamatának minden problémáját. A művet létrehozó művésznek azonban a szövés folyamatát lépésről lépésre követve lényeges befolyást kell gyakorolnia a megvalósításra. A másfajta technikákból, anyagokból és formákból kiinduló kortárs kárpitok esetében viszont valószínűleg jobb, ha – professzionalizmusától függően – a művész maga kivitelezi őket.

Nagy kihívás volt számomra a részvétel az *Európa szövete* projektben és a részlet kiválasztása a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című 18. századi brüsszeli kárpitból. Egyúttal azt is remélem, hogy ez olyan lehetőség, amely a professzionális szövőművészek között nemzetközi kapcsolatokat teremti.

Az *Európa szövete*hez készített munkámban olyan technikákat és anyagokat használtam, amelyeket máskor is szoktam: dupla felvetést (nylon és rézszálakat). A vetülék esetében különböző anyagok variációit alkalmaztam: papírszálakat, papírcsíkokat, raffiát, tyvek és rézszálakat. Az újrahasznosítható szálak keveréke, a személyes elemek, a klasszikus téma és technika izgalmassá tette számomra e projektet.



I was always attracted to working with textiles, fashion design, making clothes, making threads, weaving, and so on. The next step was to become a teacher of design and weaving. With or without hidden messages or traces of my personal history, script, forms of writing, fabrics, paper, ribbons, and belts constituted the basis of my early artistic work. The way in which I like to express myself can be explained through the name of the textile group 'Fibre et Fil' ('Fibre and Thread'): conversion of fibres and threads into woven contemporary art forms. [...]

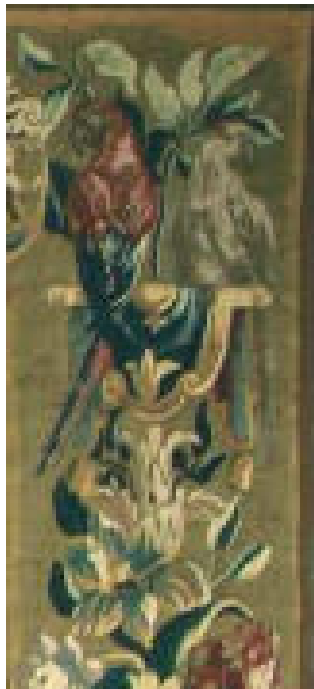
When the concept is to weave a traditional tapestry, it needn't be woven by the artist himself or herself. Depending on the difficulties in the weaving technique, it is not always an advantage if the artist executes the work in person. A weaving studio has professional weavers who can successfully execute all the difficult parts in the weaving process. But it is important that the artist who has made the project exerts an influence on the execution, by following all the steps in the weaving process and by intervening where necessary. For contemporary tapestries which start from other techniques, materials, or shapes, execution will probably be done better by the artist himself or herself, depending on the artist's level of competence in this field.

NORA CHALMET BELGIUM

Participation in the *Web of Europe* project and the eighteenth-century Brussels tapestry *Mercury Hands over the Infant Bacchus* to the Nymphs as a choice represented a big challenge for me. At the same time, I hope that the project will become an opportunity to build international contacts with other professional weaving artists. For the project *Web of Europe*, I used the same techniques and materials as in my other work: two types of warp (nylon and copper thread). For the wefts I used a variety of different materials: paper thread, paper strips, raffia, tyvek, copper thread... The mixture of the recycled materials, personal elements, the classical theme, and the technique made this project an exciting experience for me.



RÉSZLET 24. | DETAIL 24 49,5x33,5 CM



Mialatt a brüsszeli Académie Royale des Beaux-Arts-ban grafikai tervezést tanultam, behatóan tanulmányozhattam a kárpit festett modelljéül szolgáló kartonokat, melyeknek készítéséről addig szinte semmit sem tudtam. Meg akartam tapasztalni a kárpitszövésben rejlő technikai lehetőségeket és korlátokat, amelyeknek ismerete nélkülözhetetlen a kartonkészítéshez. Végső soron ezért tanultam meg szőni. Az a kapcsolat, amely a grafikai kompozíció (a karton) és annak az anyagok specifikus használatán alapuló, textilben megvalósuló interpretációja (a kárpit) között jön létre, azonnal felkeltették érdeklődésemet és alkotásra ösztönöztek.

A múltban a kartonfestő és a szövő munkája világosan meg volt határozva és el volt különítve. Körülbelül ötven éve kezdték el a kartonfestők maguk megszőni munkáikat, megtéve ezzel az első lépést a teljes autonómia felé. Habár művészi szempontból olykor azok a kárpitok élveztek előnyt, melyeket egy művész és egy hozzáértő szövőmester hozott létre. Mára a kárpitművészet – akárcsak a képzőművészet összes ága – mind technikai, mind esztétikai tekintetben túllépett azon a fejlődési fokon, amelyet általában lehetségesnek tartot-

tunk. Az új munkák hatalmas alkotói szabadságról tanúskodnak. Az alkotómunka különféle – önálló vagy munkamegosztáson alapuló – módszereivel két, illetve háromdimenziós kárpitok készülhettek el. Munkamegosztás esetében a művész alkotó képessége, rajztudása, és a szövő technikai jártassága jelent előnyt a kárpitnak. Személy szerint azonban nem gondolnám, hogy a fejlődés szempontjából lényeges lenne, hogy a tervezést és a megvalósítást, azaz a szövést ugyanaz a személy hajtsa végre.

A kárpit különleges művészi nyelve történetileg közös az európai országokban, és ez arra is rávilágít, hogy a kárpit hosszú ideje egyfajta összeköttetést jelentett ezek között az országok között. A kortárs kárpit közös megvalósítására szóló meghívást, melynek keretében magam egy kis téglalapnyi részt szőttem meg, azért fogadtam el, hogy létrejöjjön a kapcsolat az európai kárpitművészek között, és hogy együtt támogathassuk a műfaj jövőjét az által, hogy a művészek a kárpit sokoldalúságát saját értelmezésükben és kifejezőerejükkel mutatják meg.

PAOLA CICUTTINI BELGIUM

While I was studying graphic art and design at the Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, I had the opportunity to investigate tapestry cartoons (the preliminary painted designs for tapestries). The creation

42

of these cartoons was a skill about which, until then, I had known nothing. I decided that I wanted to discover the technical constraints that the weaving of tapestry imposed on the creation of the cartoon. This is what eventually led me to learn how to weave. The connection between the graphic composition (of the cartoon) and its textile interpretation (in the tapestry) using the materials specific to tapestry-making immediately interested me and simulated my own creativity.

In the past, the work of the cartoon painter and that of the weaver of the tapestry were distinct and clearly defined. Some fifty years ago, cartoon painters began to weave their work themselves: the first step towards greater autonomy. However, from an artistic point of view, tapestries may sometimes have benefited from being conceived by an artist and woven by a competent craftsman. Today, as with all the plastic arts, tapestry has developed – both technically and aesthetically – beyond what was generally thought possible. These works of art now demonstrate a great creative freedom. Many different ways of working – alone or in collaboration – have now evolved to produce wall or three-dimensional tapestries. A work produced in collaboration has the advantage of drawing on the creative capacity of the artist and the technical competence of the craftsman. Personally, I do not think it essential for the development of this art that the conception of the project and its woven realisation be carried out by the same person.

The specific artistic language of classical tapestry, historically common to European countries, makes it clear that these countries have been linked for a long time. I accepted the invitation to participate – by weaving a small rectangle – in the realisation of a contemporary tapestry in order to establish contact with other European artists, and so together with them to support the future of the art of tapestry, with each artist showing a new facet of the linkage through his or her own interpretation and mode of expression.



RÉSZLET 19. | DETAIL 19 36,0x82,0 CM



A kárpit műfaját már jóval előbb kiválasztottam magamnak, mint ahogy művelni kezdtem. Minthogy a bukaresti Művészeti Akadémián tanultam, műtermünk mellett műhely volt szövőszékekkel, melyeken kárpitokat készítettek, és én itt minden nap átmentem. Szinte még mindig előttem van. A bátorság és a monumentalitás szavakkal lehet csak ezt a helyet leírni. „Hogyan csinálnék kárpitot”, majd „hogyan csinálnám meg ezt kárpitként” – szándékaim ezekben a gondolatokban öltöttek végleges formát. Ekkor azonban még nem érkezett el számomra a kárpit ideje. (...) Ez a termékeny periódus művészi személyiségem keresésének és megértésének időszaka volt, valamint az aprólékos felkészülés az új kifejezési formára, a kárpitra. Ezidőtájt rajzaim szuggesztívebbé, temperaképeim precízebbé váltak, miközben a papírok méretei folyamatosan változtak és sokszor úgy tűnt, hogy még így sincs rajtuk elég helyem. Ily módon fedeztem fel, hogy nem mindent tudok elképzelni festményben vagy rajzban, és hogy kárpitot is kell csinálnom. És fordítva. Másképpen gondolkoztam róluk és másképpen képzeltem el őket.

Eljött a nap, mikor elhatároztam, hogy szövőszék elé ülök. Tétovázás nélkül. Amint az átmeneti érzések elmúltak, újból csak azt tudom mondani, hogy soha sem fogok felhagyni ennek a csodálatos művészi kifejezésformának – a kárpitnak – a felfedezésével. Véleményem szerint a kárpit hasonló a murális festészethez, de a festészettől és a grafikától eltérő más sajátosságokkal és hangsúlyokkal. Egészen különleges. A kárpit által a rajzolást tökéletesítem. A kárpit állandó meglepetéseket okoz. Úgy érzem, még mindig maradt valami titokzatos benne, ami felfedezésre (vagy az újrafelfedezésre) vár, hiszen technikai értelemben a lehetőségek és kifejezőmódok gazdag tárházát kínálja. Kimeríthetetlen. Igen, megfontolandó, hogy nagyon lényeges egy művész számára, hogy maga szője a kárpitjait. Ezek a munkák ugyanis egyfajta sajátkezű írássá válnak. Olyanok, mint a kéziratok, így nagyon értékesek. Számomra azonban – akinek számára a kárpitok személyes munkát jelentenek – ez nem valami új dolog. Nekem az volna teljesen új tapasztalat, ha a rajzaim alapján valaki más szőné meg a kárpitot. Erről akkor tudnék többet mondani, ha ezzel a távlattal számolhatnék. (...) Ez a kivételes alkalom kétféle változást jelent művészi életemben: a századokon átívelő kapcsolatot a középkori és a kortárs kárpitok között és egyfajta távolodást a műtermembe zárt magányos élettől a team munka irányába, annak ellenére, hogy ez egy térben nagyon szétszórt csapat. Örömteli érzés egy olyan szakmai közösséghez tartozni, mely legyőzi a határokat, miközben fenntartja lelkünkben a kulturális önazonosságot.

I chose the tapestry genre long before I began making tapestries. When I was studying at the Academy of Arts in Bucharest, next to our study workshop was another workshop with many looms. This workshop, used by those making tapestries, I would pass through every day. I can still see it in my mind's eye. 'Daring' and 'monumental' were the words that best described that space. 'How would I make a tapestry?' and then 'How would I make this as a tapestry?' were the questions that took shape in my mind. But for me the time for tapestry did not yet arrive. (...) It was a prolific period of searching, of understanding my own artistic personality, a time of meticulous inner preparation for a new form of expression, tapestry. And during this time, too, my drawing became more

suggestive and my use of tempera more accurate. In the meanwhile, the paper was continuously changing its dimensions and it seemed as though I did not have enough space. This was how I discovered

that not everything I was imagining in painting or drawing I could execute in tapestry as well. And vice versa. I was thinking and imagining them differently. So it was until one day I decided to approach a tapestry loom, without hesitation. The feeling of provisionality disappeared. Since then, I have never ceased to discover more and more about this wonderful form of expression: tapestry. In my opinion, it is comparable with mural painting, because it has a consistency and timbre different to those of canvas painting or cardboard drawing. It is entirely special. By way of tapestry, I am perfecting the art of drawing on paper.

Tapestry never ceases to surprise us. I have the feeling that there is still something mysterious in it waiting to be discovered (or rediscovered), precisely because it offers such a large array of opportunities for expression technically speaking. It is inexhaustible. Yes, I do consider that it is very important for an artist to weave his or her tapestries in person. These works become autographs. They resemble codices, and are thus very valuable. But, for me, it is not something new to weave my tapestries myself. An entirely new experience would be to have someone else perform the weaving according to my drawings. Then I would have something more to say, being able to take into consideration this perspective as well. (...) This series of events produced a dual change in my professional life: the connection over the centuries between the tapestry of the Middle Ages and contemporary tapestry plus the passing from a solitary life in my studio to working in a team, albeit a widely dispersed one, with the pleasant feeling of belonging to a professional community which is overcoming borders and within which each of us can maintain his or her own spirit and cultural identity.



RÉSZLET 6. | DETAIL 6 56,5x42,5 CM

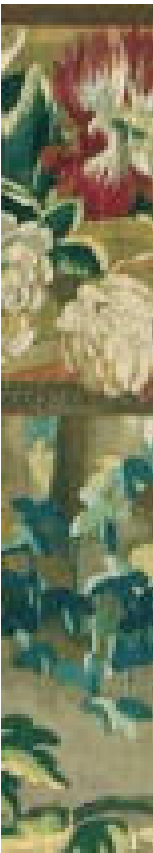
How to begin? With the School of Fine Arts in Angers? By love for Great Tapestry (in the same sense as Great Painting): the *Apocalypse*, the *Song of the World* (Le Chant du Monde)? With interest in Europe's New Tapestry movement of the 1970's? Many artists have questioned tapestry, its evolution, its inability to progress and in response have ceased to weave. For me, it is out of the question to reject tapestry as an art. Weaving speaks to me, seizes and vivifies me. I rethink my desire to weave in another way and I decide to follow a personal path.

The work of a weaver is to ask oneself the questions of a weaver, as a weaver. Thus, the only way to respond to the threat that tapestry might disappear is to confirm that it really will disappear, to deal with that idea and to return with a new form, repeating the movements again and again. "Think with your hands" said François Rouan.

The *Web of Europe* project offers a great adventure: to weave with twenty-seven artists of the European Union, to weave around the history of tapestry, to weave a fragment, an element of the whole. [...]

From it I take a design, a leaf from the border, and I frame my fragment. This design disappears and invites silence. A white, transparent silence within which colored, truncated blue/white/red lozenges find their place...to tell which story? Perspective is absent, the patterns are on the same plane. The tapestry of yesterday and the tapestry of today fuse together. [...]

MURIEL CROCHET FRANCIAORSZÁG | FRANCE



Mivel is kezdjem? Az angers-i Képzőművészeti Iskolával? A Nagy Kárpit iránti vonzalmammal (hasonlatosan a Nagy Képhez): az *Apokalipszissal*, a *Világ Énekével* (Le Chant du Monde)? A 70-es évek európai újtextiles mozgalma iránti érdeklődésemmel? Sok művész kétségbe vonta a kárpit műfaját, fejlődési lehetőségeit, és erre reagálván fel is hagytak vele. Nekem eszembe sem jut, hogy a kárpitot elutasítsam, mivel művészetnek tekintem. A szövés beszél hozzám, lenyűgöz és éltet. Visszagondolok a vágyakozásomra, hogy én majd másképp szőjek és elhatároztam, hogy a saját utamat fogom járni. A szövő munkájának lényeges mozzanata, hogy a szövő szövői minőségében tegyen föl magának kérdéseket. Ily módon az egyetlen válasz arra a fenyegetésre, hogy a kárpit eltűnhet, annak megerősítése, hogy valóban eltűnhet, ezért foglalkozunk ezzel a gondolattal, és egy új formával térjünk vissza, újra meg újra megismételve a törekvéseket. „A kezeddal gondolkodj”, mondta François Rouan.

Az *Európa szövete* projekt nagyszerű kalandot kínál: szövést az Európai Unió 27 művészeivel, a kárpit történetének körülszövését, a nagy egész egy elemének megszövését. [...] Ezek alapján készítettem a tervet, egy levelet a bordúrról, és keretbe foglaltam a részletet. Ez a terv eltűnik és csendre invitál. Ez fehér, áttetsző csend, melyen belül színes, kék/fehér/vörös csonka rombuszok helyezkednek el...melyik történetet mondjam? Perspektíva nincs, a minták ugyanazon a síkon helyezkednek el. A tegnap és a ma kárpitja összeolvad. [...]



RÉSZLET 12. | DETAIL 12 14,5x84,5 CM



A kárpittal – mely sohasem volt hűtlen hozzám – korán, gyermekként találkoztam. Emellett más médiumok – a kollázs, a rajz és az írás – is kulcsszerepet játszottak abban, hogy mondanivalómra rátaláljak, de rögeszmém és kreativitásom elsődleges terepe a kárpit maradt. Szeretek festeni, fotózni és számítógéppel tervezni, de csak a szövőszék mellett tudom átérezni a technika és az anyagok nagyszerűségét. A ceruzával, a számítógép egerével, vagy a fotoshoppal végzett munka csak bemelegítés.

A kárpit szigorú határain belül váratlan szabadságra leltem és megtanultam azt is, hogy az elképzelés, a tervezés és a szövés megvalósításához hosszú időre van szükség. A szövés jóval több, mint a terv másolása vagy kivitelezése – a kárpitnak megvan a saját élete és saját hangja, mely figyelmet követel. [...]

Mivel a kárpit a tervező eredeti elképzelésének és annak a folyamatnak a kombinációja, ami a szövőszéken megy végbe, azt hiszem, hogy a kortárs kárpitot ugyan-

annak a személynek kell megterveznie és kiviteleznie. Csak a művész tud kötél táncosként egyensúlyozni ihlete és a szövés folyamatában felvetődő lehetőségek között. A munkát szövőknek kiadni annyit jelent, mint megfosztani a kulcsfontosságú komponensektől – ezzel az erővel akár számítógépes jacquard-technológiához is lehetne folyamodni. A műfaj újjászületése szempontjából az is nagyon fontos, hogy a kárpitművészek olyan kortárs művészeknek tekintsék magukat, akiknek mondanivalójuk van. A l'art pour l'art kárpitok nem érdekelnek. Engem a művészi munkában a tartalom ösztönöz. A kárpit arra is jó, hogy általa megfigyeléseket tegyünk, hipotéziseket fontoljunk meg vagy elmondjunk egy történetet. Erre pedig csak az a művész képes igazán, aki a teljes folyamatot kézben tartja.

Kihívásnak tekintettem, hogy saját verzióm szerint megszöhettem a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című klasszikus brüsszeli kárpit kis részletét. Érdekelt, vajon a saját részletem Thomas Cronenberg-féle kárpittá vagy múzeumi tárggyá válik-e? Kíváncsian várom, hogy láthassam azt is, hogyan birkózott meg a feladattal a többi művész, és hogy felismerem-e kollégáim „kézírását”. A projekt valami olyasminek a metaforája, amit a műfaj alapvető igényének tartok: a kárpit tiszteli az ősi technikát, ugyanakkor kortárs műalkotás is.

I came to tapestry very early in life, as a boy, and it has never left me. And though other media – collage, drawing, and writing – also play key roles in finding what I want to say and expressing it, tapestry remains my primary interest, obsession, and the number one conduit for my creativity. I may paint or take photos or design on the computer, but it is only at the loom that I feel a mastery of technique and materials. Working with a pencil, a computer mouse, or a paintbrush are all just warming-up exercises.

I have found an unexpected freedom in the strict boundaries of tapestry technique and have learned to plan in the long time frames needed to conceptualise, design and weave a tapestry. Weaving is so much more than copying or executing a design

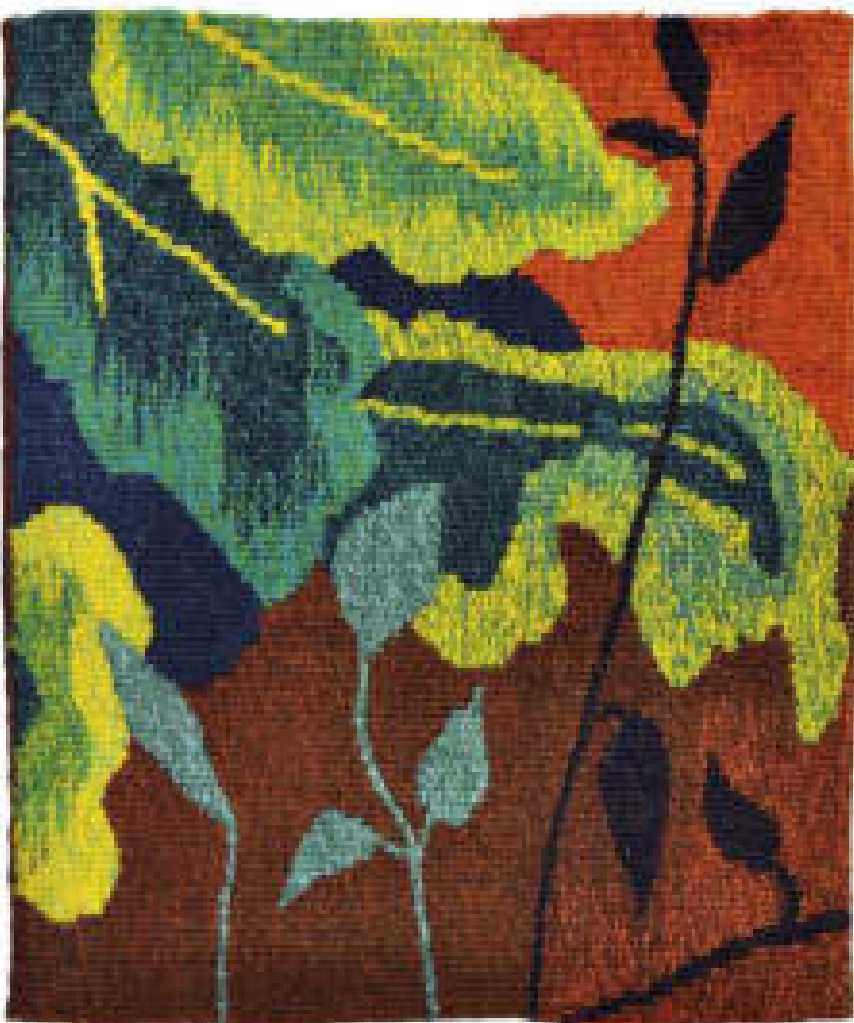
– the tapestry has its own life, its own voice which requires attention. [...]

Because a tapestry is a combination of the designer's original vision and what happens at the loom, I believe that the same person should

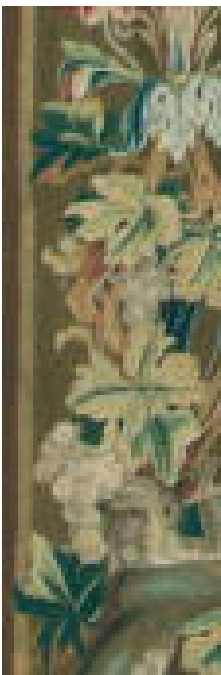
design and execute a contemporary tapestry. Only the artist can walk the tightrope between his or her inspiration and the possibilities thrown up in the process of weaving. Putting the work into the hands of studio weavers would rob it of this key extra component – one may as well go straight to a computer Jacquard process.

For the revival of the genre, it is also important that tapestry artists see themselves as contemporary artists who have something to say. Tapestry for tapestry's sake is not my vision. For me, content drives artwork. Tapestries can be used to make observations, consider hypotheses, or tell a story. And only the artist can really do this by keeping it all in one hand.

I took on weaving my version of a small section of the classical Brussels tapestry *Mercury hands Over the infant Bacchus to the Nymphs* as a challenge: To see whether my segment would look more like a tapestry by Thomas Cronenberg or a museum piece. I am eager to see how each of the artists tackled this task, and see whether I recognise my colleagues' 'handwriting'. The project is a metaphor for something I think tapestry needs: pieces which respect the age-old technique but are at the same time contemporary works of art.



RÉSZLET 2. | DETAIL 2 26,5x77,0 CM



Születésem óta Łódźban élek, ahol a textil hagyománya igen jelentős. Amikor a művészeti középiskolában művészi mondanivalóhoz a legalkalmasabb nyelvet kerestem, ráakadtam a textilre, amely valóban megindított. Ez a 70-es években történt, amikor a lengyel művészek a művészet rangjára emelték az alkotótevékenységnek ezt a – korábban a kézművességgel azonosított – területét. Ez az időszak a „Lengyel Textil Iskola” nagy korszaka volt, ahogy a jelenséget Lausanne-ban nevezték; a legendás biennálé egy változatát be is mutatták Varsóban (talán 1971-ben). A különféle művészeti ágak művelői úgyszólván határtalan területként fogták fel a textilt. Ezért bonyolódtak bele olyan sokan akkoriban. (...) A különböző anyagok használata és a különféle technikák bevonása folytán az alkotótevékenységként definiált mai kárpit territóriumra rendkívül kiterjedt, de nem határtalan. Ahogyan a művészet más területein, itt is az újdonsághajhászás és a fotójelleg dominál, ez pedig gyorsan amortizálja a dolgokat, amelyeket félresöpör a soronkövetkező, az állítólag új. Úgy felejtődnek el, hogy esélyük sincs a nézővel kialakítható hosszabb és mélyebb párbeszédre, amely nélkül minden művészet (nem csak a kárpitművészet) érdektelenné és feleslegessé válik. Mindez a fiatal művészeket sem bátorítja arra, hogy a maradandó hatás érdekében tegyenek erőfeszítéseket, melyek eredménye hamarosan akár szemétkosában is végezheti. Elkerülhetetlen volna a régi és az új harca? E kérdésre munkáimmal próbálok válaszolni. Egyik első önálló kiállításom címe is az volt, hogy „Új régi munkák”, és ezt nem csupán szójátéknak szántam.

Mindig úgy gondoltam, hogy a művészeti médiumként felfogott kárpit megújulásában az a körülmény jelentette a legfontosabb impulzust, hogy egy kézbe került három funkció: az ötletgazdái, a terv kidolgozója és a végleges munka kivitelezőjéé. Ez a helyzet lehetővé teszi, hogy az alkotó elkerülje a három résztvevő kényszerű együttműködését, ahogyan a fordítás kényszerét is, mikor az ötletet eredeti nyelvről, például a festészetéről egy másik nyelvre, például a textil nyelvére kell lefordítani. A végeredmény így jóval hitelesebb, egyedibb, és művészileg személyes lesz. Még a technikai tökéletlenségek is jelenthetnek előnyt és inspirációt a jövőendő munkák számára.(...) Arra a kérdésre, hogy hogyan kerültem párbeszédbe a klasszikus kárpittal, nagyon egyszerű a válaszom – már az ötlet is megragadott, kíváncsian várom az eredményt és mérhetetlenül boldog vagyok, hogy egy ilyen tiszteletreméltó társasággal találkozhatom. (...)

I was born, and I have always lived, in Łódź, a city with very strong textile traditions, evidence of which is noticeable everywhere. While at secondary school (an art school), I sought the best language in which to express myself artistically. I came across textiles, which really moved me. This was in the 1970s, when Polish artists elevated this field of creative activity, which back then was associated with crafts rather, to the rank of art. It was a great time for the 'Polish School of Textiles', as the phenomenon was called in Lausanne; a version of the legendary biennale there was even presented in Warsaw (probably in 1971). Textiles seemed to be a field with no limits that was friendly to artists of different disciplines. This was why so many of them became involved in those times. (...)

The field of today's tapestry, defined as creative activity with the use of chosen materials and integration techniques, is very extensive, but not unlimited. Just as in any other field of art, the pursuit of the novel and the photogenic predominates

in it. This leads things to age quickly, as they are pushed aside by others that are supposedly new. Forgotten and with no chance of a longer and deeper dialogue with the viewer (in the absence of which art – not just tapestry art – becomes unnecessary and a matter of indifference), these works do not encourage young artists to strive for lasting effect in their efforts, which might soon end up in a dustbin anyway. Is the fight between the new and the old inevitable? I attempt to answer this question with my works of art. I entitled one of my previous solo exhibitions 'New Old Works', wanting it to be not just a play on words.

I have always thought that the concentration of three different roles – author of the idea, developer of the project, and producer of the final work – in one pair of hands has been one of the most important impulses for the renewal of tapestry as an artistic medium. Such a situation allows one to avoid the necessity of cooperation with a third party, and thus the necessity of translating the very first idea from its original language (e.g. the language of painting) to the another one, the language of textile. The end result has become more authentic, unique, and artistically individual. Even the technical imperfections could become an advantage and an inspiration for future works. (...)

The answer to the question of why I entered into dialogue with a classical tapestry is a very simple one. It is that I loved the idea, am curious about the result, and am more than happy at the thought of meeting such an estimable group of artists. (...)



RÉSZLET 4. | DETAIL 4 26,5x77,0 CM

Hogy miért éppen a kárpitművészetet választottam? Mert már egészen fiatal koromban eldőlt, hogy ezen az úton fogok járni, amit azonban akkor, amikor a szegedi művészeti gimnáziumba felvételiztem, még nem tudtam. Ma már a részemmé vált, identitásomhoz tartozik.

Számomra a kárpit nem csak egy művészeti forma, hanem a megismerés, az elmélyülés és a megértés különleges útja is, melyben a technikából adódóan és az alkotói szándéknak megfelelően minden négyzetcentiméter többszörösen átgon-doltan, tudatosan jön létre. Az alkotói folyamat során – mely a tervezéssel kezdődik, melyet a műhelyrajz, azaz a karton készítés majd végül a szövés követ – sem lehet semmit a véletlenre bízni. A kárpit egyik leglényegesebb tulajdonsága

ugyanis a visszavonhatatlanság, hiszen ahogyan az életben, úgy a kárpitban sem lehet a befejezéskor kijavítani azt, amit a kezdetekkor elrontottunk. A belefektetett munka, a figyelem, az elmélyülés és a nélkülözhetetlen alázat (másképpen nem is lehet csinálni) akarva-akaratlanul meg-nemesíti kárpitot, erőt és méltóságot kölcsönöz neki. [...]

Az általam kiválasztott kárpitrészlet újratervezése és szövése során a hagyomány iránti tiszteletemet fejeztem ki. Ennek érdekében szín és formavilágában hű maradtam az eredeti kárpithoz, de magamat is bele-csempészttem, melyet ebben az esetben valóban szó szerint kell érteni. A képen látható fatörzs ugyanis női torzová alakult, mely engem szimbolizál.



Why did I choose tapestry arts and not something else? Why was it decided very early on in my life that I would follow this path, when at the time of my admission to Szeged's secondary school for art, I myself still didn't know it. By today it has become a part of me; it belongs to my identity.

For me, tapestry is not just an artistic genre, but also a special path for knowledge, absorption, and understanding, in which on account of the technique and in accordance with the creative intention every square centimetre comes into being having been thought through consciously many times over. In the course of the creative process – which begins with the design, and which is followed by preparation of the studio

drawing, i.e. the cartoon, and finally by the weaving – nothing can be left to chance. One of the most essential characteristics of tapestry is its irreversibility, since in tapestry

just as in life it is not possible to put right at the time of completion what we spoiled at the beginning. The work invested, the concentration, the absorption, and the indispensable humility (without these, weaving is impossible) ennoble tapestry whether one wishes this or not, as well as lending it power and dignity. During the redesigning and weaving of the tapestry section that I selected, I expressed my respect for tradition. In the interests of this, I remained faithful in the worlds of colour and form to the original tapestry, but smuggled myself in also. In the present case, this really should be understood literally. The tree trunk visible on the picture is shaped like a woman's torso; it symbolises me.

CZEGLÉDI ADÉL MAGYARORSZÁG | HUNGARY



RÉSZLET 11. | DETAIL 11 60,0x30,0 CM

Parafrázisomat a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című brüsszeli kárpit bordűrje, a kárpitot keretező dúsan mintázott szegély egy részlete alapján szőttem, mivel kárpitjaimat nemcsak magam tervezem, hanem magam is szövöm. Munkáimat spontaneitás és érzelmesség jellemzi, melyeket a szövött kárpit szigorú, ám bensőséges, személyes nyelvén tudok a legjobban kifejezni.

A kárpit története során különösen a reneszánsz óta hangsúlyossá váló kompozíciós elemből, a bordűrből egy növényi részletet emeltem ki, melynek újraértelmezett, átírt változata a jelennel a végtelenített kompozíció, a kép síkjából szinte kilépő, különböző minőségű és fényű fonalakból szőtt levelek és indák révén veszi fel a kapcsolatot. A műfaj iránt hosszú ideje elkötelezett művészként voksomat ugyanis a szövött kárpit értékeinek megőrzése és újragondolása, vagyis a bordűr által szimbolizált folyamatosság mellett teszem le, melynek alapján parafrázissal a kárpit műfajának örök érvényűségét és aktualitását próbálom bizonyítani.

I wove my paraphrase on the basis of the bordure of the a Brussels tapestry entitled *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs*, i.e. on the basis of a part of the richly patterned border framing the tapestry, since I not only design my tapestries, but weave them, too. Accordingly, my works are characterised by spontaneity and emotion. These I can best express in the strict but at the same time intimate and personal language of woven tapestry. I laid stress on a vegetation detail from the bordure, a compositional element that has been given emphasis in the course of tapestry history, since the Renaissance especially. A reinterpreted, rewritten version of this connects with the present by means of a non-terminating composition: leaves and trailers woven from threads of different quality and luminosity that almost stand out from the two-dimensionality of the piece. As an artist long committed to the genre, I support the preservation and rethinking of the values of woven tapestry, namely the continuity symbolised by the bordure. Also by means of my paraphrase based on it, I attempt to prove the eternal validity and topicality of the tapestry genre.

CSÓKÁS EMESE MAGYARORSZÁG | HUNGARY



RÉSZLET 21. | DETAIL 21 55,0x31,5 CM

Valójában nem én választottam a kárpitot művészi kifejezőeszközömmül, hanem a kárpit választott engem. 10 éves koromban láttam egy filmet Észak-Afrikáról, ahol egy hozzám hasonló korú lány ült a szövőszék előtt és szőnyeget szőtt. Olyan mély benyomást gyakorolt rám, hogy követni akartam a példáját. Iskoláim után felvételt nyertem a helsinki Művészeti Egyetemre, ahol természetesen a textilművészet programhoz akartam csatlakozni. Noha más módon is ki tudom fejezni magam, úgy érzem, hogy a kárpit áll a legközelebb hozzám. Mintha ebben a műfajban ugyanolyan tempóban tudnának kibontakozni az elképzeléseim, mint ahogy a fonalak siklanak az ujjaim között. Állandó érzéki kapcsolat van köztem és a fonalak színe között, ez által eggyé válok kárpitjaimmal.

(...) Egy új kárpit megkezdése mindig komoly szellemi felkészülést igényel. Általában kis ceruzarajzokat és feljegyzéseket készítek.

A munkának ebben a fázisában azonban még nehéz a gondolatokat színekbe önteni, és az az igazság, hogy elképzeléseimet nem is nagyon akarom korlátozni vázlatokkal. A szövés során nagyjából 10 centiméterenként fekete-fehér kartont helyezek a felvétel mögé. Amint a szövés halad, a terv folyamatosan változik, fejlődik. Kárpitjaim ily módon szövődnek, és ezért el sem tudom képzelni, hogy ez hogy zajlana, ha valakivel együtt kellene működnöm.

A Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak című kárpitot először Budapesten, a *Kárpit2* című kiállításon 2005-ban láttam. A dinamikus kompozíció derűs társadalmi eseményt ábrázol különös megvilágításban, szinte teljesen tiszta színekkel.

A mű gyermekkori perceket idézett fel bennem, amikor apámat

hallgattam, aki görög-római irodalmi és mitológiai történeteket mesélt. Ő éppen ebből a témakörből doktorált a prágai Károly Egyetemen. Így aztán apám történetei voltak az én esti meséim. A kárpit témája tehát közel állt hozzám, hiszen természetesen Ariadné történetét is ismertem, aki Bacchus (Dyonysos) felesége lett, miután Theseus elhagyta őt Naxos szigetén. Tanulmányai befejezése után apám családjához csatlakozott, amely időközben Oroszországból Finnországba emigrált. A háború szétszaggatta Európát és sok fiatal ember álmát is. Ezért ezt a kis munkát apám emlékének ajánlom úgy is, mint az európai gyógyulás és egyesülés szép metaforáját. Hozzájárulásom ehhez a közös műhöz a kárpit bordúrájában található. A domináns forma egy kutya, amely a hűség jelképe. Egyértelmű üzenete az, hogy fogadjuk be a nemzeteket egyesítő kultúrát. Ezért az általam szőtt részletbe bizalmat, odaadást és barátságot jelentő görög, latin és szanszkrit szavakat iktattam be. A kárpiton átrepülő vándormadarak nem tisztelik az országhatárokat. Mercurius példáját követik, amikor a hűség üzeneteit viszik egyik országból a másikba.

ARIADNA DONNER FINNORSZÁG | FINLAND

I really didn't choose tapestry as the object of my artistic efforts: tapestry seems to have chosen me. As a ten-year-old, I saw a film about North Africa in which

a girl of my age was sitting at a loom weaving a carpet. I was so deeply impressed that I wanted to follow her example. After leaving school, I became a student at the University of Arts and Design in Helsinki and, obviously, wished to join the textile art programme. Although I express myself in other ways also, it seems that tapestry is closest to my mind. It is as though my ideas progress at the same tempo as the threads sliding through my fingers. There is even some kind of a tactile connection between me and the colours of the threads that makes me identify with my tapestries.

(...) There is always a lot of mental preparation before beginning a new tapestry. I usually make some small pencil drawings and notes. At this stage of the work, I find it hard to reproduce the colours in my mind, and actually I don't even like to constrain my thoughts by such drafting. After weaving approximately ten centimetres, I attach a black-and-white sketch behind the warp. While the weaving progresses, this outline always changes and grows. That's how my tapestries are woven, and I cannot really see how this could happen in collaboration with an assistant.

It was at the *Kárpit 2* exhibition in Budapest in 2005 that I first saw the tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs*. The dynamic composition portrays a cheerful social event by utilising extraordinarily light, almost transparent, colours. The work made me recall moments from my childhood, when I listened to my father telling me stories from Graeco-Roman literature and mythology. He had written a doctorate on this subject at the Charles University in Prague. This was my father's version of bedtime fairy tales. The tapestry's theme was familiar to me, since I had, of course, learnt about Ariadne, who became Bacchus's (Dionysus's) wife after Theseus had left her on Naxos. After his studies, my father joined the family, which in the meanwhile had emigrated from Russia to Finland. The war tore Europe apart, and the dreams of many young persons. Therefore, I would like to dedicate this small piece of tapestry to my father, as it is a fine metaphor for European healing and unification. My contribution to this collective effort is located at the bordure of the tapestry. The dominant shape is a dog, which is a metaphor for fidelity. Written messages have the capacity to expand culture and they unify nations. Therefore, I have entered in my part Greek, Latin, and Sanskrit words for trust, devotion, and friendship. Migrant birds, which fly across the textile, do not heed the borders of our countries. They follow Mercury's example by communicating messages of fidelity from one country to another.



RÉSZLET 16. | DETAIL 16 69,0x26,0 CM

Modern világunkban talán meglepő lehet egy archaikus művészet, a kárpitszövés felé fordulni. Ma, amikor fogyasztóként mindent készen kapunk, mi vonz egy olyan kifejezési forma felé, ahol csak a két kezünkre, néhány fonálra, ám rengeteg időre van szükség? A szálak, melyeket balról jobbra, jobbról balra ismétlődő mozdulatokkal bújtatok át egymáson, az órákon át tartó, oda-vissza ingázó mozgás segít a koncentrálásban, levezeti a bennem lévő feszültséget, kiegyensúlyozottá tesz. Miközben a kezem formál, alakít, a szövést alkotó szerves anyagok vibrálásából energiát merítek. Lelassítva a rohanó életritmust, régi, emberi sebességre váltva egy új világ tárul elém. Az élő szálak, az alkotó keze és az ember-léptékű idő közötti "anyagcsere" e közös kalandban, a műben ölt formát. A szövés ismétlődő, folyamatos ritmusa az írás szertartását idézi, de megtalálom benne a tánc és a zene ritmusát, geometriáját is. Hosszú éveken át a testemmel mint kifejezőeszközzel – pantomimesként, táncosként – a geometrikus formák világában éltem. Ha megfigyelünk bármely táncmozdulatot, látjuk, hogy a test (láb, kar, fej stb.) geometrikus vonalakban, körben, ívben, háromszögben mozog. A szövés látszólag korlátok közé szorított geometrikus játéka is táncszerű, ritmikus, a geometrikus ábrák, a mozdulatok, az univerzum geometriáját idézik. A geometria, a rend sosem gépies, mivel a szabadság jegyében áll. A jógik szerint a szabadság a pontosság. (...) Az alkotás teljes folyamatának – az alapötlettől kezdve a színek meghatározásán, a szálak anyagának kiválasztásán át a kárpit megszövéséig – egyet-



len alkotó kezében kell összpontosulnia. Elengedhetetlen, hogy a technika szabad választás legyen és ne kötelező hagyomány. Szabad utat kell engedni az újszerű technikáknak, a szokatlan anyagoknak, a felvetőszálak alakításával megjelenő reliefeknek, az újfajta szálvezetésből következő harmadik dimenzióknak... Ha sikerül kiszabadítanunk a kárpitot a tradicionális technika korlátai közül, láthatóvá válik modernsége és összetettsége. Teljes értékű, önálló helye van a mai modern művészetek között. A kárpit kivételes lehetősége a többféleségében rejlik; keverhetjük a színeket és az anyagokat, az aprót és a hatalmasat, játszhatunk a ritmussal, az arányokkal, az anyagok plasztikájával. A szövés technikája lehetőséget ad arra, hogy a festészettel és a szobrászattal egyszerre kísérletezzünk. (...)

In our modern world, to embrace tapestry weaving, an archaic art form, may perhaps cause surprise. Today, when as consumers we receive everything ready-made, what is it that attracts us to a form of expression where only our two hands, a few threads, and an enormous amount of time are needed? The threads, laid on top of each other by way of left-to-right and right-to-left movements continuing for hours at a time, help me concentrate, take away the tension in me, and restore my inner equilibrium. While my hands form and shape, I draw energy from the vibration of the organic materials that make up the weave. Slowing down the rushing rhythm of life and changing to an old, human tempo, I see a new world before me. The 'metabolism' developing among living threads, creative hands, and human-scale time acquires form in this joint adventure, in the work itself. The repetitive, continuous rhythm of the weaving recalls the ceremony of writing, but I myself find in it the rhythm and geometry of dance and music, too. For many years now, I have lived in the world of geometrical forms, as a performer in pantomimes and as a dancer, using my body as a means of expression. If we look at any kind of dance movement, we can see that the body (legs, arms, head, etc.) moves in

geometrical lines: in circles, in arcs, and in triangles. Visibly confined among limits, the geometrical play of weaving, too, is dance-like and rhythmic, recalling the universal geometry of geometrical diagrams and of movements. Geometry and order are never mechanical, since they exist in the spirit of freedom. According to the yogis, freedom is precision. (...) The entire process of tapestry creation – from the initial idea through the selection of the colours and the choosing of the materials to the weaving of the tapestry itself – must be concentrated in the hands of a single artist. It is essential that the technique should be freely chosen and that the tradition should not be compulsory. Free rein should be given to novel techniques and unusual materials, to the works in relief that are appearing with the development of new warp threads, and to the three-dimensional works following in the wake of new weaving techniques... If we can manage to free tapestry from the restrictions associated with the traditional technique, its modernity and complexity will become clear. It has an equal, independent place in today's modern art. The exceptional possibilities of tapestry are to be found in its variety: we can mix the colours and the materials, the tiny and the large; and we can play with rhythm, proportions, and the plasticity of materials. The weaving technique enables us to experiment with painting and sculpture at one and the same time. (...)



RÉSZLET 18. | DETAIL 18 61,0x37,5 CM

(...) A kárpit örök, hol eltűnik az idők során, hol átalakulva újjászületik. Talán ez a metamorfózis vonz benne annyira, ezért is köteleztem el magam mellette. (...) Egy szálból kiindulva alkotni egy művet – a legtisztább, leg-egyszerűbb dolog a világon. (...) A szövés által időtlenségben élek, akár egy második bőr, szinte a testemmé válik. A hónapokon át tartó munkába belevész az ember, nincs kezdete és vége, mert munka közben mar a következő kárpiton gondolkodom. (...)

(...) A kárpit azonban nem mindig egy személy alkotása, hanem a tervező és a szövő párbeszédének eredménye, s hogy ez a dialógus önmagammal, mint művész-szövővel, vagy valaki mással jön-e létre, annak nincs jelentősége. Csak az a fontos, hogy végül teljes értékű alkotás jöjjön létre. (...) Én például «licier créateur», azaz 'alkotó szövő' vagyok, de úgy gondolom, hogy a kárpit születéséhez különböző utak vezethetnek. A tervező és a szövő együtt-működése azért lehet különösen értékes, mert a szövő az anyaggal való közvetlen munkálkodása révén új meg-oldásokkal gazdagíthatja a művet, olyanokkal, melyeket a tervező addig talán nem is ismert. (...)

Éppen a murális művészetek bizonyítják, hogy valóban nagyot összefogással alkothatunk. A murális művészetek létrehozóit – a kárpit esetében a mecénást, az építész, a tervezőt, a kartonfestőt, a szövőt – a múltban is az össze-

tartozás érzése hatotta át, és az alkotók közös elszántságának köszönhető, hogy – bár lassú és drága műfajnak számít – a kár-pit továbbra is megmaradt. Talán ez lehet az oka annak is, hogy a belga kárpitművészek szervezete, a Domanine de la Lice már több mint 30 éve töretlenül működik.

Az *Európa szövete* bizonyítja, hogy a politikától távol, különböző-ségünk ellenére a művészet által meg tudjuk érteni egymást. Saját részletemet úgy alkottam újra, hogy illeszkedjen a többi művész munkájához, eközben azonban kompromisszumok nélkül hű maradtam saját munkásságomhoz. (...) Öröm volt számomra, hogy részt vehettem ebben az új esztétikai minőséget ígérő közös munkában, melynek eredményét reményeim szerint kol-légáimmal együtt fedezzük majd fel a kiállításon. Remélem, ez alkalom lesz a sokrétű dialógus bővítésére és folytatására.



(...) Tapestry is eternal, sometimes disappearing for periods

and sometimes being reborn in a different form. Perhaps it is this metamorphosis that attracts me so much to it. For this reason, too, I have committed myself to it. (...) Creating a work beginning with just one thread – this is the purest, simplest thing in the world. Through weaving, I live in timelessness. It is like a second skin; it almost becomes my body. One immerses oneself in work lasting for months; it has no beginning and no end, because during the work I am already thinking about the next tapestry. (...)

MARTINE GHUYS BELGIUM

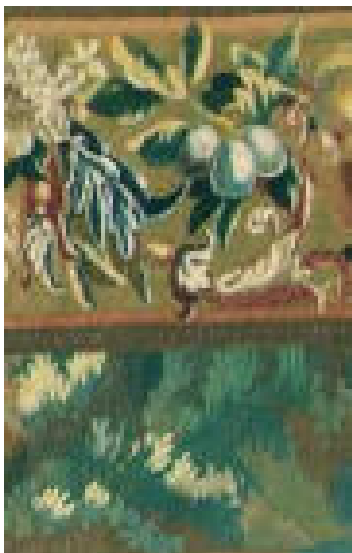
(...) Tapestry is, however, not always creation by a single person, but is instead the product of a dialogue between designer and weaver. Whether this dialogue is with myself as an artist-weaver or with somebody else is of no significance. The only thing of importance

is that eventually a work of total value should come into being. (...) I, for example, am a licier créateur, an artist-weaver, but I think that various paths can lead to the birth of a tapestry. Cooperation between designer and weaver can be especially valuable, since the weaver, by way of his or her hands-on work with the material, can enrich the work with new solutions, including solutions the designer may not have known about previously. (...)

The mural arts prove that we can create really great things through solidarity. The creators of mural arts – in the case of tapestry, patrons, architects, designers, cartoon painters, and weavers – were in the past, too, suffused with a feeling of solidarity. It is due to the joint determination of artists that tapestry has continued to survive, although it counts as a slow and costly genre. Perhaps this is the reason why the association of Belgian tapestry artists, the Domaine de la Lice, has operated for more than thirty years without a break. The *Web of Europe* shows that politics aside and despite our differences, we are able to understand each other through art. I created my own part of the tapestry in such a way that it fitted in with the work of the other artists; when making it, however, I remained true to my own work without compromises. (...) It was a joy for me to be able to take part in this common work, which promises a new aesthetic quality. The end result of it I, along with my fellow artists, look forward to discovering at the exhibition. I hope that this will be an occasion for the broadening and continuation of our dialogue on many different levels.



RÉSZLET 3. | DETAIL 3 36.5x40.5 CM



A *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című kárpitot a budapesti Szépművészeti Múzeumban a *Kárpit2* című nagyszerű kiállításon láttam 2005-ben. Ami a leginkább hatott rám, az nem is elsősorban ez a kárpit volt, hanem az egész *Kárpit2* rendezése. Még soha nem láttam olyan kárpitkiállítást, amely a régi és az új darabokat ilyen okosan együtt, termékeny kölcsönhatásukban mutatja be. Ez a meggyőző kapcsolat volt az az erős és lenyűgöző benyomás, melynek a kiállításon hatása alá kerültem és amiért szerencsésnek tartom magam, hogy előzőleg részt vehettem a zsűri munkájában. Mikor meghívást kaptam, hogy vegyek részt az *Európa szövetében*, ez a 2005-ös kivételes helyzet idéződt fel bennem. Dobrányi Ildikóra gondoltam, aki ezt a szép eseményt (hasznlóképpen gondolkodó barátaival együtt) hihetetlen energiával és tökélytel tervezte el és valósította meg. Tragikus halálára gondolok, ugyanakkor arra is, hogy a Dobrányi Ildikó Alapítvány őrzi kivételes személyének és csodálatra méltó munkájának emlékét. Felidézvén mindezt, úgy döntöttem, hogy a szövött részletet Ildikó emlékének ajánlom. Amikor elkezdek egy új kárpitot szőni, mindenekelőtt azt kell eldöntenem a cél érdekében, és tisztáznom a magam számára, van-e értelme nekifognom, és csak ezután

mélyedek bele az új kihívásba, még ha csak egy kis darabról, egy nagy mű részéről van is szó, mint ebben az esetben. Azonnal meghoztam a döntést, az említett szempontok alapján a kérdésre gyorsan kész voltam a válasszal. Mikor a kárpiton a 18. századi kárpitszövő (a szövőszéknél azonban valószínűleg nemcsak egy, hanem több szövő is dolgozott) mesteri megoldásait vizsgáltam, elhatároztam, hogy a saját személyes technikámat fogom alkalmazni, de úgy, hogy meglehetősen pontossággal közelítsek ahhoz a képhez, amely az eredetiről készült. Elismervén az eredeti kárpit kvalitásait, arra jutottam, hogy az lesz a legjobb megoldás, ha nem változtatom meg és nem dúsítom az eredeti elképzelést.

PETER HORN NÉMETORSZÁG | GERMANY

I saw the tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs* at the great exhibition

62

Kárpit 2 staged at the Budapest Museum of Fine Arts in 2005. What impressed me most was not this tapestry primarily, but the structure of *Kárpit 2* as a whole. I had never seen an exhibition like it before. I had never witnessed such an artful 'interweaving' of old and new in an exhibition with tapestries. Accordingly, this convincing interconnection was the strong and insistent impression I had while visiting this exhibition, for which I had been lucky enough to serve as one of the jurors beforehand. When I was invited to participate in the *Web of Europe* project, I immediately recalled this exceptional exhibition from 2005. At the same time, I thought of Ildikó Dobrányi, who (together with like-minded friends) had planned and brought to fruition this beautiful event with admirable energy and perfectly. I thought of her tragic death, and also of the Ildikó Dobrányi Foundation, which cherishes the memory of her outstanding personality and her fine work. Recalling all this, I decided to dedicate to the memory of Ildikó the woven detail that I would contribute. When I start to weave a new tapestry, I first have to decide in favour of it, to establish for myself whether it would make sense to begin it, and then to immerse in the new challenge. This applies even in the case of a small piece forming part of a larger work, as in this instance. I decided on this project immediately, and the question of whether it would be sensible to start was answered quickly, for the reasons I set out above. When I analysed the masterly execution of the tapestry made by an eighteenth-century tapestry-weaver (or, probably, more than one) working at the loom, my intention was to use my personal technique, but to weave the piece fairly faithfully to the image I had from the original. I recognised that this was a high-quality tapestry, and that it would be best not to change or enrich the design.



RÉSZLET 17. | DETAIL 17 39,0x63,5 CM



Fiatal koromban ahogy más lányok, én is a családomtól és barátaimtól tanultam meg az alapvető textil technikákat. A textil lett számomra az a nyelv, amelyen alkotó módon tudtam kifejezni magam. A kortárs művészeti formaként felfogott szövött kárpit csak később keltette fel érdeklődésemet, amikor láttam a lausanne-i biennalé kiállításait és képeit. Nagyszabású volt, ott függött a művészeti galériákban és szemlátomást nagy értéket képviselt, mondanivalóját komolyan és méltósággal közvetítette: a kárpit közelebb állt hozzám minden más képzőművészeti műfajnál. Akkoriban a kárpitot többnyire nők, önálló művészkéz-művesek készítették, és talán én is úgy tekintettem erre a közegre, mint amelyben meg fogok tudni nyilvánulni. Mikor diploma után művészhallgatóként lehetőségem volt kárpitszövést tanulni, olyan médiumnak tekintettem, amely elképzeléseimet a rajzoláshoz, a festészethez, vagy a szobrászathoz hasonlóan közvetíti. Ezért a kárpitművészt mindig is határozottan individuális művésznek tartottam. Manapság meghittebb kapcsolatban vagyok a műfajjal, és inspirál olyan kortárs műhelyek munkája is, amelyekben más médiumokban alkotó 'képző' művészek munkáit szakképzett szövők transzformálják lenyűgöző kárpitokba. Ami nekem igazán számít, az az, hogy a mű érdekes-e, van-e értelme, mond-e nekem valamit. Az alkotás technikai háttere kevésbé fontos.

Mielőtt elhatároztam, hogy művész leszek, művészettörténetet és középkori kárpitszövést tanultam. A későbbi európai hagyományban szakképzett kézműveseket alkalmaztak a virágzó műhelyekben, ahol fényűző falikárpitokat állítottak elő királyok és hercegek számára. Ekkor kezdett szétválni a tervezés és szövés, erről nem sokat tudtam. Számomra ennek a korszaknak a kárpitjai ugyanúgy a történeti kárpitok vonulatához tartoztak, mint a nomád kilim szőnyegek vagy a perui Nazca kárpitok. Legújabbán sokkal felkészültebb lettem a kárpit történetének e fontos szempontját illetően, miután megismertem néhány csodálatos előképet, amelyről megpróbáltam minél többet megtudni. Nagyon élvezetes volt, hogy tovább folytathattam a kutatásaimat ez alkalomból, mivel a felkérés értelmében egy jelentős brüsszeli kárpitra kellett koncentrálnom. A *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című kárpit választott részletét saját technikámmal értelmeztem újra. Megpróbáltam elemezni és megvizsgálni az eredeti kárpit szín- és formahasználatát. Helyenként felnagyítottam vagy megváltoztattam azért, hogy autonóm kompozíció jöjjön létre a nagyobb egésznek egy kis részletéből. A folyamat során valami egészen mást csináltam, mint amit szoktam. Azáltal, hogy közelebb kerülhettem ehhez a történeti forráshoz, lehetőségem nyílt egy másfajta gondolkodásra, arra, hogy kialakítsak néhány új szabályt a magam számára és hogy megoldásokat találjak a saját „biztonsági zónámon” kívül. Öröm és megtiszteltetés volt számomra, hogy időt tölthettem azzal, hogy tanuljak egy kicsit régebbi korok mester-szövőitől.

64

ANNE JACKSON NAGY-BRITANNIA | GREAT BRITAIN

Like many girls, I learned basic textile techniques from my family and friends in my youth. Textiles became a language through which

I could express myself creatively. Later, I was attracted to the contemporary art form of woven tapestry, through seeing exhibitions, and images from the Lausanne biennales. Large-scale, hung in art galleries, and obviously of high value, tapestry appeared to me as just another fine-art medium, communicating its messages with seriousness and dignity. At the time it was also largely being made by women, individual artist-makers, so perhaps I saw a possible arena in which I could express myself. When I had the opportunity to learn woven tapestry as a postgraduate art student, I saw it as a medium through which to communicate my ideas, the same as drawing, painting or sculpture. Thus I have always strongly identified with the idea of the tapestry-weaver as an individual artist. At the same time, I am also familiar with, and inspired by, the work of contemporary ateliers where the works of 'fine' artists in other media are transformed by skilled weavers into powerful tapestries. What really matters to me is whether the work is interesting and meaningful; whether it communicates something to me. The technical source of the work is less important. Before I decided to become an artist, I was exposed to medieval tapestry-weaving, studying art history at university. The later European tradition, with its prosperous ateliers employing skilled artisans to produce sumptuous wall coverings for kings and princes, and the increasing separation between designer and weaver, wasn't something I knew very much about. To me, the works of that period were just part of the time-line of historical textiles, along with artefacts like nomadic kilim rugs or Peruvian Nazca tapestries.

In more recent times, I have become much more aware of this important aspect of tapestry history, seeing some beautiful examples and trying to learn more about it. It has been very enjoyable to take my inquiries further on this occasion, being invited to focus on a major Brussels tapestry. For this project, I chose to reinterpret my selected fragment of *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs* using my own self-evolved technique. I tried to analyse and explore the use of colour and form in the original work. In places I exaggerated or changed what I found in order to make an autonomous composition from the small section of the larger whole. In the process I have made something quite different from my usual work. Being given access to this historical source was an opportunity to think differently, create some new rules for myself and find solutions from outside my 'comfort zone'. It was a pleasure and honour to spend time learning a little bit from the master-weavers of earlier times.



RÉSZLET 27. | DETAIL 27 24,5x41,5 CM

Miért a kárpitot választottam alkotómunkaként? Bonyolult kérdés, de valószínűleg azért, mert alkalmazott művész-személyiség vagyok. Szeretem a kezemmel tapintani az alapanyagokat és azok segítenek elképzelésem kialakításában. 30 éve dolgozom ezzel a technikával, melyről az idők során átalakult a felfogásom. Korai munkáim még szorosan a kárpit technikához kötődtek, de később a témáim és az anyaghasználatom is változott. Első munkáim tematikusak, realisztikusak voltak. Később megértettem, hogy éppen ez akadályoz meg abban, hogy maradéktalanul ki tudjam fejezni magam. Absztrakt kompozíciókat készítettem diagonális szövással, és a gyapjú mellett vastag fonalakat és rayont kezdtem használni, melyek frissességet és életet kölcsönöztek munkáimnak.



A klasszikus kárpit rengeteg időt igényel. Szomorú, hogy újabban sokan gyorsabb technikákat választanak, s elhagyják a kárpitot. Szerencsére vannak még, akik ragaszkodnak a műfajhoz. Számomra akkor van értelme a művészi teljesítménynek, ha egy elképzelést az alkotófolyamat elejétől a végéig formába tudok önteni. Az ötlet kibontakoztatása során azonban elkerülhetetlenek azok a bizonytalanságok és idegeskedések, melyeket a karton készítése, a fonalak és színeik kiválasztása jelent. Másfelől viszont éppen ezek jelentik a szövőszéken az improvizáció örömeit. Végül kétségtelenül ott a kész mű, melyet vagy nagy örömmel, vagy keserűen, elégedetlenül vágunk le a szövőszékről. Kezdetben bizonytalan voltam, hogy elfogadjam-e a meghívást. Győzött azonban a kíváncsiság, s magamat is ki akartam próbálni amellet, hogy láthatom dolgozni európai kollégáimat hasonló közegben, megismerhetem gondolkodásukat, stílusukat. Azt hiszem, hogy ez a projekt legnagyobb érdeme. Ebben az esetben azonban nehéz volt szabadon kifejezni magamat, tekintettel a kötöttségekre, melyet a kis formátum, a téma és a színskála jelentett. Továbbá nem szerencsés az sem, hogy a valóságban nem láttam a kárpitot, ami megkönnyítette volna a helyzetet. A témát (2 madár) és a színeket, amennyire csak lehetett, megtartottam a kapott fénykép alapján. A madarakat realisztikusan ábrázoltam, és azt gondolom, hogy még egy ornitológus is pontosan meg tudja majd határozni a fajtájukat. A háttérrel dekoratív módon, kedvenc diagonális szövésemmel oldottam meg.

Why did I choose classical tapestry as the field for my creative work? That's quite a complex question, but probably it was because I am an applied arts person. I like to feel raw materials in my hands and with their help to realise my ideas. I have been working with this technique for thirty years, and during this time my understanding of it has altered. My early works were completely tied to tapestry techniques, but with time my subjects and materials changed. My first works were subject-related, realistic. Later, I understood that this hindered my ability to express myself fully. I started to create abstract compositions, introducing diagonal weaving, and together with wool

I started to use thick yarn and rayon. That injected freshness and life into my works.

Classical tapestry consumes a lot of time. It is sad that recently

many artists have chosen faster textile techniques and have abandoned tapestry. Thankfully, there are still those who are dedicated to it. Overall, I feel a sense of accomplishment when I can give form to an idea from beginning to end. No-one can allay the doubts and nervousness experienced during the development of an idea, the transfer of the idea onto board, the selection of fibres, and the colours of these. On the other hand, there is the joy of improvising on the weaving loom. And without question there is the finished product, when you are consumed either by great joy or by bitter disappointment when you cut the work from the loom.

At the beginning, on receiving the invitation to participate in this project, I was still uncertain. But curiosity won the day as I wanted to test myself and at the same time see other European colleagues working in the same sphere, and also their thinking and their artistic style. I think that this is the greatest merit of the project. Of course, it was difficult to express myself freely considering the constraints imposed by the small format, subject-matter, and colour palette. In addition, it was unfortunate that I had not seen this tapestry in real life; this would have made the situation easier. I kept the subject-matter (two birds) and colours as close as possible to those in the photographs supplied. I inclined towards a realistic representation of the birds. I think that an ornithologist would be able to identify their species accurately. The background I interpreted in a decorative manner, making use of my favourite diagonal weaving.



RÉSZLET 8. | DETAIL 8 41,0x53,5 CM



A 80-as évek elején tanultam a helsinki Művészeti Egyetemen és a záróvizsgámat is ott tettem le. Mikor első vázlataimat tanáromnak, Lea Eskolnak megmutattam, azt mondta: az egyetlen módja, hogy meg lehessen ezeket szőni, a kárpitszövés. A kárpitkészítést tehát valójában praktikus okokból kezdtem el. A művészetek esetében minden érzékünkre szükségünk van, a látásra, a hallásra, az ízlelésre, a szaglásra és az érintésre.

A textilművészet esetében különösen az érzékeny érintésre. Úgy tartják, hogy az érintés az emberi lény legérzelmesebb érzékelése. Az emlékeket a textil a bőrön keresztül közvetíti: ha boldogok vagyunk, a jelen valóságát az anyagok érintése által tudjuk átélni, az én textiljeim is ezért válnak bensőségesekké. Az érintés a pillanat átélésére tanít. A textil anyagként könnyedséget, optimizmust kölcsönöz képeimnek.

A szövés döntésekre kényszerít; milyen vastag vagy vékony szálakat használjak, keverjem-e a fonalakat, hogy azok különböző tónusúak legyenek, vagy alapszíneket használjak, azt akarom-e, hogy a felület csillogó legyen vagy inkább tompa, hozzák-e létre vastagabb fonalakkal struktúrákat és különleges hatásokat? Azt akarom-e, hogy a felvetőszálak a vetüléket körülvegyék, és a szövet tömör legyen vagy a kárpit textúrája inkább áttetsző legyen? A szövés felfedezés; annak ellenére, hogy több mint 30 éve használok ezt a technikát, még mindig nem vagyok képes tökéletesen uralni. A véletlennek

is szerepe van, például amikor arcot szövök, a fonalak teremthetnek olyan helyzetet, hogy a mosoly bánatba fordul, s a haragból vidámság lesz. A megvalósítás ellazulást igényel és megköveteli a bizalmat az anyagok és a technika iránt. Az anyagok és a szövőszékem számomra

nem kihívást jelentenek, hanem a munkatársaim. Néha csak nagyjából határozkok el valamit, a fonalak és a technika azonban kijelölik a határokat; csak ezután lehet átlátni a lehetőségeket és a különféle megoldásokat, melyeket az új helyzet teremtett. Ezért nem tudja senki más megszőni a terveimet. *A Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című kárpit számomra azt jelenti, hogy vigyáznunk kell egymásra. Azt gondolom, hogy pillanatnyilag az egyik legégetőbb probléma a világban és Európában a természet állapota. Kárpitjaimon szimbólumokat használok, ebben esetben a klasszikus antik ember az európai kultúra metaforája, a majom a természeté. A természetet is jelen van a régi brüsszeli kárpiton, ezért természetes volt számomra, hogy az általam szőtt kárpitdarabon jelentős részt foglaljon el; én azonban a majmot helyeztem a középpontba.

68

I studied at the University of Art and Design in Helsinki in the early 1980s and sat my final examinations there. First, I made sketches and showed them to my tutor Lea Eskola. She said: 'The only way to weave these is with tapestry-weaving.' So I started making tapestries for a very practical reason.

In all art, you need your senses: your sense of sight, hearing, taste, smell, and touch. The sense of touch is especially rich for textile art. It is said that the sense of touch is a human being's most emotional sense. Textile brings us memories through our skin. We can find happiness by touching materials. In this way also, my textiles become intimate. The sense of touch teaches us to be present in the moment. Textile as a material brings softness and optimism to my pictures.

Weaving is about making decisions. How thick or thin should the threads be? Should I combine threads to form different tones or use single colours? Should the surface be shiny or rough? Should I use create structure and effects using thicker materials? Should the weave be dense so that it obscures the warp threads or should the texture of the tapestry stand out and the fabric become almost transparent?

Weaving is finding; even though I have practised this technique for over thirty years, I'm not in complete control of the threads. Chance has its role; e.g., when I weave a face, the threads may position themselves in such a way that a smile turns into sorrow or anger becomes joy. The execution demands relaxation and trust in the threads and in the technique. The materials and my handloom are not a challenge, but a work partner. Sometimes I decide and every now and then the threads and technique set the limits; then you just have to see the opportunities and the different solutions the new situation brings. That is the reason why nobody else can weave my sketches for me. The tapestry *Mercury Hands over the Infant Bacchus to the Nymphs* means for me taking care of each other. I think one of the most important concerns in the world and in Europe at the present moment is the condition of nature. I use symbols in my tapestries and in this case classical antiquity man is a metaphor for European culture and the monkey represents nature. Nature is also present in the old Brussels tapestry, so it was instinctive for me to choose it for the major role in my tapestry; I just moved the monkey from the bordure to the centre.



RÉSZLET 20. | DETAIL 20 102,5x21,0 CM

A textil médiuma különféle jelentéseket hordoz és különféle érzelmeket idéz meg. Olyan elem, amely végigkísér a születéstől az utolsó leheletünkig és tovább. Képletesen szólva a fonal kapcsolatot teremt múlandóság és örökkévalóság, valóság és képzelet, logika és intuíció, rövid pillanatok és a végtelen között... Hiszem, hogy a textilművészet testesíti meg ennek az egyszerre szó szerinti és spirituális kapcsolatnak és köteléknek az eszméjét, s ez az oka annak, amiért szenvedélyesen foglalkozom ezzel a médiummal.

A textilművészet teljes alkotófolyamata – az ötlet, az elképzelés kidolgozása, a tervezés és a megvalósítás – fontos és nélkülözhetetlen számomra. A folyamatnak az ötlettől a befejezésig egymásra következő szakaszai meglehetősen eltérőek, s ez még inkább hozzáköt a művészi munkához, és lehetőséget nyújt arra, hogy mélyebb jelentést adjak a munkámnak. Az alkotásnak ez a meghosszabbított

folyamata inspirál. Különös, hogy a gondolat, a szív és a kéz kapcsolata fonalak által fejeződik ki.

Új munkám – a klasszikus kárpit technikát megtartva – saját művészi elképzelésemet mutatja meg a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című klasszikus brüsszeli kárpit tartalma alapján. Érdekes volt látni a kapcsolatot az eltérő korok között és azt, ahogyan a fonalak révén ismét összekapcsolódnak. Az új darab a klasszikus elemeket kortárs hangon interpretálja és a fonalak párbeszéde révén a mű a modern kornak megfelelően új esztétikai formában születik meg.

The textile medium carries with it significance of various kinds and evokes different emotions. It's an element that accompanies us from birth till our last breath and beyond. Metaphorically speaking, a thread can be the connection between the transient and the eternal, the tangible and the imaginary, logic and intuition, brief moments and infinity... I believe that textile art embodies this idea of both literal and spiritual interconnection and bonds. That is why I am passionate about working with this medium.

The whole process of creating a textile artwork – brainstorming, idea development, planning, and execution – is very interesting and essential for me. The stages from concept to completion are far apart and this makes me more attached to the artwork produced and gives me the opportunity to give it a deeper meaning. This prolonged process of creation inspires me. It is interesting that the connection between thought, heart, and hands is expressed by the thread.

I created a new artwork based on the classical Brussels tapestry

Mercury Hands over the Infant Bacchus to the Nymphs by keeping to the classical weaving technique and presenting a personal artistic view of the content. It was interesting to see the contact between the different eras and that they are now again linked by thread. The new piece interprets the classical elements with a contemporary voice and through that threaded dialogue an artwork with a new aesthetic form has been born, corresponding to the modern world.



MARIA KIRKOVA TZANOVA BULGÁRIA | BULGARIA



RÉSZLET 10. | DETAIL 10 41,5x43,5 CM



A kárpit nagyon személyes dolog, mely sajátságos módon összpontosítja a szövő figyelmét, energiáját és gondolatait, ezeket néha megtartja magában, néha visszaad belőlük. Vannak percek, amikor úgy érzem, hogy a folyamatban levő munka mintegy magától formálódik: hirtelen különböző technikai problémák oldódnak meg, vagy különösen nehéz részek úgyszólván „könnyedén megszövődnek”. A kárpit lényege számomra az, hogy képes megtestesíteni az időt, a történelmet és az eseményeket, továbbá magába sűríteni a művész energiáit, melyek állandó kölcsönhatásban vannak a nézővel.

Azt hiszem, hogy a művésznek mindig egységben kell lennie a munkájával: az ötlet születésétől kezdve egészen addig a pillanatig, amikor levágja a kész munkát szövőszékről. Nagyra becsülöm azonban

a kárpitműhelyek hozzájárulását is a művészet ezen ágához, de abban biztos vagyok, hogy csak én tudom belejuttatni a műbe azt a szándékot, azokat a hangsúlyokat, a megvalósítás olyan árnyalatait, melyeket én találtam ki. Továbbá: a munkafolyamatban gyakran nemcsak a kárpit alakul át, hanem én magam is – s ez az, amiért a kárpitszövést annyira vonzónak találom. Van némi hasonlóság a szövés és egy zenemű előadása között – a szerző sokkal könnyebben adja elő saját darabját. Bármely előadóművész csak a maga interpretációját adhatja elő, amely természetesen lehet sikeres és briliáns, de más.

Még soha nem volt ennyire közvetlen és személyes kapcsolatom egy 18. századi kárpittal. A választott motívum alapján a következő irányt követtem: interpretációm révén a vázán található női portréból Bacchus (Dionysos) anyja, Semelé lett. Ahogyan a görög-római mítoszokból tudjuk, Semelét elégette Zeus (Jupiter) isteni fénye. Az arckép azért van bekeretezve, hogy eredetünkre emlékeztessen: még ha apánk az Olümposz istene is, anyánk halandó asszony. És erre a kis Bacchus is emlékezni fog. A mítosz szerint Bacchus felnőttként alászállt Plutó és a halál birodalmába, s kihozta anyját, hogy az Olümposzon az istenekkel élhessen. [...]

Tapestry is something very personal: it accumulates its weaver’s attention, energy, and thoughts in a peculiar way, sometimes keeping them inside itself, sometimes giving them back. I feel this at the moments when the work in progress seems to be taking shape by itself: suddenly various technical problems are solved or particularly difficult areas ‘get woven easily’. In tapestry, the most essential thing for me is its capacity to

embody a lot of time, history, and stories, plus its concentrating of the artist’s energy, which continuously interacts with the viewer.

I think that the artist should be together with his or her work all

the time: from the moment the idea is conceived to the time the ready work is taken off the loom. I think highly of tapestry workshops and their contribution to the development of this branch of art, but I do know that it is only I who can impart meaning, tonality, and nuances in the execution of work that I have conceived. And, furthermore, in the work process quite often both the tapestry and I myself alter. That’s why I still find tapestry-weaving so fascinating. Weaving has some parallels with performance of a musical piece: a composition can be interpreted much more easily by its creator. Other performers will present only their versions of it, which, of course, can be successful and brilliant, albeit different.

Never before had I had such a direct and personal contact with eighteenth-century tapestry. The chosen motif itself offered the direction to follow: a woman’s portrait on a vase became the portrait of Bacchus’s (Dionysus’s) mother Semele in my interpretation. As we know from Graeco-Roman mythology, she was dazzled and burnt by Zeus’s (Jupiter’s) divine brightness. The portrait is framed to remind us of our origin: even if our father is a god from Olympus, our mother is a mortal woman. And little Bacchus will remember that. The myth has it that as an adult he descended into Pluto’s underworld of the dead and led his mother out of it to be with the gods on Mt. Olympus. [...]



RÉSZLET 25. | DETAIL 25 31,5x33,0 CM

[...] Műveimet térbeli installációként mutatom be, mintha a galaxis töredékei volnának: mikro- és makrokozmosz együtt; disszeminációként, magnetikusan halmozódott törékeny testek veteményeként, csillagképekben elrendezve vagy egy ismeretlen írás elemeiként. Az álló szövőszék használatát mindig a növények növekedéséhez hasonlónak tekintetem, hiszen a növények is lassan törekednek alulról fölfelé minden irányban. A formák szervezen, belülről teremtdődnek meg [...] Fontos, hogy az alkotófolyamat valamennyi mozzanatát, a munka kidolgozásának és létrehozásának minden szakaszát, a szövés minden sorát ugyanaz a személy valósítsa meg. Minden részlet, minden sor, minden rés az ő meghitt nyoma, egyfajta személyes párbeszéd művész és anyag között. A szövés során minden véletlen, minden esetlegesség az azonosulás folyamatának részévé válhat. Amint Maurice Merleau-Ponty mondja: „Mivel a dolgok és a testem ugyan-



abból a szövetből vannak, testem látásának valamiképp bennük kell megszületnie.” A klasszikus brüsszeli kárpit kiválasztott részlete esetében a kecske alatti föld-darab kapcsán saját kutatásaimban rendre visszatérő témák sorára asszociáltam, figyelemmel Leonardo da Vinci elképzelésére a homályos rajzolat értelmezéséről, amely az egyén személyiségét méri fel és amit utóbb Hermann Rorschach rendszerezett projektív eljárásában, a tintafolt tesztben. Elképzelésemet először a Földanya képével, majd másodszorra a kecske alatt látható talajrészlettel, azaz a téli napforduló kezdetével hoztam összefüggésbe, azzal az időszakkal, amikor a vegetáció szinte élettelen, a természet színtelen, kopár és csendes, a hideg és a jég uralja, amikor a magvak a föld és a hó alatt rejlének és arra várnak, hogy a távoli nyári napfordulóra megérjenek és meghozzák gyümölcsüket; a táguló és összehúzódó kozmosz örök váltakozásának metaforája, és olyan ellentétéké, mint a lágy és kemény, a meleg és a hideg, a fiatal és az öreg. Ugyanakkor Bacchus/Dionysos, a „kétszer született” a megtermékenyítő energiát jeleníti meg, ez a felfogás terjed ki a nimfákra is, akikre rábízták, és akiket ezért Zeusz azzal jutalmazott, hogy Hyades csillagképként, esőt hozó nővéreként helyezte el őket az égbolton. A kecske képe olyan – páncélhoz hasonló – kemény bőrű állatokkal is kapcsolatba hozható, mint a pikkelyes krokodil, melynek sima és páncélozott bőre szaruképletekkel – „scuta” – olyan, akár egy védőpajzs, s amelyen az érzékszervek találhatók. Semele valószínűleg trák-frígiai eredetű kultusza Khthoniához, egy föld alatti istenséghez köthető, aki a szeizmikus és vulkanikus erőket testesíti meg. A maja civilizáció hitvilágában a Föld egy vízben úszó hatalmas krokodilon nyugszik, amely, ha megmozdul a vízben, földrengések törnek ki. A brüsszeli kárpit többszörös jelentése számomra egy ősvilági állatot, egyszersmind tragikus jelenkori eseményeket idéz fel.

FEDERICA LUZZI OLASZORSZÁG | ITALY

[...] I present my art works in a dimensional installation as though they were a fragment of a galaxy: macrocosm and microcosm together; disseminations, the sowing of fragile

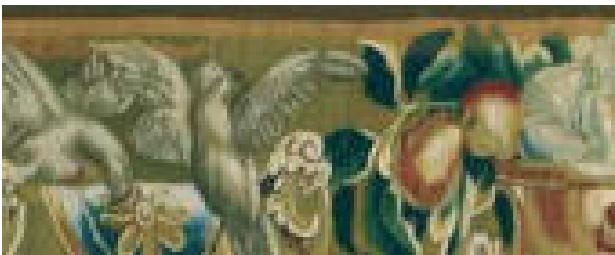
bodies aggregated magnetically and arranged in constellations or in an unknown writing. I have always considered the use of the vertical loom similar to the process of the growth of a plant: slow, from low to high, in all directions. The shapes are created organically from inside. [...]

In the creative process, every phase of the elaboration and realisation of the work must necessarily be executed by the same person in every fold of the weave. Every detail, fold, and fissure is an intimate expression of this process and a sort of personal dialogue between the artist and the material: every accident or incidental event during the weaving can become a process of inner identification. As Maurice Merleau-Ponty said: “Since the things and my body are made of the same fabric, it is in them that my boody’s somehow has come about”.

In the case of the part that I selected from the classical Brussels tapestry, I made associations with a series of themes recurring regularly in my own research into the area of earth under the Sign of Capricorn (the Goat), with attention to Leonardo da Vinci’s ideas on using the interpretation of vague drawings in the gauging of an individual’s personality, ideas later systematised by Hermann Rorschach in his inkblot test. I brought my thoughts into connection firstly with the image of Mother Earth and secondly with the areas of earth visible under the Sign of Capricorn, i.e. with the winter solstice, i.e. with that period when vegetation is almost lifeless; when nature is colourless, bare, and quiet; when cold and ice rule; and when seeds are hidden under the snow and soil, waiting for the far-off summer solstice to germinate them and bring forth their fruit. This is a metaphor for the eternal alternation of the expanding and contracting cosmos, as well as for such opposites as soft and hard, hot and cold, and young and old. At the same time, Bacchus/Dionysus, the ‘twice-born’, represents fertility-giving energy; this idea extends to the nymphs also, to whom he was entrusted, and whom Jupiter/Zeus rewarded for their work by putting them in the firmament as the star cluster Hyades, a sisterhood bringing rain. The goat image can be brought into connection with hard-skinned (armoured) animals such as the scaly crocodile which has smooth skin as well as armoured skin with horny structures – scuta – similarly to a protective shield, one on which sense organs can be found. The cult of Semele, which was probably Thracian-Phrygian in origin, can be linked to Khtonia, an underworld deity embodying seismic and volcanic forces. In the Mayans’ body of beliefs, the earth rests on an enormous crocodile swimming in water, and that when the crocodile makes a movement, earthquakes take place. For me, the multiple meanings of the Brussels tapestry call to mind a primeval animal and at the same time tragic events of the present age.



RÉSZLET 1. | DETAIL 1 45,5x28,5 CM



[...] A kárpitművészetben, a szövés lassúságában, a képzelet számára kihívást jelentő technikai korlátokban olyan világra leltem, melyben belső tempóm adja meg a ritmust. Egy olyan világra, melyben a teret és az időt más koordináták határozzák meg, egy olyan világra, amely számomra nézőpontváltást tesz lehetővé és azt, hogy más mércével mérjek. [...] Amióta szövök, egyedül dolgozom, aminek megvannak az előnyei. Ily módon ugyanis az alkotómunka minden egyes lépését a lehető leg-

intenzívebben élhetem át. Ez, beleértve a fegyelmezett kézműves kivitelezést is, elsősorban művészi alkotómunka: szabadon, a saját elvárásaim szerint akkor változtatok, módosítok, amikor szükségesnek tartom, és bármikor mérlegethetem, hogy a technikai vagy a művészeti szempontok kerüljenek-e előtérbe.

Vannak azonban hátrányok is. A nagyobb projektek megvalósítása nagyon lassú, mivel a folyamat egy kézben összpontosul. És ami még kétségesebb: a magányos munkavégzés nélküli egy olyan dialógus lehetőségét, amely módot adna a különböző elképzelések megvitatására annak érdekében, hogy a résztvevők minden munkában a kárpitszövés esszenciáját keressék, és találják is meg. Akácsak az élet más területein, a csoportmunka a kárpitok létrehozásakor is gazdagodást jelent, amennyiben – ahogyan Jean Lurçat mondta – a kölcsönös megbecsülés és bizalom alapján a készülő mű javát szolgálja. Ezért amikor lehetőségem adódott, hogy „behálózva” dolgozzam, azonnal elfogadtam. Számomra, aki ahhoz szokott, hogy elképzeléseit teljesen szabadon valósítsa meg, a projekt közeledést jelent egy olyan kárpitművész szemléletéhez és munkamódszeréhez, akinek, mint ebben az esetben is, egy pontos tervet kell megszőnie. A művészi szabadság e tudatos háttérbe szorítása tovább fokozta a kézművesség iránti tiszteletemet.

Bizonyos értelemben a kapott feladat különösnek tűnhet, sőt egyesek hajlamosak anekdotaként elintézni, én azonban a kárpitművészetet a nomád művészet visszaköveteléseként, igénybejelentéseként szeretném értelmezni, mivel a kárpit nomád művészet, amely a mai Európa születésekor jelentős szerepet játszott a kulturális, művészeti és eszmei értékek cseréjében; ebből a hozzájárulásából most visszakövetelhet egy kis részt, és fenntartható műfajként ismertetheti el magát. Szép lenne, ha sikerülne eszméink, programjaink vándorlását professzionális-művészi és kézműves szinten is megvalósítani.

[...] In tapestry art, in the slowness of the weaving and within technical limitations that mean a challenge for the imagination, I have chanced upon a world in which the rhythm is dictated by my inner tempo. On a world in which space and time are determined by different coordinates, on a world which for me makes possible a change of viewpoint and enables me to measure things by other yardsticks. [...] Ever since I have woven, I have worked alone, which has its advantages. Namely, I have experienced each individual stage of tapestry creation in the most intense way possible. This work, including the disciplined handicraft work, is first and foremost work of an artistic nature: I change and modify things freely and according to my own expectations when I consider it necessary to do so, and whenever I have to decide whether a technical standpoint should take precedence over an artistic one or vice versa.

There are, however, disadvantages also. The realisation of larger projects is extremely slow, since the process is concentrated in one pair of hands. There is something even more problematic: working by oneself precludes the possibility

ANDREA MILDE SPANYOLORSZÁG | SPAIN

of a dialogue that can facilitate the discussion of different ideas that enables the participants to seek in all the work the essence of tapestry-weaving, and to find it also. As in other areas of life, too, group work in tapestry creation means enrichment, in that – as Jean Lurçat has said – it serves the good of works under preparation on the basis of mutual esteem and trust.

When I had the opportunity to work as part of the team, I accepted it immediately. For me, as someone accustomed to realising her own ideas completely freely, a project means accommodation to the approach and manner of working of a tapestry artist who, as in the present case also, has to weave a design that has been given. The relegation of artistic freedom into this conscious background has further increased my respect for handicrafts. In a sense, the task received may seem strange; indeed, some are inclined to deal with it anecdotally. I, however, should like to interpret tapestry art as a claiming or reclaiming of nomadic art, since tapestry was a nomadic art which played a significant role in the exchange of cultural, artistic and intellectual values when today's Europe was being born. From the contribution it has made, it must now ask back a small part and get itself recognised as a sustainable genre. It would be good if the migration of our ideas and programmes could be realised on the professional-artistic and handicraft levels, too.



RÉSZLET 9. | DETAIL 9 72,0x28,0 CM

A kárpitszövés 1986-ban, főiskolai tanulmányaim alatt érintett meg. Gyermekként rengeteg órát töltöttem kötéssel, patch-work készítéssel és varrással, ezért természetesnek tűnt számomra, hogy az Edinburgh College of Art kárpit-szakját válasszam: ott továbbra is ezeket az anyagokat használhatom, képzőművészeti kontextusban.

Először problematikusnak éreztem a csatlakozást az Európa szövetéhez. Be kell vallanom, hogy a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című kárpit nem mozgatta meg a képzeletemet, és nem is jutott az eszembe róla semmi érdemleges ötlet. A kárpitszövésnek ez az időszaka sosem izgatótt annyira, mint a középkoré, amely számomra a kárpit-művészet felülmúlhatatlan nagy korszaka.

Kételyeim azonban a felvetés és a szövés megkezdése után elültek. Úgy döntöttem, hogy a lombozat kiválasztott részletét egyszerűen megszövöm, és ez örömet szerzett és azt is lehetővé tette, hogy úgy közelítsem meg a kárpitot, mint egy sík és lényegét tekintve dekoratív tárgyat. Koncentrálni tudtam a sor határozott kontúrajaira, a színek kontrasztjaira, tónusaira (hasznolóképpen az ezervirágos kárpitokhoz). Azon kaptam magam, hogy a kiválasztott részleten belül kissé megváltoztatom a színeket, hogy dolgozhassam velük, és bele is veszem abba, hogy hol és miképp válnak alakok és formák elő- vagy háttérre, és fordítva. Képes voltam arra, hogy pontosítsam, sőt néha ki is javítsam a szövet egyes részleteit. Egész egyszerűen

a folyamat vette át az irányítást. A színkeverés, a színek és a fonalak összeillesztésének öröme, egy-egy fonal ismételt beszövése, az összpontosítás órái és ritmusa – mindez egyfajta 'flow' állapotot idézett elő bennem. Miután már meglehetősen régóta nem szőttem, most újra kellett gondolnom, mit miért teszek. Végül is ez az alkotás legélvezetesebb fázisa. Tény, hogy lényegében egy másolási feladat ejtett rabul, amely számomra a projektnek elfogadható célt adott. Jóllehet a szövött részletet saját kézimunkámként tudom azonosítani, saját művemnek nem tekintem, de ez talán az én hibám.

Jelenleg az foglalkoztat, mi a jelentősége (ha van) a szövött kárpitnak a mai világban. Maga a szövés aktusa érdekel és az, hogy ennek mint tevékenységnek milyen (személyes, társadalmi, politikai) következményei lehetnek a huszonegyedik században. Ahhoz, hogy a kárpitművészet értelmes utat jelentsen számomra, arra van szükségem, hogy a médium határain túlra tekintsek. Természetesen vissza kell tekintenünk, és vissza is szoktunk tekinteni, azonban létkérdés, hogy egyszerűsmind előre -és körül is nézzünk.



I became intrigued by Tapestry weaving whilst studying at college in 1986. Having spent many hours as a child knitting, making patchwork and sewing in general, the Tapestry Department at Edinburgh College of Art seemed a natural choice: a place I could continue to use these materials within a fine art context.

At first, I found it difficult to engage with the Web of Europe project. I have to admit that the tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs* did not ignite my imagination and I did not produce any worthwhile ideas. This period of tapestry-

weaving has never excited me in the same way as the tapestry of the Middle

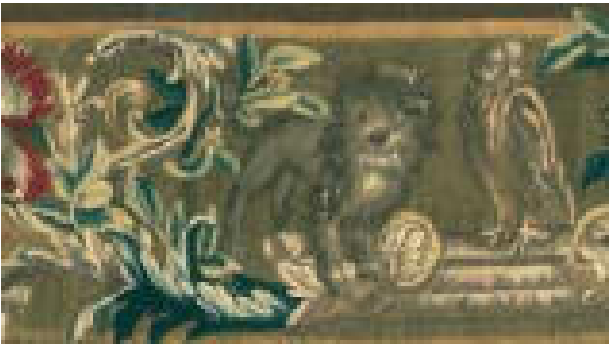
Ages, an era of tapestry weaving which, for me, has never been surpassed.

However, after warping up and starting to weave, my doubts subsided. I had

made a decision to weave my selected section of foliage in a straightforward manner which pleased me and allowed me to approach the tapestry as a flat and essentially decorative object. I was able to concentrate on the strong quality of line and contrasting colours and tones(as in mille-fleur). I found myself altering the colours in my fragment slightly so I could work with them and got lost in how and where shapes and forms became background or foreground, and vice versa. I was able to correct and sometimes even improve sections of the weaving. Quite simply, the process took over. The joy of mixing and matching colours and yarns, the repetitious piling of one yarn on top of another, and the hours of concentration and rhythm all fed into a general state of 'flow'. Having not woven for a fairly long period of time, I was reminded of why we do what we do. This stage of the production is, after all, the enjoyable part. The fact that I was caught up essentially in a copying exercise seemed (to me) to be acceptable given the aims of the project. Although I can identify the woven section as my handiwork, I cannot call it my work. A failing on my part, perhaps. At the moment I am questioning the relevance (if any) of woven tapestry in the world today. My interest lies in the act of weaving itself, and the implications it could have as an action (personal, social, political) in the twenty-first century. In order for tapestry to exist in a meaningful way for me, I need to look beyond the confines of the medium. We can and should look back sometimes, of course, but it's crucial to look forwards and outwards, too.



SUSAN MOWATT | NAGY-BRITANNIA | GREAT BRITAIN



Hogy miért választottam ezt a Janusz-arcú műfajt? Hogy miért csinálók mindent egyedül? Mert szerelem első látásra – olthatatlan örök szerelem, ami szövődik, szövődik, szövődik 14 éves korom óta. Szerelem, ami ehhez a „kétfarcúhoz” fűz, ehhez az ünnepélyeshez, ehhez az anakronisztikushoz, aki szárnyakat tud adni, közben agyondolgoztat. A szerelmünk már régen házassággá szelídült – de a hosszú együttlét sok mindenre megtanított – a pontos tervezésre, a gondosságra, a fegyelemre. Már tudom, hogy nem lehet csak úgy lépcsőfokokat átugrálni gyakorlat nélkül – a dolgoknak rendje van, a szabályok szigorúak. A stációk adottak – és a saját kánon is kormányoz. Ugyanakkor a sok együtt töltött év után még mindig van meglepetés.

Egy-egy mű kihordási ideje hosszú, kizárt a koraszülés. A színfrekvenciák hosszú hónapok alatt állnak össze képpé. És kialakult egy sajátos életforma – ami csak kettőnkről szól – az intimitásról, a csönd termékenyítő erejéről, a színes fonalak tapintásának érzéki örömről, néha a szenvedésről, a sziszifuszi munkálkodásról, a napi kemény fizikai munka elfogadásáról. Az alkotás folyamata számomra valós idejű, egyben időn kívüli, végeredménye az időtlenségnek készül. A gobelinszövés organikus, mint az élet. Minden nap hétköznap. Minden nap ünnep. – A Hatalom (az Oroszlán) és a Bölcsesség (a Bagoly) jelképe – Magyarország mint a gyermek Bacchus, már biztosan Árkádiában nevelkedik. Mercurius, az isteni követ megtette, amit megtehetett. Én a magam részéről azzal tudom a „nagy ügyet” szolgálni, hogy a felső bordűr középmezőjéből kiemelt részletet a mai dolgok állásának megfelelően fogalmazom meg. Szóval – drukkolok és lelkesítek. Az én parafrázisom hazafias. A kisoroszlánt naturálisan szőttem meg – mert ő maga a hatalom jelképe – úgy, hogy komolyan néz piros szemével a nézőkre, szája zárva – de tépőfogacskái bármikor használhatóak. Mellette foglal helyet a bölcs bagoly, ábrándos zöld szemekkel, decens, fehér tollazattal. Piros és zöld szemek világítanak fehérek között. A vegetáció drótváza diszkrétan a magyar trikolorrt rajzolja – de, majd Árkádiában, ha rásüt a nap, dúsan zöldellni fog. A látvány szövése csak részben technikai bravúr – egyben tartalom is.

NAGY JUDIT MAGYARORSZÁG | HUNGARY

Why did I choose this Janus-faced genre? Why do I do everything by myself? Is it because it was love at first sight, a love which has held me

80

continuously since the age of fourteen? A love which binds me to this ‘one with two faces’, one who is celebratory and anachronistic, one who is able to give wings to the imagination while at the same time exercising the brain. Our love calmed down to a marriage way back, but the long cohabitation has taught me many things: accurate design, carefulness, and discipline. I already know that one cannot miss out a step when inexperienced: things have an order to them and the rules are strict. The different stages are given, and it is the canon itself that governs. At the same time, after many years spent together they are still surprises. The with-child time for every work is long, and premature birth is impossible. The colour frequencies develop into a picture in the course of many months. And a distinctive way of life takes shape, one which is about only the two of us. It is about intimacy, the productive power of tranquillity, the sensual joy of handling the coloured threads, and sometimes suffering, namely, about the Sisyphean-like task and the acceptance of heavy physical work on a daily basis. For me, the process of creation takes places in real time and yet is outside time also; the end result is timelessness. Tapestry weaving is organic, like life itself. Every day is an ordinary day. Every day is a holiday. – A symbol of Power (the Lion) and Wisdom (the Owl) –

Hungary, like the infant Bacchus himself, was surely brought up in Arcadia. Mercury, the messenger of the gods, did what he could. I, for my part, have been able to serve the ‘great cause’ by reformulating, in accordance with how things stand today, a detail taken from the middle field of the original tapestry’s upper bordure. In other words, I support and encourage. My paraphrase is patriotic. I wove a small lion naturally – since this, too, is a symbol of power –, in such a way that it looks gravely at the viewer, its eyes red and its mouth closed, but with its claws ready for use at any time. Next to the lion is a wise owl, with dreamy green eyes and respectable white feathers. Red and green eyes glow among shades of white. The wire framework of the vegetation discreetly depicts the Hungarian tricolour; later on in Arcadia, when the sun shines on it, this vegetation will grow greener and more luxuriant. The weaving of the spectacle is technical bravura only in part; it is at the same time content also.



RÉSZLET 15. | DETAIL 15 68,5x38,5 CM



A kárpitot azért választottam, mert nem annyira rajzban, mint inkább anyagokban és színekben gondolkodom. A szövés művészetének saját nyelvtana van, mely az anyagok és a minták természetes ritmusa alapján a kompozíció elrendezésének művészete. Nagyon fontos tényező az idő is, a lassú napi munkafolyamatban megszelídített erőszak. Megnyugtat a szövés.

Először az ötletre van szükségem, hogy aztán pár év múlva gyapjúban megvalósítsam. Ez hosszadalmas építkezés, amely nap mint nap gazdagodik, magányos alkotómunka, hiszen a művet nekem kell megszönnöm.

Munkáimban a testtel foglalkozom, de nem a szó szoros értelmében, inkább elvont módon, különböző témák szerint, melyeket az emberi alak ábrázolásával társítok, vagy ezzel kapcsolatos saját érzéseim alapján. Vágyak és halál: e két végpont között oszcillál az anyag.

Mivel mániákusan csak testekkel dolgozom, kihívás volt számomra valami újjal próbálkozni, visszatérni a klasszikus kárpithoz, a magam módján.

A kis részlet egyfajta olvasás, megfigyelés, amelyet saját módszeremmel fordítottam le. Szeretem a részletes dekonstrukciót: megmarad benne a kép szellemisége.

I chose tapestry because I think with materials and colours rather than drawing. The art of weaving has its own grammar, which is the art of arrangement, of composition with sounds, with the natural beats from each material, each pattern. The counting of time is very

important, too; it's domesticated violence through slow daily progress. It soothes me.

I need to have first the idea and some years

later to have realised it, in wool. It's a slow construction which grows richer every day; it's an individual creation and I have to weave it by myself.

I go on with my work on the body, but in a less literal, more abstract manner according to different themes I associate with the representation of the human figure or what I feel in relation to it. Desire and death: the two poles between which matter oscillates.

As usually I only work on my obsessions with bodies, it was a challenge to me to try something new, returning to a classical tapestry, in my way.

It's a kind of reading, looking at the little piece which I translated in my way; I like detailed deconstruction: it remains the ghost of the picture.

SARAH PERRET FRANCIAORSZÁG | FRANCE

RÉSZLET 22. | DETAIL 22 41,0x67,0 CM



Majdnem 40 éve, hogy művészi alkotómunkám középpontjába került a szövött kárpit, mely először egyetemi éveimben, a 70-es évek elején bővült el. A művészi kifejezés e formája, különleges nyelve nagyon vonzott, és rövid időn belül azzá a médiummá vált, amely személyes és művészi alkatomnak a legjobban megfelelt, és művészi tevékenységem középpontjában maradt mind a mai napig.

A 60-as és 70-es évek az új utak és újítások keresésének időszaka volt, melynek egyik izgalmas fejleményeként a az alkotómunka korábbi gyakorlata is megváltozott: régebben a művész megtervezett egy kárpitot, majd a tervet a végleges mű elkészítése céljából átadta egy kivitelezőnek. Ezzel szemben a művész saját koncentrált munkája a szövőszéken lényegi, egyéni folyamatot indított el és a kifejezés személyes formáját teremtette meg. Ez az időszak a rangos lausanne-i biennálék, az újjászületés korszaka volt, és ez nagy hatással volt rám. Amint akadémiai men-

torom hitvallása is, aki a kárpitot már nemcsak tervnek, hanem szövésnek is tekintette. A kárpit ugyanakkor festmény reprodukció sem lehet, mivel a szövés folyamata több, mint egy festmény puszta reprodukálása: lényeges lépés a kárpit létrehozásában. Ezért nem használok hagyományos szövőszéket, helyette viszont egyfajta alapeszköztárral dolgozom. A felvetés teljes szélességében a fal elé van kifeszítve, a kárpit nem csavarodik hengerre, hanem látható marad a szövés teljes folyamata során. A magasabban elhelyezkedő részeket állványzat segítségével érem el.

Az a részlet, amelyet az Európa szövete projektben a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című brüsszeli kárpitból választottam, klasszikus csendéletet ábrázol gyümölcsökkel és virágokkal. A látványt saját szövésnyelvemen értelmeztem újra mint egyfajta „szövött kézírást”, mely – különösen a technikám és az eredetnél ritkább felvetés révén – stílusomat tükrözi.



For almost forty years now, the focus of my creative work has been artistic woven tapestry, which first captivated me during my university days in the early 1970s. This type of artistic expression, this particular language, attracted me strongly and quickly became the medium which most resonated with my personality and disposition; today it still remains the centre of my artistic life.

The 1960s and 1970s were a time of searching for new paths and innovations. One exciting development was the move away from that instance of the division of labour whereby an artist designed a tapestry but then handed it to a weaver to create

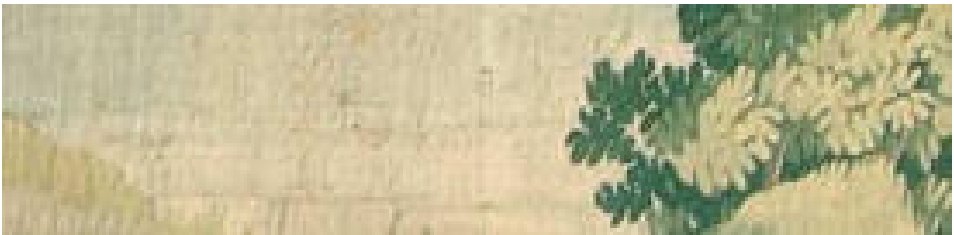
the final art work. By contrast, the artist's own concentrated work on the loom created an essential, individual process and a personal form of expression. This was the time of prestigious tapestry biennales in Lausanne, a time of a renaissance in the field that had a very strong influence on me. Already it was the credo of my mentor at the Academy that tapestry is not merely designed but woven as well. Rather than just reproducing painting, the process of weaving is an essential step in tapestry creation. That is why I don't use a conventional loom, but instead choose to work with very basic equipment. The entire width of the warp is straightened out in front of a wall, and the completed part of the tapestry is not rolled on a cylinder, but stays visible on the loom during the entire process. Scaffolding enables me to work on the sections high above the ground. For the Web of Europe project, I chose a section of the Brussels tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs* that depicts a classic still-life scene of fruit and flowers. I re-tell the scene in my own weaving language to create a 'manuscript of weaving' that reflects my own style, especially through my use of loops and the choice of a lower density of warp.

RENATA ROZSIVALOVA CSEHORSZÁG | CZECH REPUBLIK

of the division of labour whereby an artist designed a tapestry but then handed it to a weaver to create



RÉSZLET 26. | DETAIL 26 31,0x21,5 CM



A *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című brüsszeli kárpit egyik részletének meg-
szövésére kértek fel és én örömmel megszőttem a klasszikus gobelinen látható levegős égbolt egy apró részletét. A francia gobelinszövés kötött szabályaitól eltérve, egy általam kikísérletezett

megoldást alkalmaztam. A színes felvetőszálakat egy bizonyos ritmus szerint a szövéskor nem fedtem el, hagytam, hogy láthatóak maradjanak. Így a felület érzékletesebbé vált. Ezzel is akartam bizonyítani azt a határozott meggyőződésemet, hogy a szövés ma is életképes, megújításra alkalmas, izgalmas képzőművészeti műfaj. A régebbi korokban a kárpitok a várak, templomok hideg-rideg falait borították. Ma kevés a fal. Az üvegfal riadtan elutasít. Ma a múzeumok a befogadóhelyek. A történelmi eseményeket, a mitológiai és a bibliai tanulságokat a múzeum látogatói, ha kíváncsiak, a kárpitokról is leolvashatják. Régen is ezt tették a hívők, érdeklődők. A művészi tevékenység valamilyen célt szolgál? Okít? Kábít? Felkavar vagy megnyugtat? Minderre és még sok más kérdésre személyes válaszokat lehet adni. A budapesti ház falán (ahol lakom) elhelyezett emléktáblán az alábbi szöveg olvasható: A magyar művészet általa kapott először a szó szoros értelmében „korszakot alkotó” szerepet az egyetemes kultúrfejlődésben. Ferenczy Noémit méltatta az idézett mondattal Tolnay Károly a huszadik század híres művészettörténésze. Ferenczy Noémi volt a mesterem a Magyar Iparművészeti Főiskolán. A szó szoros értelmében a tanítóm volt. Megtanított a szakmára, a gondolkodásra, a szövés szeretetére.

SOLTI GIZELLA MAGYARORSZÁG | HUNGARY

When asked to re-weave one of the parts of the Brussels tapestry *Mercury Hands Over the Infant Bacchus to the Nymphs*, I requested, was given, and happily wove a small detail of the airy firmament visible on this classic tapestry. Departing from the fixed rules of French Gobelin weaving, I employed a solution that I myself developed. When weaving according to a certain rhythm, I did not cover the coloured warp yarn, leaving it visible instead. In this way, the surface became more striking. By doing this, I wanted to demonstrate my firm conviction that weaving today is a viable and exciting fine arts genre that is suitable for renewal. In earlier times, tapestries covered cold and bare walls in castles and churches. Today, such walls are few and far between. Glass walls reject the genre with alarm. Today, museums are the places for tapestry. If they wish to do so, visitors to museums can read from tapestries historical events along with lessons from mythology and the Bible. Earlier, too, believers and others who were curious did this. Does artistic activity serve some kind of purpose? Does it teach? Does it intoxicate? Does it stir us up or sooth? To these and to many other questions personal answers can be given. A wall of the Budapest apartment house where I live has a plaque which reads as follows: 'Through her, Hungarian art secured for the first time an "era-creating" role in the development of world culture.' With this sentence, Károly Tolnay, the renowned historian of the art of the twentieth century, paid homage to Noémi Ferenczy, my mentor at the Hungarian Academy of Applied Arts. She was my teacher, in the fullest sense of the term. She taught me my craft, how to think, and my love of weaving.



RÉSZLET 14. | DETAIL 14 75,5x17,5 CM



Afterword

There is an attractive possibility for us today to continue, and indeed to renew, the culture of truly monumental wall-tapestry, which has a tradition dating back to pre-history, has featured as a luxury genre in every age, and can offer one of the oldest forms of achievement for individuals and teams alike. We have a need for it, just as, in the same way perhaps, we have a need for classics in sport, too, for memorable accomplishments and performances.

The present exhibition is at the same time European in its choices. Moreover, its underlying theme is, by agreement, linked to Europe topographically and historically. The different artists have re-woven parts of the bordure of an old Brussels tapestry in contemporary, individual, and modern ways, e.g. by using an original part as a motif. At the same time, the piece thus created has remained classical tapestry, and for purposes of comparison the original, large-size, eighteenth-century example from Budapest's Museum of Applied Arts is also displayed.

To use a musical analogy, twenty-seven artists pledged and drawn from the 'huge' concert ensemble of the original tapestry could each create for himself or herself an animated solo variation, rejuvenating it by almost three centuries with regard to style and interpretation. As a result, the thesis that architecture, sculpture, and, of course, painting are the only truly great classical genres is perhaps a lame one. Neither theoretically nor practically can such a notion be seen as valid to the exclusion of all other genres, especially in the case of autonomous tapestry, the cultivation of which requires training in the fine arts, as well as profound knowledge of weaving.

And we should not forget, either, that no other art object can substitute for a tapestry 'in its place' and 'hanging there...' or be the equivalent of it (as the critics, art lovers, museum staff, and, maybe, architects are well aware).

We hope that the *Web of Europe* artists are contributing not only to the renewal of the genre, but to the rethinking of its uses also. I commend their 'woven offering' to you all.

MIKLÓS MOJZER

DIRECTOR-GENERAL, RET'D BUDAPEST MUSEUM OF FINE ARTS
PRESIDENT ILDIKÓ DOBRÁNYI FOUNDATION

Utószó



Vonzó lehetőség az egyik legrégebbi, egyéni és csapatteljesítményt egyaránt nyújtani képes, ősi hagyományú, de a mindenkori luxus műfajok közül a valóban monumentális falikárpitok kultúráját napjainkban is folytatni, sőt megújítani, hiszen szükségünk van rá. Talán úgy is, ahogyan a sportban is szükségünk van a klasszisokra, az emlékezetes teljesítményekre. A jelen kiállítás-futam ezúttal európai válogatottságú. Alaptétele pedig megállapodás szerint helyileg és történetileg

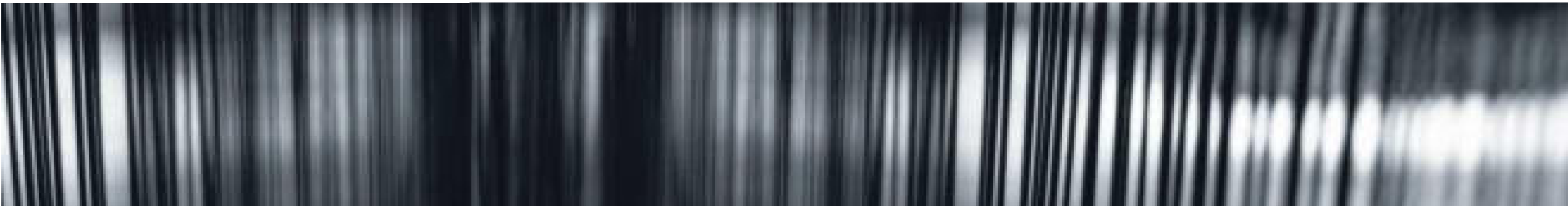
kötött. A művészek egy régi brüsszeli kárpit bordűr részleteit szőtték át – és újra mai, egyéni és korszerű módon, például vagy motívumul véve az eredetit. A műfaj mindemellett a klasszikus kárpitszövés maradt, s összehasonlításul a budapesti Iparművészeti Múzeumból az eredeti 18. századi nagyméretű példa is kiállított. Zenei hasonlattal élve, az eredeti kárpit „óriás” koncert-együtteséből vállalt és merített 27 művész magának animatív szólóváltozatot jó három évszázados stílár és átértelmezés szerinti megfiatalítással, melynek eredményeképpen talán egy szintén több évszázados akadémikus tézist is a mai helyére lehet tenni, hiszen a tézis, hogy csak az építészet, a szobrászat és természetesen a festészet az igazán klasszikus nagy műfajok – sántít. A rendszerezés ilyen formája ugyanis nem tehető mindenre érvényes elméletté, no meg gyakorlattá sem, különösen egy olyan autonóm műfaj esetében, melynek művelése képzőművészeti felkészültséget és elmélyült szövesi tudást igényel. És nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a kárpitot – „ami a helyén van” – „ott függ...” , másféle műtárggyal sem pótolni, sem helyettesíteni nem lehet (ahogyan ezt a kritikusok, a műbarátok, a muzeológusok és talán az építészek is jól tudják), melynek nemcsak megújításához, hanem reményeink szerint alkalmazásának újragondolásához is hozzá fognak járulni az Európa szövete művészei, akiknek „szövött áldozatát” kérem fogadják szeretettel.

MOJZER MIKLÓS

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM NYUGALMAZOTT FŐIGAZGATÓJA,
A DOBRÁNYI ILDIKÓ ALAPÍTVÁNY ELNÖKE



Kiállító művészek | Artists exhibiting





MARIA ALMANZA | 1952 MEXICO | **TANULMÁNYOK** | 1992 | Institute Henri Story, Gent, Belgium (kárpit, lakás és öltözék textilek) | 1982 | Institute Henri Story, Gent, Belgium (művészi textilek) | 1977 | University of Guanajuato, Mexico | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | A Domaine de la Lice kiállítása. Mirmande, Franciaország | 2007 | A Domaine de la Lice kiállítása. Château d’Oupeye, Belgium | 2006 | Hablando de hilos. Museo del Pueblo, Guanajuato, Mexico (egyéni) | 2005 | Poesië. Hof van Ryhove, Gent, Belgium | 2003 | Et cetera. Weert, Hollandia | 2002 | Wandtapijten. Stadhuis en Lakenhalle, Oudenaarde, Belgium | 2000 | A Domaine de la Lice kiállítása. Eglise Sainte-Catherine, Brüsszel, Belgium | 1995 | Sequentie. Otus Galéria Antwerpen, Belgium | 1994 | Et cetera. Kunstambachtengalerij, Brüsszel, Belgium | 1987 | Telas y Tapices. Gallery H. Bustos, Guanajuato, Mexico (egyéni) | **DÍJAK** | 2002 | A közönség díja Oudenaarde, Belgium | 2000 | A belgiumi francia közösség kulturális miniszterének díja | **STUDIES** | 1992 | Institute Henri Story, Ghent, Belgium (Tapestry, interior and cloth textile) | 1982 | Institute Henri Story, Ghent, Belgium (Art textile) | 1977 | University of Guanajuato, México | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Exhibition by Le Domaine de la Lice. Mirmande, France | 2007 | Exhibition by Le Domaine de la Lice. Château d’Oupeye,Belgium | 2006 | Hablando de hilos. Museo del Pueblo, Guanajuato, México (solo) | 2005 | Poesië. Hof van Ryhove, Gent, Belgium | 2003 | Et cetera. Weert, Netherlandas | 2002 | Wandtapijten. Stadhuis en Lakenhalle, Oudenaarde, Belgium | 2000 | Exhibition by Le Domaine de la Lice. Eglise Sainte-Catherine, Brussels, Belgium | 1995 | Sequentie. Art Gallery “Otus”, Antwerp, Belgium | 1994 | Et cetera. Kunstambachtengalerij, Brussels, Belgium | 1987 | Telas y Tapices. Gallery H. Bustos, Guanajuato, Mexico (solo) | **AWARDS** | 2002 | Prix du public, Oudenaarde, Belgium | 2002 | Prix du Ministere de la Culture de la Communauté française de Belgique | **BALOGH WANDA** | 1977 NYÍREGYHÁZA, MAGYARORSZÁG/HUNGARY | **TANULMÁNYOK** | 2009 | Doctor of Liberal Arts (DLA) Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME), Budapest | 2006 | MOME Doktori Iskola

| 2001 | Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest | 2000 | Designskolen Kolding, Dánia | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Válaszok. Rétközi Múzeum, Kiszvárd | 2009 | Salgótarjáni Tavasz Tárlat. Nógrádi Múzeum, Salgótarján | 4th International Exhibition of Minitextile. Kherson, Ukrajna | 2007 | Négyen. Lengyel Intézet, Budapest | 2006 | Textilművészeti Triennálé. Szombathely | 2005 | Kárpitok és egyéb lények. Városi Galéria, Nyíregyháza (egyéni) | Budavári Kárpitműhely | 2003 | Textilművészeti Triennálé. Szombathely | 2002 | Szombathelyi Képtár | 2001 | Evtek Institute of Craft and Design, Vantaa, Finnország | **STUDIES** | 2009 | Doctor of Liberal Arts (DLA) Moholy-Nagy University of Arts and Design (MOME), Budapest | 2006 | MOME Doktor School, Budapest | 2001 | University of Arts and Design, Budapest | 2000 | Designskolen Kolding, Dánia | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Answers. Rétközi Múzeum, Kiszvárd, Hungary | 2009 | Spring Exhibition. Nógrádi Múzeum, Salgótarján, Hungary | 4th International Exhibition of Minitextile. Kherson, Ukraine | 2007 | Quartett. Polish Institute, Budapest, Hungary | 2006 | Triennial of Textile Art. Szombathely, Hungary | 2005 | Tapestries and Other Beings. Municipal Art Gallery, Nyíregyháza (solo) | Buda Castle Workshop, Budapest, Hungary | 2003 | Triennial of Textile Art. Szombathely, Hungary | 2002 | Szombathely Art Gallery, Hungary | 2001 | Evtek Institute of Craft and Design, Vantaa, Finland | **ANET BRUSGAARD** | 1942 COPENHAGEN, DÁNIA/DENMARK | **TANULMÁNYOK** | 1990 | École Nationale d’Art Décoratif d’Aubusson | 1980 | Danish Design School Copenhagen | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2009 | 7th International Kaunas Biennial. Litvánia | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország, Svédország | 2005 | Artapestry. Dánia, Németország, Franciaország | 2000 | 2a Biennale d’Arte Tessile Chieri. Torinó, Olaszország | 1999 | Danish Tapestry. Royal Museum, Edinburgh, Skócia; 4ème Festival International de la Tapisserie. Beauvais, Franciaország | 1998 | 9th International Triennial of Tapestry, Łódź, Lengyelország | 1996 | 2eme Festival International de la Tapisserie. Beauvais, Franciaország;



Danish Design. Szentpétervá, oroszország | 1994 | Tapestry Visions. Convergence 94 Minneapolis, USA | **STUDIES** | 1990 | École Nationale d’Art Décoratif d’Aubusson | 1980 | Danish Design School, Copenhagen | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2009 | 7th International Kaunas Biennial. Lithuania | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | 2005 | Artapestry. Denmark, Germany, France | 2000 | 2a Biennale d’Arte Tessile Chieri. Torino, Italy



| 1999 | Danish Tapestry. Royal Museum, Edinburgh, Scotland; 4ème Festival International de la Tapisserie. Beauvais, France | 1998 | 9th International Triennial of Tapestry, Łódź, Poland | 1996 | 2ème Festival International de la Tapisserie. Beauvais, France; Danish Design. St. Petersburg, Russia | 1994 | Tapestry Visions. Convergence 94, Minneapolis, USA | **NORA CHALMET** | 1944 ASSENEDE, BELGIUM | **TANULMÁNYOK** | 1986 | Kézi és jacquard szövés, Gent | 1977 | Művészi szövés, Gent | 1964 | Művészet és tervezés, Antwerpen | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | A Domaine de la Lice kiállítása. Mirmande, Franciaország | 2009 | Castle Hof d’Intere, Wechelderzande, Belgium | 2008 | Nouvelles Acquisitions 2003-2008. Salle Allende ULB, Brüsszel, Belgium | 2007 | A Domaine de la Lice kiállítása. Château d’Oupeye, Belgium | 2003 | Et cetera. Weert, Hollandia | 2002 | A Domaine de la Lice kiállítása. Brüsszel, Belgium | 1998 | Tatteljee Galéria, Essen, Belgium (egyéni) | NETS. Madrid, Spanyolország | 1994 | Et cetera. Kunstambachtengalerij, Brüsszel, Belgium | 1992 | Fibre et Fil. Bornem, Belgium | **STUDIES** | 1986 | Pre-industrial and Jacquard weaving, Ghent | 1977 | Art Weaving, Ghent | 1964 | Art and Design, Antwerp | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Exhibition by Le Domaine de la Lice. Mirmande, France | 2009 | Castle Hof d’Intere, Wechelderzande, Belgium | 2008 | Nouvelles Acquisitions 2003–2008. Salle Allende ULB, Brussels, Belgium | 2007 | Exhibitionby Le Domaine de la Lice. Chateau D’Oupeye,Belgium | 2003 | Et cetera. Weert, Netherlands | 2002 | Exhibition by Le Domaine de la Lice. Brussels, Belgium | 1998 | Art Gallery Tatteljee, Essen, Belgium (solo) | NETS. Madrid, Spain | 1994 | Et cetera. Kunstambachtengalerij, Brussels, Belgium | 1992 | Fibre et Fil. Bornem, Belgium | **PAOLA CICCUTTINI** | 1957 OLASZORSZÁG/ITALY | **TANULMÁNYOK** | 1983 | Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles | 1990 | Académie des Arts et Métiers C. Meunier, Etterbeek | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2008 | Italia-La Fibra sensibile. 6th International Triennial of Textile and Tapestry Arts, Tournai, Belgium | 2006 | Regards Tissés. ULB Culture, Brüsszel, Belgium | 2003 | Domain de la Lice – E. Dubrunfaut – A muráliák ereje. Braine-le-Comte, Belgium | 2002 | A kárpit három korszaka. City Hall of Oudenaarde, Belgium | 1994 | Észak mobil freskói. Hessenhuis, Antwerpen, Belgium | 1994 | De Fils en Pierres. Namur, Belgium | **DÍJAK** | 1996 | IV. Kárpit-terv pályázat, Oudenaarde | 1993 | 3. díj, Domain de la Lice kárpit-terv pályázat | 1992 | Művészeti pályázat, A. Muller, a francia közösség miniszterelnökének díja | 1991 | Művészeti pályázat, A. Muller a kulturális miniszter díja | 1990 | 3. díj, Domain de la Lice kárpit-terv pályázat | 1989 | 2. díj, Miniatűr kárpit pályázat Domain de la Lice | 1988 | Kárpit pályázat 3. díj, Domain de la Lice | 1987 | 1 díj, La 12ème Bannieére kárpit-terv pályázat | **STUDIES** | 1983 | Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles | 1990 | Académie des Arts et Métiers C. Meunier, Etterbeek



| **SELECTED EXHIBITIONS** | 2008 | Italia-La Fibra sensibile. 6th International Triennial of Textile and Tapestry Arts Tournai, Belgium | 2006 | Regards Tissés. ULB Culture, Brussels, Belgium | 2003 | **KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK | ARTISTS EXHIBITING** Le Domaine de la Lice – E. Dubrunfaut – Forces Murales. Braine-le-Comte, Belgium | 2002 | Three Periods of Tapestry. City Hall of Oudenaarde, Belgium | 1994 | Mobile Frescos from the North. Hessenhuis, Antwerpen, Belgium | De Fils en Pierres. Namur, Belgium | **AWARDS** | 1996 | Selected for exhibition 4th Tapestry Design Contest of Oudenaarde | 1993 | 3rd Prize, Tapestry Design Contest of Domain de la Lice | 1992 | Arts contest Prix A. Muller – Award of Minister-President French Community Belgium | 1991 | Arts contest Prix A. Muller – Award of Minister of Culture | 1990 | 3rd Prize, Tapestry Design Contest of Domain de la Lice | 1989 | 2nd Prize, Miniature Tapestry Contest of Domain de la Lice | 1988 | 3rd Prize, Tapestry Contest Domain of de la Lice | 1987 | 1st Prize, Tapestry Design Contest of La 12ème Bannieére | **GABRIELA CRISTU SGARBURA** | 1950 PLOIESTI, ROMÁNIA/ROMANIA | **TANULMÁNYOK** | 1973 | N.Grigorescu Képzőművészeti Akadémia, Bukarest, MFA | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország, Svédország | American Tapestry Biennial 7. Tampa Florida,



Louisville Kentucky, USA | 2006 | Arelis. Eglise Saint Pierre des Minimes, Compiegne, Franciaország | 2005 | Artapestry. Dánia, Németország, Franciaország | *Kárpit2/Átváltozások*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 2002 | Festival internationale de la tapisserie contemporaine, Beauvais, Franciaország | Brukenthal Museum of Art, Nagyszeben, Románia (egyéni) | 1999 | Arelis & Boston Sculptors at Chapel Gallery, Federal Reserve Bank Gallery, Boston, USA | 1996 | Salon d’Automne, L’Espace Eiffel-Branly, Párizs, Franciaország | 1992 | Biennale internationale de la tapisserie. Beauvais, Franciaország | STUDIES | 1973 | N.Grigorescu Fine Arts Academy, Bucharest MFA | SELECTED EXHIBITIONS | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | American Tapestry Biennial 7. Tampa Florida, Louisville Kentucky, USA | 2006 | Arelis. Eglise Saint Pierre des Minimes, Compiegne, France | 2005 | Artapestry. Denmark, Germany, France | *Tapestry2/Metamorphoses*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 2002 | Festival internationale de la tapisserie contemporaine, Beauvais, France | Brukenthal Museum of Art, Sibiu, Romania (solo) | 1999 | Arelis & Boston Sculptors at Chapel Gallery, Federal Reserve Bank Gallery, Boston, USA | 1996 | Salon d’Automne Espace Eiffel-Branly, Paris, France | 1992 | Biennale internationale de la tapisserie. Beauvais, France | MURIEL CROCHET | 1955 ANGERS, FRANCIA-ORSZÁG/FRANCE | TANULMÁNYOK | 1979 | Ecole Supérieure des Beaux-Arts d’Angers | 2010 | Université Paris1 | VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK | 2011 | Musée des Tissus, Lyon, Franciaország | 2010 | E.T.C. Expression textile contemporain. Centre d’Art, La Gacilly, Franciaország | 2009 | Centre d’Art la Passerelle Avermes (egyéni) | 2007 | Musée des Beaux- Arts de Flers, Franciaország | 2006 | Galerie Trait Personnel Lyon (egyéni) | 2005 | Galerie Dautcour Bruxelles (egyéni) | 2004 | Galerie du Grand Théâtre Angers (egyéni) | 2003 | Anjou-Hongrie. Veszprém | 2002 | Festival internationale de la tapisserie contemporaine, Beauvais, Franciaország | 2001 | Kárpit/Tapestry. Szépművészeti Múzeum, Budapest | STUDIES | 1979 | Ecole Supérieure des Beaux-Arts



KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK | ARTISTS EXHIBITING

| 2011 | Musée des Tissus, Lyon, France | 2010 | E.T.C. Expression textile contemporain. Centre d’art, La Gacilly, France | 2009 | Centre

d’art la Passerelle, Avermes (solo) | 2007 | Musée des Beaux- Arts de Flers, France | 2006 | Galerie Trait Personnel Lyon (solo) | 2005 | Galerie Dautcour Bruxelles (solo) | 2004 | Galerie du Grand Théâtre Angers (solo) | 2003 | Anjou-Hongrie. Veszprém, Hungary | 2002 | Festival internationale de la tapisserie contemporaine, Beauvais, France | 2001 | Kárpit/Tapestry. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | THOMAS CRONENBERG | 1962 OAK PARK, USA | TANULMÁNYOK | 2000 | West Dean College, UK | 1996 | Kárpit tanulmányok Rosemarie Romann-Moeller-nél Hamburgban | VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK | 2010 | Art Textil 2010. Schleswig-Holstein-House, Schwerin, Németország | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország, Svédország | 2007 | RED. The Textile Museum, Washington DC, USA | 2006 | American Tapestry Biennial VI. Grand Rapids, MI; Bellevue WA, San Jose, CA; USA | 2005 |



Artapestry. Dánia, Németország, Franciaország | *Kárpit2/Átváltozások*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 2004 | American Tapestry Biennial V. Center for Visual Arts, Denver, USA | 2003 | Processes. Riverside Gallery, London, Egyesült Királyság (egyéni) | 2002 | American Tapestry Biennial IV. Vancouver, Kanada | 2001 | 10th International Triennale of Tapestry. Central Museum, Łódz, Lengyelország | DÍJAK | 2005 | A *Kárpit2* fődíja, Budapest, Hungary | 2000 | Simon Jersey Kárpit-díj, London, Egyesült Királyság | STUDIES | 2000 | West Dean College, UK | 1996 | Studied tapestry with Rosemarie Romann-Moeller, Hamburg | SELECTED EXHIBITIONS | 2010 | Art Textil 2010. Schleswig-Holstein-House, Schwerin, Germany | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | 2007 |

RED. The Textile Museum, Washington DC, USA | 2006 | American Tapestry Biennial VI. Grand Rapids, MI; Bellevue WA, San Jose, CA; USA | 2005 | Artapestry. Denmark, Germany, France | *Tapestry2/Metamorphoses*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 2004 | American Tapestry Biennial V. Center for Visual Arts, Denver, USA | 2003 | Processes. Riverside Gallery, London, UK (solo) | 2002 | American Tapestry Biennial IV. Vancouver, Canada | 2001 | 10th International Triennial of Tapestry. Central Museum, Łódz, Poland | AWARDS | 2005 | Main Prize, *Tapestry2*, Budapest, Hungary | 2000 | Simon Jersey Tapestry Award, London, UK | WŁODZIMIERZ CYGAN | 1953 ŁÓDŹ, LENGYELORSZÁG/POLAND | TANULMÁNYOK | 1980 | State Art School, Łódź | VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK | 2010 | 6th International Exhibition From Lausanne to Beijing, Henan Art Museum, Zhengzhou City, Kína | 2009 | 19th Miniarttextilcosmo, Chiesi di San Francesco, Como, Olaszország | International Triennale de Minitextil Musée Jean Lurcat, Angers, Franciaország | 2008 | Dia-Logue. 6th Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissue, Tournai, Belgium

| 2007 | 12th International Triennial of Tapestry. Łódź, Lengyelország | 2004 | American Tapestry Biennial V. Center for Visual Arts, Denver, USA | 2002 | Masterpieces. Palazzo Bricherasio, Torino, Olaszország | 2001 | Kárpit. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 10th International Triennial of Tapestry. Łódź, Lengyelország | 2000 | 2ème International Biennale du Lin Contemporaine. Viaduc des Arts. Paris, Franciaország | DÍJAK | 2010 | Bronzérem, International Exhibition From Lausanne to Beijing | 2007 | Nagydíj, International Triennial of Tapestry, Łódź | 1995 | A Művészeti Szervezet díja, International Triennial of Tapestry, Łódź | 1989 | A Nemzetközi Gyapjú Titkárság díja, International Textile Competition in Kyoto | STUDIES | 1980 | State Art School, Łódź | SELECTED EXHIBITIONS | 2010 | 6th International Exhibition From Lausanne to Beijing, Henan Art Museum, Zhengzhou City, China | 2009 | 19th Miniarttextilcosmo, Chiesi di San Francesco, Como, Italy | International Triennale de Minitextil Musée Jean Lurcat, Angers, France | 2008 | Dia-Logue. 6th Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissue, Tournai, Belgium | 2007 | 12th International Triennial of Tapestry. Łódź, Poland | 2004 | American Tapestry Biennial V. Center for Visual Arts, Denver, USA | 2002 | Masterpieces. Palazzo Bricherasio, Torino, Italy | 2001 | Tapestry. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 10th International Triennial of Tapestry. Łódź, Poland | 2000 | 2ème International Biennale du Lin Contemporaine. Viaduc des Arts. Paris, France | AWARDS | 2010 | Bronze Medal at the 6th International Exhibition From Lausanne to Beijing | 2007 | Grand Prix at the 12th International Triennial of Tapestry in Łódź | 1995 | Artist’ Union Medal, 8th International Triennial of Tapestry in Łódź | 1989 | Prize of International Wool Secretariat at the 2nd International Textile Competition in Kyoto | CZEGLÉDI ADÉL | 1975 SZOLNOK, MAGYARORSZÁG/HUNGARY | TANULMÁNYOK | 2003 | Magyar Iparművészeti Egyetem, Budapest | 2002 | Accademia di Belle Arti, Róma | VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK | 2008 | AKKU, Budapest | 2007 | Négyen. Lengyel Intézet, Budapest | 2006 | Páll Gyula



Accademia di Belle Arti, Rome, Italy | CSÓKÁS EMESE | 1961 SZEGED, MAGYARORSZÁG/HUNGARY | TANULMÁNYOK | 1985 | Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest | VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK | 2009 | 3. Textilművészeti Triennálé. Városi Képtár, Szombathely, Magyarország | 2008 | Craft&Design. Iparművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | Dia-Logue. 6th Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissue, Tournai, Belgium | 2006 | Szerbtemplom Galéria, Balassagyarmat, Magyarország (egyéni) | 2. Textilművészeti Triennálé. Városi Képtár, Szombathely | 2005 | *Kárpit2*; Átváltozások. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 2003 | 1. Textilművészeti Triennálé. Városi Képtár, Szombathely, Magyarország | 2002 | Le Fil Hongrois. Nemzetek Palotája, Genf, Svájc | 2001 | Szent István és műve. Keresztény Múzeum, Esztergom, Magyarország | 1999 | Volksbank Galéria, Wertheim, Németország (egyéni) | DÍJAK | 2008 | 1. díj Dia-Logue | 1997 | 1. díj Élő Gobelin | 1994 |

Kozma Lajos ösztöndíj | 1993 | Kozma Lajos ösztöndíj | 1992 | Kozma Lajos ösztöndíj | 1991 | Kozma Lajos ösztöndíj | 1989 | A Fiatal Iparművészek Stúdiójának ösztöndíja | STUDIES | 1985 | Academy of Applied Arts Budapest | SELECTED EXHIBITIONS | 2009 | 3rd Textile Art Triennale. Szombathely, Hungary | 2008 | Craft&Design. Museum of Applied Arts, Budapest, Hungary | Dia-Logue. 6th Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissue, Tournai, Belgium



KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK | ARTISTS EXHIBITING



6th Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissu, Tournai, Belgium | 2007 | Tapestry Today. École Nationale Supérieure d'Art, Aubusson, France | 2005 | Jardins réduits. Angers, France | 2003 | 1st Textile Art Triennial. Szombathely, Hungary | 2001 | *Tapestry*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 2000 | Salon d'Automne, Paris, France | 1999 | Ministry of the Economy, Paris, France | 1998 | Miniartextil. Como, Italy | **AWARDS** | 2010 | Prize at Colours of the Country | 2009 | Prize at Artextures

| 2006 | Szerbtemplom Gallery, Balassagyarmat, Hungary (solo) | 2nd Textile Art Triennial. Szombathely, Hungary | 2005 | *Tapestry2; Metamorphoses*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 2003 | 1st Textile Art Triennial. Szombathely, Hungary | 2002 | Le Fil Hongrois. Palais des Nations, Geneva, Switzerland | 2001 | St. Stephen and his Work. Christian Museum, Esztergom, Hungary | 1999 | Volksbank Gallery, Wertheim, Germany (solo) | **AWARDS** | 2008 | 1st Prize of Dia-Logue | 1997 | 1st Prize of Lived Gobelin | 1994 | Lajos Kozma Grant | 1993 | Lajos Kozma Fellowship | 1992 | Lajos Kozma Fellowship | 1991 | Lajos Kozma Fellowship | 1989 | Studio of Young Designers Grant | **ARIADNA DONNER** | 1946 HELSINKI, FINNORSZÁG/FINLAND | **TANULMÁNYOK** | 1969 | Helsinki Művészeti Egyetem | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2007 | 18th Fiberart International. 2007. Pittsburgh, USA | Hil-jaisuuden ryske ja kipinä / A csend hangjai és szikrái Kuhmo Kamarazene Fesztivál, Finnország | 2006 | Kajo (Csillogás). Design Forum, Helsinki, Finnország | 2005 | *Kárpit2/Átváltozások*. Szép-művészeti Múzeum, Budapest | 2004 | Jälkiä värikartalla (Színes térképem nyomata). Kajaani Art Museum, Finnország | 2002 | Amañán és más történetek. Design Museum, Helsinki, Finnország | 1998 | Musta muistiinpanovihko (Fekete jegyzetfüzet). Gallery Bakeliittibambi, Helsinki, Finnország | 1997 | International Triennial of Textile and Tapestry Arts. Musée de la Tapisserie, Tournai, Belgium | 1995 | 8th International Triennial of Tapestry. Łódź, Lengyelország | Valo varjossa (La Lumiere Ombragée) Espoo Arts Centre, Tapiola, Finnország | **DÍJAK** | 2007 | Oulu megye művészeti díja | Marianne Kor-díj a nemzetközi résztvevők számára, 18th Fiberart International 2007, Pittsburgh | 2005 | Fődíj, *Kárpit2*/Metamorfózisok, Budapest | 2003 | Állami művészeti ösztöndíj | 2002 | Az év tervezőművésze | 1972 | Állami művészeti és tervezői díj, a Minun maalman könyvillusztrációért | 1970 | Állami filmdíj: Ilosanoma (animációs film) | **STUDIES** | 1969 | University of Arts and Design Helsinki | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2007 | 18th Fiberart International. 2007. Pittsburgh, USA | Hiljaisuuden ryske ja kipinä / Roar and Sparks of Silence. Kuhmo Chamber Music Festival, Finland | 2006 | Kajo (Shimmer). Design Forum, Helsinki, Finland | 2005 | *Tapestry2/Metamorphoses*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 2004 | Jälkiä värikartalla (Imprints on My Colour Chart). Kajaani Art Museum, Finland | 2002 | Amañán and Other Stories. Design Museum, Helsinki, Finland | 1998 | Musta muistiinpanovihko (The Black Notebook). Gallery Bakeliittibambi, Helsinki, Finland | 1997 | International Triennial of Textile and Tapestry Arts. Musée de la Tapisserie, Tournai, Belgium | 1995 | 8th International Triennial of Tapestry. Łódź, Poland | Valo varjossa (La Lumiere Ombragée). Espoo Arts Centre, Tapiola, Finland | **AWARDS** | 2007 | Art Prize of Oulu Province | Marianne Kor Prize for Distinguished International Entry. Fiberart International 2007, Pittsburgh | 2005 | Main prize of the *Tapestry2/Metamorphoses*. Budapest, Hungary | 2003 | State artist grant | 2002 | Designer of the year Award | 1972 | State Art and Design Prize: For illustrations of the book Minun maalman | 1970 | State Film Prize: Ilosanoma (animation film) | **EMÖKE** | 1964, MAGYARORSZÁG/HUNGARY | **TANULMÁNYOK** | 1998 | Manufacture des Gobelins, Párizs, Franciaország | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Az ország színei. Lauris kastély, Franciaország | 2009 | Artextures. Toile de Jouy Múzeum, Jouy-en-Josas, Franciaország | 2008 | Dia-Logue. 6th Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissu, Tournai, Belgium | 2007 | A kárpit ma. École Nationale Supérieure d'Art, Aubusson, Franciaország | 2005 | Jardins réduits. Angers, Franciaország | 2003 | 1. Textilművészeti Triennálé. Városi Képtár, Szombathely, Magyarország | 2001 | *Kárpit*. Szépművészeti Múzeum, Budapest | 2000 | Salon d'Automne. Paris, France | 1999 | Gazdasági Minisztérium, Párizs, Franciaország | 1998 | Miniartextil. Como, Olaszország | **DÍJAK** | 2010 | Az ország színei című kiállítás díja | 2009 | Az Artextures című kiállítás díja | **STUDIES** | 1998 | Manufacture des Gobelins, Paris, France | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Colours of the Country. Chateau Lauris, France | 2009 | Artextures. Toile de Jouy Museum, Jouy-en-Josas, France | 2008 | Dia-Logue.



| **MARTINE GHUYS** | 1945 DOOR, BELGIUM | **TANULMÁNYOK** | 1982 | Académie des Beaux Arts de Bruxelles | 1979 | Ecole des Arts de Braine-l'Alleud | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2002 | Hôtel de Ville, Maison de Lalaing, Oudenaarde, Belgium | 2000 | Tapisseries 2000. Brussels, Belgium | 1996 | Intégration et installations. Mons, Belgium | 1994 | De Fils en Pierres. Namur, Belgium | 1992 | Exposition internationale de tapisserie. Palais de l'Europe, Menton, France | 1991 | Ecuries du Château Maison Jonathan, Enghien, France | 1990 | Domaine de la Lice. Grand Palais, Paris, France | 1988 | Palais Abbatial, Saint-Hubert, Belgium | 1987 | Ancienne Halle aux Draps, Ypres, Belgium | 1986 | 1ere grande rétrospective de la tapisserie contemporaine en Belgique. Mons, Belgium | **DÍJAK** | 1977 | A nemzeti karton pályázat 3. díja | **STUDIES** | 1982 | Académie des Beaux Arts de Bruxelles | 1979 | Ecole des Arts de Braine-l'Alleud | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2002 | Hôtel de Ville, Maison de Lalaing, Oudenaarde, Belgium | 2000 | Tapisseries 2000. Brussels, Belgium | 1996 | Intégration et installations. Mons, Belgium | 1994 | De Fils en Pierres. Namur, Belgium | 1992 | Exposition internationale de tapisserie. Palais de l'Europe, Menton, France | 1991 | Ecuries du Château Maison Jonathan, Enghien, France | 1990 | Domaine de la Lice. Grand Palais, Paris, France | 1988 | Palais Abbatial, Saint-Hubert, Belgium | 1987 | Ancienne Halle aux Draps, Ypres, Belgium | 1986 | 1ere grande rétrospective de la tapisserie contemporaine en Belgique. Mons, Belgium | **AWARDS** | 1977 | 3rd Prize of the National Tapestry Carton Contest | **PETER HORN** | 1936 KIEL, NÉMETORSZÁG/GERMANY | **TANULMÁNYOK**



Magyarország | **DÍJAK** | 2010 | Bronz érem at 13thInternational Triennale of Tapestry. Łódz, Lengyelország | 2001 | Honourable mention at 10th International Triennale of Tapestry. Łódz, Lengyelország | 1995 | Bronze érem, 8th International Triennale of Tapestry. Łódz, Lengyelország | 1991 | Az Inspiracje '90 első díja Gdynia, Lengyelország | 1988 | Az Inspiracje '87 első díja Gdynia, Lengyelország | **STUDIES** | 1962 | Christian Albrechts University Kiel | 1960 | Queen Mary College, University of London | 1958 | Muthesius College for Design, Kiel | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | 13th International Triennale of Tapestry. Central Museum, Łódz, Poland | Art Textil. 2010 Schleswig-Holstein-House, Schwerin, Germany | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | 2007 | Between Day and Night – Textures II, Strandhalle Ahrenshoop, Germany | Art Textil 2007 Swedish Storehouse Museum, Stade, Germany | 2005 | Artapestry. Denmark, Germany, France | Weltbilder – Bildwelten Castle of Bourglinster, Luxemburg (solo) | 2002 | American Tapestry Biennial IV, Vancouver, Canada; Carlsbad, California, Chicago, USA | 2001 | 10th International Triennale of Tapestry. Central Museum, Łódz, Poland | *Tapestry*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | **AWARDS** | 2010 | Bronze Medal at 13thInternational Triennale of Tapestry. Łódz, Poland | 2001 | Honourable mention at 10th International Triennale of Tapestry. Łódz, Poland | 1995 | Bronze Medal at 8th International Triennale of Tapestry. Łódz, Poland | 1991 | First prize at Inspiracje '90, Gdynia, Poland | 1988 | First prize at Inspiracje '87, Gdynia, Poland | **ANNE JACKSON** | 1953 NEW YORK, USA | **TANULMÁNYOK** | 1983 | Middlesex Polytechnic, London | 1977 | St. Andrews University, Scotland | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | American Tapestry Biennial 8 Lincoln Nebraska, USA | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország, Svédország | | Land. University of Canberra, Ausztrália | Tapestry 08, Dean Clough, Halifax, UK | Kísérleti kárpit. BSW Gallery, Exeter, UK | American Tapestry Biennial 7. Tampa, Florida, USA | 2007 | Válasz az Édennek. II. South Hill Park Arts Centre,



Bracknell, UK | 2006 | A kárpit ma. Hebden Bridge, Yorkshire, UK | 2005 | Artapestry. Dánia, Németország, Franciaország | Kötés/Oldás. ‘Ways with Words’ festival, Dartington, Devon, UK | **DÍJAK** | 2010 | Grants for Arts Council England | 2006 | David Canter Memorial Trust | **STUDIES** | 1983 | Middlesex Polytechnic, London | 1977 | St. Andrews University, Scotland | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | American Tapestry Biennial 8 Lincoln Nebraska, USA | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | Land, University of Canberra, Australia | Tapestry 08, Dean Clough, Halifax, UK | Experimental Tapestry. BSW Gallery, Exeter, UK | American Tapestry Biennial 7. Tampa, Florida, USA | 2007 | Response to Eden II, South Hill Park Arts Centre, Bracknell, UK | 2006 | Tapestry Today. Hebden Bridge, Yorkshire, UK | 2005 | Artapestry. Denmark, Germany, France | Bound/Unbound. ‘Ways with Words’ festival, Dartington, Devon, UK | **AWARDS** | 2010 | Grants for the Arts Arts Council England | 2006 | David Canter Memorial Trust | **FELIKSAS JAKUBAUSKAS** | 1949 SOLISK, LITVÁNIA/LITHUANIA | **TANULMÁNYOK** | 1980 | Magyar Iparművészeti Főiskola, Budapest | 1976 | Litván Állami Művészeti Intézet | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Feliksas Jakubauskas textiljei.



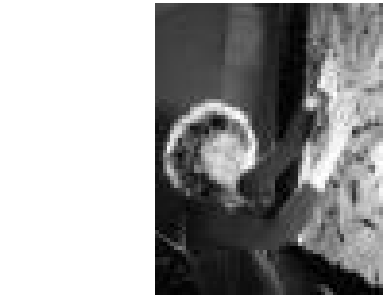
ALEX Gallery, Washington DC, USA (egyéni) | 8. Balti Mini Textile Triennálé. Gdynia, Lengyelország | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország | 2007 | 18th Fiberart International. 2007. Pittsburgh, USA | 5th International Crafts Biennale. Chengjou, Korea | 2005 | 4th International Crafts Biennale. Chengjou, Korea | *Kárpit2/Átváltozások*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | Terek. Litván Művészeti Múzeum, Vilnius, Litvánia (egyéni) | 2004 | Litván Textilbiennalé ARKA Galéria, Vilnius, Litvánia | 2001 | *Kárpit*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | **DÍJAK** | 2007 | Ezüstérem, 5th International Crafts Competition, Chengjou | 2005 | Különdíj, *Karpit2/Átváltozások* Budapest | 2004 | A Litván Művészeti

Szövetség Éves Díja és arany kitüntetése | 2003 | Elismerő dicséret és arany sárkány-díj, 3th International Crafts Biennale, Chengjou, Korea | 1998 | Ezüst érem, 9th International Triennale of Tapestry. Łódz, Lengyelország | Litván nemzeti és kulturális díj | A legjobb mű díja, 15th Fiberart International 1998, Pittsburgh | **STUDIES** | 1980 | Academy of Applied Arts Budapest | 1976 | State Art Institute of Lithuania | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Textile by Feliksas Jakubauskas. ALEX Gallery, Washington DC, USA (solo) | 8th Baltic Mini Textile Triennale. Gdynia, Poland | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | 2007 | 18th Fiberart International. 2007. Pittsburgh, USA | 5th International Crafts Biennale. Chengjou, Korea | 2005 | 4th International Crafts Biennale. Chengjou, Korea | Tapestry2 Metamorphoses. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | Spaces. Lithuanian Art Museum, Vilnius, Lithuania (solo) | 2004 | Lithuanian Textile Biennale. Gallery ARKA, Vilnius, Lithuania | 2001 | Tapestry. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | **AWARDS** | 2007 |

Silver medal at 5th International Crafts Competition, Chengjou, Korea | 2005 | Special Award of Tapestry2 Metamorphoses. Budapest, Hungary | 2004 | Lithuanian Artist’s Association Year Award and Gold badge | 2003 | Special Citation and Gold Dragon at 3th International Crafts Biennale, Chengjou, Korea | 1998 | Silver Medal at 9th International Triennale of Tapestry. Łódz, Poland | Lithuanian National Cultural and Art Award | Best Show Award at 15th Fiberart International 1998, Pittsburgh, USA | **AINO KAJANIEMI** | 1955 JYVÄSKYLÄ, FINNORSZÁG/FINLAND | **TANULMÁNYOK** | 1983 | Helsinki Művészeti Egyetem | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Collect Fair. Gallery Flow, London, Egyesült Királyság | 2009 | Dalslands Art Museum, Svédország | SOFA Fair. Gallery NORSU, Chigaco, USA | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország, Svédország | Textilia. Gothenburg Svédország (egyéni) | Museum Ryswyk, Hollandia | 2007 | The Best of European Contemporary Crafts. World Craft Council, Luxemburg, Párizs | 2005 | Artapestry. Dánia, Németország, Franciaország | 10th International Lace Biennial. Belgium, Németország | 2003 | Textilia. Gothenburg Svédország (egyéni) | **DÍJAK** | 2011 | A Finn állam 5 éves ösztöndíja | 2010 | Az év textilművésze 2010 | Jyväskylä város kulturális díja | **STUDIES** | 1983 | University of Arts and Design Helsinki | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Collect Fair. Gallery Flow, London, UK | 2009 | Dalslands Art Museum, Sweden | SOFA Fair. Gallery NORSU, Chigaco, USA | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | Textilia. Gothenburg/Sweden (solo) | Museum Ryswyk, Netherlands | 2007 | The Best of European Contemporary Crafts. World Craft Council, Luxemburg, Paris | 2005 | Artapestry. Denmark, Germany, France | 10th International Lace Biennial. Belgium, Germany | 2003 | Textilia.



Gothenburg/Sweden (solo) | **AWARDS** | 2011 | The state of Finland, 5 years grant | 2010 | The Textile Artist of the year 2010 | The Culture Award of Jyväskylä town | **MARIA KIRKOVA TZANOVA** | 1954 ROUSSE, BULGÁRIA/BULGARIA | **TANULMÁNYOK** | 1980 | Nemzeti Képzőművészeti Akadémia, Szófia, Bulgária MFA | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2007 | Brussels Space Art Contest, Brüsszel, Belgium | 2006 | Green Cat Gallery, Szófia, Bulgária (egyéni) | 2005 | Visions in Textiles. International Textile Art Exhibition, Izmir, Törökország | 2004 | Álmodok. Német Követség, Szófia, Bulgária (egyéni) | 2002 | Contemporary Textile Art – Bulgaria – Japan. Nemzeti Galéria Szófia, Bulgária | 1999 | Textile Art. Foundation 3.14 Gallery Bergen, Norvégia (egyéni) | Textile Impression II. Collis Gallery Lausanne, Svájc (egyéni) | 1998 | Textile Structures. Gurko 1 Sofia Városi Gaéria, Szófia, Bulgária (egyéni) | 1995 | Citè des Arts. Párizs, Franciaország | 1992 | International Triennial of Textile and Tapestry Arts. Musée de la Tapisserie, Tournai, Belgium | **DÍJAK** | 1995 | Citè des Arts. Competition Laureate, Párizs, Franciaország | 1988 | Az 5. Nemzeti Kiállítás első textil díja, Szófia, Bulgária | **STUDIES** | 1980 | National Academy of Fine Arts, Sofia, Bulgaria MFA | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2007 | Brussels Space Art Contest, Brussels, Belgium | 2006 | Green Cat Gallery, Sofia, Bulgaria (solo) | 2005 | Visions in Textiles. International Textile Art Exhibition, Izmir, Turkey | 2004 | Dreams. German Embassy, Sofia, Bulgaria (solo) | 2002 | Contemporary Textile Art – Bulgaria –Japan. National Gallery, Sofia, Bulgaria | 1999 | Textile Art. Foundation 3.14 Gallery Bergen, Norway (solo) | Textile Impression II. Collis Gallery Lausanne, Switzerland (solo) | 1998 | Textile Structures. Gurko 1 Sofia Municipal Gallery Sofia, Bulgaria (solo) | 1995 | Citè des Arts. Paris, France | 1992 | International Triennial of Textile and Tapestry Arts. Musée de la Tapisserie, Tournai, Belgium | **AWARDS** | 1995 | Citè des Arts. Competition Laureate, Paris, France | 1988 | First Prize for textile at 5th National Exhibition, Sofia, Bulgaria | **IEVA KRUMINA** | 1964 RIGA, LETTORSZÁG/LATVIA | **TANULMÁNYOK** | 1993 | Lett Művészeti Akadémia MFA | 1989 | Lett Művészeti Akadémia BFA | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Tradition & Innovation. IV European Textile and Fiber Art Triennial Riga, Lettország | My Galaxy. Gallery Balta, Kaunas, Litvánia (egyéni) | 2009 | VI International Biennial of Textile Miniatures. Vilnius, Litvánia | 2008 | Cloth & Culture NOW. Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich, Manchester, UK | 2007 | 5th International Crafts Biennale. Chengjou, Korea | Filare il Tempo International Miniature Textile Exhibition. Como, Olaszország | 12th International Triennial of Tapestry. Łódź, Lengyelország | 2006 | Memories about the Garden. Gallery Apsida, Riga lettország (egyéni) | 2005 | *Kárpit2/Átváltozások*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 2004 | American Tapestry Biennial V. Center for Visual Arts, Denver, USA | **DÍJAK** | 2009 | Első díj, VI International Biennial of Textile Miniatures. Vilnius, Lithuania | 2007 | Különdíj 5th International Crafts Biennale Cheongju Korea | Közönség-díj, International Lace Biennial. Heidelberg, Germany | Kitüntetés, 7th International Baltic Mini Textile Triennial. Gdynia, Lengyelország | 2004 | Kitüntetés, 6th International Baltic Mini Textile Triennial. Gdynia, Lengyelország | 2003 | Első-díj, Latvian Book Art Competition, Riga, Lettország | 1998 | Versenydíj, Riga in Contemporary Art, Riga, Lettország | 1995 | Balti művészkönyv-verseny, Tallin, Észtország | **STUDIES** | 1993 | Latvian Academy of Arts MFA | 1989 | Latvian Academy of Arts BFA | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Tradition & Innovation. IV European Textile and Fiber Art Triennial Riga, Latvia | My Galaxy. Gallery Balta, Kaunas, Lithuania (solo) | 2009 | VI International Biennial of



Textile Miniatures. Vilnius, Lithuania | 2008 | Cloth & Culture NOW. Sainsbury Centre for Visual Arts, Norwich, Manchester, UK | 2007 | 5th International Crafts Biennale. Chengjou, Korea | Filare il Tempo International Miniature Textile Exhibition. Como, Italy | 12th International Triennial of Tapestry. Łódź, Poland | 2006 | Memories about the Garden. Gallery Apsida Riga (solo) | 2005 | Tapestry2/ Metamorphoses. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 2004 | American Tapestry Biennial V. Center for Visual Arts, Denver, USA | **AWARDS** | 2009 | First prize of the VI International Biennial of Textile Miniatures. Vilnius, Lithuania | 2007 | Special prize of the 5th International Crafts Biennale Cheongju Korea | Prize of the Public. International Lace Biennial. Heidelberg, Germany | Prize of Distinction at the 7th International Baltic Mini Textile Triennial. Gdynia, Poland | 2004 | Prize of Distinction at the 6th International Baltic Mini Textile Triennial. Gdynia, Poland | 2003 | First prize of the Latvian Book Art Competition, Riga, Latvia | 1998 | Competition Prize of the Riga in Contemporary Art, Riga, Latvia | 1995 | Baltic Book Art Competition, Tallinn, Estonia



| **FEDERICA LUZZI** | 1970 RÓMA, OLASZORSZÁG/ITALY | **TANULMÁNYOK** | 2008 | Moholy-Nagy Művészeti Egyetem, Budapest | 2006 | La Sapienza Egyetem, Róma | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Michetti művészeti díj. Museo Michetti, Francavilla al Mare, Svájc | International Textile Art. Graz, Ausztria | 2009 | Fiber Works. Miniart Exhibition Fukuoka, Ukiha-shi/Munakata-shi Fukuoka, Japán – Busan, Korea | 2008 | Fehér kagyló és fekete kagyló. Musee Tapisserie, Tournai, Belgium (egyéni) | 2007 | International Exhibition of Contemporary Textile Art. Como, Olaszország | 2006 | L’Art de le Fibre - La Fibre de L’Art. ARELIS, Compiègne, Oise, Franciaország | 2004 | 11th International Triennial of Tapestry. Łódź, Lengyelország | 2003 | I. Teofilo Patini művészeti díj. Castel di Sangro, AQ. | 2001 | *Kárpit*, Szépművészeti Múzeum, Budapest | Mag. Galleria

AOC F58, Róma, Italy (egyéni) | **DÍJAK** | 2006 | Dícséret, Artist’s Book | 2003 | 1. díj, Teofilo Patini Művészeti díj | **STUDIES** | 2008 | Moholy-Nagy University of Art and Design Budapest | 2006 | University La Sapienza Rome | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Michetti Art Prize. Museo Michetti, Francavilla al Mare, Switzerland | International Textile Art. Graz, Austria | 2009 | Fiber Works. Miniart Exhibition Fukuoka, Ukiha-shi/Munakata-shi Fukuoka, Japan – Busan, Korea | 2008 | White Shell and Black Shell. Musee Tapisserie, Tournai, Belgium (solo) | 2007 | International Exhibition of Contemporary Textile Art .Como, Italy | 2006 | L’Art de le Fibre – La Fibre de L’Art. Compiègne, Oise ARELIS Group, France | 2004 | 11th International Triennial of Tapestry. Łódź, Poland | 2003 | Ith Teofilo Patini Art Prize, Castel di Sangro, AQ | 2001 | *Tapestry*, Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | Seed. Galleria AOC F58, Rome, Italy (solo) | **AWARDS** | 2003 | I. Prize of the 1th Teofilo Patini Art Prize | 2006 | Honorable mentions in the field of Artist’s Book | **ANDREA MILDE** | 1963 ENNEPETAL, NÉMETORSZÁG/GERMANY | **TANULMÁNYOK** | 1984 | Ecole Nationale D’Arts Décoratifs, Aubusson. Franciaország | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2009 | El cuerpo, la carne y el alma Nemzetközi vándorkiállítás | 2004 | Flexible 4 – Identities. UK, Hollandia, Dánia, Ausztria

KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK | ARTISTS EXHIBITING

| 2001 | *Kárpit*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 2000 | Trame d’autore Nemzetközi textil kiállítás. Chieri, Olaszország | Arte Textil contemporáneo. Miami, Florida, USA | 1998 | Goethe Intézet, Madrid, Spanyolország (egyéni) | 1997 | Die ersten zehn Jahre. Textil-Museum Neumünster, Németország (egyéni) | 1996 | Biennale internationale de la tapisserie. Beauvais, Franciaország | 1994 | ITNET2. Washington DC, USA; Vancouver, Canada | 1993 | White Nights. Márvány Palota, Szentpétervár, Oroszország | **STUDIES** | 1984 | Ecole Nationale D’Arts Décoratifs, Aubusson. France | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2009 | El cuerpo, la carne y el alma International touring exhibition | 2004 | Flexible 4 – Identities. UK, Netherland, Danmark, Austria | 2001 | Tapestry. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 2000 | Trame d’autore International Exhibition of Textile Art in Chieri, Italy | Arte Textil contemporáneo. Miami, Florida, USA | 1998 | Goethe Institut, Madrid, Spain (solo) | 1997 | Die ersten zehn Jahre. Textil-Museum Neumünster, Germany (solo) | 1996 | Biennale internationale de la tapisserie. Beauvais, France | 1994 | ITNET2. Washington DC USA; Vancouver, Canada | 1993 | White Nights. Marble Palace, St. Petersburg, Russia | **SUSAN MOWATT** | 1967 PERTH, SKÓCIA/SCOTLAND | **TANULMÁNYOK** | 1992 | Edinburgh College of Art, MFA | 1990 | Moray House College of Education | 1989 | Edinburgh College of Art, BA | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Portage: Textilek, a skála végpontjai. Bonhoga Gallery, Shetland, UK | 2008 | A kárpitszövés mint szépművészet. SoA Gallery, Canberra, Ausztrália | 2007 | Kabloom. Kétszemélyes bemutatkozás John Brown-nal, Galerie Maronie, Kyoto, Japán | 2005 | *Kárpit2/Átváltozások*. Meghívott művész. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | Artapestry. Dánia, Németország, Franciaország | 2004 | 11th International Triennial of Tapestry. Łódź, Lengyelország | 2001 | *Kárpit*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | Találkozási pontok: Hat japán és hat skót művész. The Royal Museum of Scotland | 1999 | Edinburgh-i alkotók. National Museum of Art, Kyoto, Japán



| 1998 | OXY Gallery, Osaka, Japán (egyéni) | **DÍJAK** | 2010 | Művészeti-díj, East Lothian Council | 2008 | A Scottish Arts Council díja | 2007 | A Scottish Arts Council díja az alkotói fejlődésért | 2004 | A Theo Moorman Trust díja | 2003 | A Scottish Arts Council díja | Textil verseny, Scottish Parliament | 2002 | Ösztöndíj, The Inches Carr Trust | Edinburgh-i művészeti-díj | 2001 | Arany gyapjú, 3.díj, *Kárpit*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | A Scottish Arts Council díja az egyéni fejlődésért | **STUDIES** | 1992 | Edinburgh College of Art MFA | 1990 | Moray House College of Education | 1989 | Edinburgh College of Art BA | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Portage: Textiles, extremes of scale. Bonhoga Gallery, Shetland, UK | 2008 | The Fine Art of Tapestry Weaving, SoA Gallery, Canberra, Australia | 2007 | Kabloom, Two person show with John Brown, Galerie Maronie, Kyoto, Japan | 2005 | *Tapestry2* Metamorphoses. Invited Artist. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | Artapestry. Denmark, Germany, France | 2004 | 11th International Triennial of Tapestry. Łódź, Poland | 2001 | Tapestry. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | Meeting Points, Six Japanese and Six Scottish Artists. The Royal Museum of Scotland | 1999 | Edinburgh Makers. The National Museum of Art, Kyoto, Japan | 1998 | OXY Gallery, Osaka, Japan (solo) | **AWARDS** | 2010 | East Lothian Council Artist Award | 2008 | Scottish Arts Council Award | 2007 | Scottish Arts Council Award for Creative Development | 2004 | Theo Moorman Trust Award | 2003 | Scottish Arts Council Award | Shortlisted for the Scottish Parliament Textile Competition | 2002 | The Inches Carr Trust Bursary | Edinburgh Artists Award | 2001 | Golden Fleece 3rd Prize, *Tapestry*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | Scottish Arts Council Award for Individual Development | **NAGY JUDIT** | 1954 DÖMSÖD, MAGYARORSZÁG/HUNGARY | **TANULMÁNYOK** | 1977 | Magyar Iparművészeti Főiskola | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Városi Kiállítóterem Zsirnagóga, Lendva, Szlovénia (egyéni) | 2009 | 3. Textilművészeti Triennálé. Városi Képtár, Szombathely | 2008 | Károlyi Kastély, Füžérradvány (egyéni) | 2007 | 12th International Triennale of Tapestry. Central Museum, Łodz, Lengyelország | 2006 | Városi Képtár, Deák Gyűjtemény, Székesfehérvár (egyéni) | Fészek Klub, Budapest (egyéni) | 2001 | Munkácsy Mihály Múzeum, Békéscsaba (egyéni) | 1998 | Magyar Természettudományi Múzeum, Budapest (egyéni) | 1996 | Szövött Himnuszok, Sándor Palota, Budapest | 1992 | Benczúr Palota, Budapest (egyéni) | **DÍJAK** | 2009 | A 3. Szombathelyi Textiltriennálé fődíja | 2006 | Az Év Textilművésze | 1999 | A Magyar Honvédelmi Miniszter különdíja | 1990 | Munkácsy-díj | 1978 | Az 5. Szombathelyi Fal és Tértextil Biennálé fődíja | **STUDIES** | 1977 | Academy of Applied Arts Budapest | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Art Gallery Synagogue Lendva, Slovenia (solo) | 2009 | 3rd Textile Art Triennial. Szombathely | 2008 | Károlyi Castle, Füžérradvány (solo) | 2007 | 12th International Triennale of Tapestry. Central Museum, Łodz, Poland | 2006 | Deák Collection, Art Gallery Székesfehérvár (solo) | Fészek Artist’s Club, Budapest (solo) | 2001 | Munkácsy Mihály Museum, Békéscsaba (solo) | 1998 | Museum of Natural History, Budapest (solo) | 1996 | Woven Anthems. Sándor Palace, Budapest | 1992 | Benczúr Palace, Budapest (solo) | **AWARDS** | 2009 | General award of the 3rd Textile Art Triennial, Szombathely | 2006 | Textile Artist of the Year | 1999 | Special Award of the Minister of Defense of the Republic of Hungary | 1990 | Munkácsy-award | 1978 | General award of the 5th Textile Art Biennial, Szombathely | **SARAH PERRET** | 1958 LYON, FRANCIAORSZÁG/FRANCE | **TANULMÁNYOK** | 1978 | Ecole Nationale D’Arts Décoratifs, Aubusson. France | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2010 | Global Intrigue2 Arsenal Museum, Riga, Lettország | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország, Svédország | 2007 | Global Intrigue1 Arsenal Museum, Riga, Lettország | Élém



KIÁLLÍTÓ MŰVÉSZEK | ARTISTS EXHIBITING

| 2005 | *Tapestry2* Metamorphoses. Museum of Fine Arts, Budapest, Magyarország | 2004 | Textil’Art. Tourettes s/Loup, Franciaország | Bullukian Alapítvány, Lyon, Franciaország (egyéni) | 2002 | Le Polaris. Corbas, Franciaország (egyéni) | MAPRA. Lyon, Franciaország (egyéni) | 2001 | Textilművészet. Lorient, Franciaország | **STUDIES** | 1978 | Ecole Nationale D’Arts Décoratifs, Aubusson. France | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2010 | Global Intrigue2 Arsenal Museum, Riga, Latvia | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | 2007 | Global Intrigue1 Arsenal Museum, Riga, Latvia | Élém

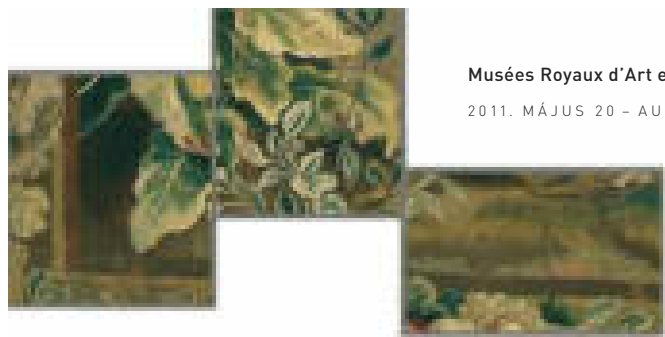
| 2007 | Global Intrigue1 Arsenal Museum, Riga, Latvia | Élém





| **RENATA ROZSIVALOVÁ** | 1946 TŘEBÍČ, CSEHORSZÁG/CZECH REPUBLIC | **TANULMÁNYOK** | 1971 | Művészeti Építészeti és Design Akadémia, Prága | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2008 | Artapestry2. Dánia, Norvégia, Franciaország, Svédország | 2005 | Artapestry. Dánia, Németország, Franciaország | *Kárpit2/Átváltozások*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 2001 | 10th International Triennial of Tapestry. Łódź, Lengyelország | A cseh iparművészet 300 éve. Takasaki, Japán | *Kárpit*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, Magyarország | 2000 | Mennyország és Föld. Myrmaki Gallery, Vantaa, Helsinki, Finnország | 1993 | 2nd Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissu, Tournai, Belgium | 1992 | 5. Csipke Biennálé. Brüsszel, Washington, Prága | 1987 | 12th Biennial of Tapestry. Lausanne, Svájc | **DÍJAK** | 1986 | A World Craft Council dícséretes elismerése, Pozsony, Szlovákia | 1978 | Bronz-érem, 3rd International Triennale of Tapestry, Łódz, Lengyelország | **STUDIES** | 1971 | Academy of Art, Architecture and Design, Prague | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2008 | Artapestry2. Denmark, Norway, France, Sweden | 2005 | *Tapestry2/Metamorphoses*. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | Artapestry. Denmark, Germany, France | 2001 | 10th International Triennial of Tapestry. Łódź, Poland | Tapestry. Museum of Fine Arts, Budapest, Hungary | 300 Years of Czech Applied Arts. Takasaki, Japan | 2000 | Heaven and Earth. Myrmaki Gallery, Vantaa, Helsinki, Finland | 1993 | 2nd Triennale Internationale de la Tapisserie et des Arts du Tissu, Tournai, Belgium | 1992 | 5th. Biennial of Lace. Brussels, Washington, Prague | 1987 | 12th Biennial of Tapestry. Lausanne, Switzerland | **AWARDS** | 1986 | Honourable Award by World Craft Council, Bratislava, Slovakia | 1978 | Bronze Medal, 3rd International Triennale of Tapestry, Łódz, Poland | **SOLTI GIZELLA** | 1931 BUDAPEST, MAGYARORSZÁG/HUNGARY | **TANULMÁNYOK** | 1955 | Magyar Iparművészeti Főiskola | **VÁLOGATOTT KIÁLLÍTÁSOK** | 2009 | Budapest Galéria kiállítóháza, Budapest (egyéni) | 2008 | Craft&Design. Iparművészeti Múzeum, Budapest | 2007 | Tetőtér Galéria, Pannonthalma (egyéni) | 2006 | Kossuth-díj 2006, MKISZ Galéria, Budapest (egyéni) | 2005 | *Kárpit2/Átváltozások*. Szépművészeti Múzeum, Budapest | 2004 | Kézzel az elektronika korában. The Textile Museum, Washington DC, USA | 2003 | Metakommunikáció. Magyar Akadémia, Róma | 2002 | Le Fil Hongrois. Palais des Nations, Genf | 2001 | *Kárpit*. Szépművészeti Múzeum, Budapest | 2000 | Kortárs Művészeti Galéria, Győr (egyéni) | **DÍJAK** | 2006 | Kossuth-díj | 1993 | Római ösztöndíj | 1988 | Kiváló művész | 1981 | Érdemes művész | 1974 | Munkácsy-díj | **STUDIES** | 1955 | Academy of Applied Arts Budapest | **SELECTED EXHIBITIONS** | 2009 | Exhibition House of the Budapest Gallery, Budapest (solo) | 2008 | Craft&Design. Museum of Applied Arts, Budapest | 2007 | Tetőtér Gallery, Pannonthalma (solo) | 2006 | Kossuth Prize 2006, MKISZ Gallery, Budapest (solo) | 2005 | *Tapestry2/Metamorphoses*. Museum of Fine Arts, Budapest | 2004 | By Hand in the Electronic Age. The Textile Museum, Washington DC, USA | 2003 | Metakommunikation. Hungarian Institute, Rome | 2002 | Le Fil Hongrois. Palais des Nations, Genf | 2001 | *Tapestry*. Museum of Fine Arts, Budapest | 2000 | Contemporary Art Gallery, Győr (solo) | **AWARDS** | 2006 | Kossuth Prize | 1993 | Scholarship to the Hungarian Institute in Rome | 1988 | Eminent Artist Award | 1981 | Meritorious Artist Award | 1974 | Munkácsy Prize

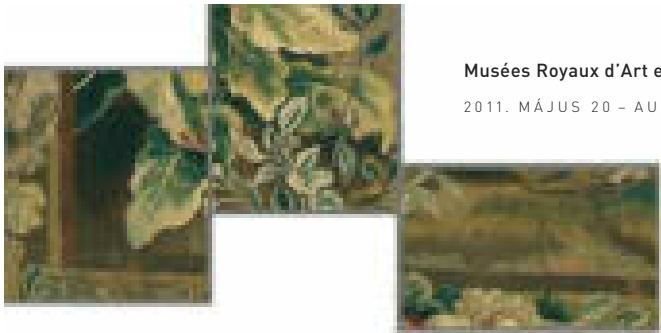




Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

2011. MÁJUS 20 - AUGUSZTUS 14. | 20 MAY - 14 AUGUST 2011

Iparművészeti Múzeum, Budapest | Museum of Applied Arts Budapest
2011. OKTÓBER 13 - NOVEMBER 27. | 13 OCTOBER - 27 NOVEMBER 2011



Musées Royaux d’Art et d’Histoire, Bruxelles
2011. MÁJUS 20 – AUGUSZTUS 14. | 20 MAY – 14 AUGUST 2011

Iparművészeti Múzeum, Budapest | Museum of Applied Arts Budapest
2011. OKTÓBER 13 – NOVEMBER 27. | 13 OCTOBER – 27 NOVEMBER 2011



Címlap
Az *Európa szöve*t című kárpitegyüttes alapjául szolgáló
Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak című
18. századi századi brüsszeli kárpit
(Iparművészeti Múzeum, Budapest)
a kollektív munka előtti állapotában, a virtuális kimetszésekkel

Frontispiece
The eighteenth-century Brussels tapestry Mercury Hands
over the Infant Bacchus to the Nymphs (Museum of Applied Arts, Budapest),
which served as the basis for the joint tapestry Web of Europe,
as it was before the collective work, with virtual ‘excisions’.

