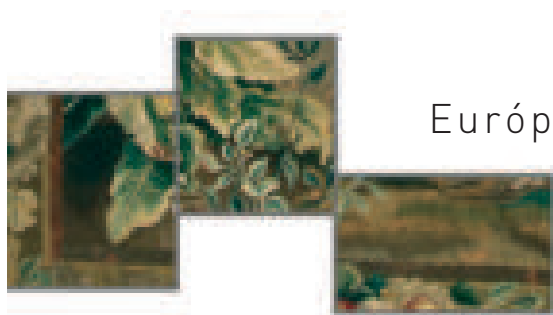




Európa szövete | Web of Europe

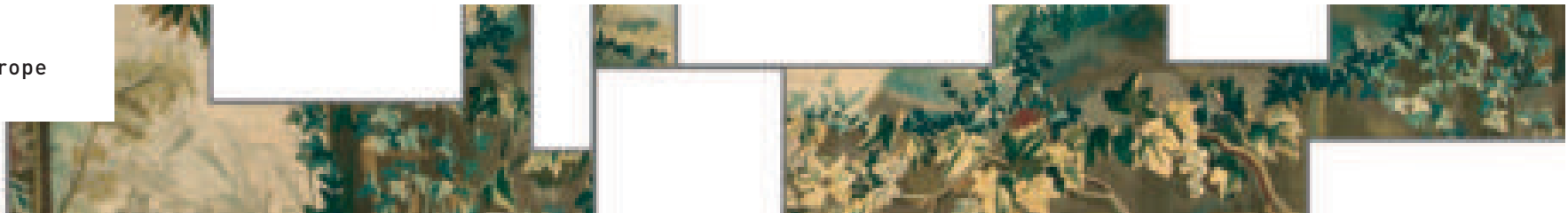
A SZÖVÖTT KÁRPIT MŰVÉSZETÉNEK ÁTVÁLTOZÁSAI
METAMORPHOSES OF THE ART OF WOVEN TAPESTRY



Európa szövete | Web of Europe

A SZÖVÖTT KÁRPIT MŰVÉSZETÉNEK ÁTVÁLTOZÁSAI
METAMORPHOSES OF THE ART OF WOVEN TAPESTRY

Európa szövete | Web of Europe



SZERKESZTETTE | EDITORS Hegyi Ibolya, Schulcz Katalin
SZERZŐK | AUTHORS András Edit, Thomas Cronenberg, Hegyi Ibolya,
Ingrid De Meûter, Susan Mowatt, Schulcz Katalin, Semsey Réka
FORDÍTÁS | TRANSLATION Chris Sullivan
GRAFIKAI TERV | DESIGN Bárd Johanna
FOTÓ | PHOTOGRAPHS Áment Gellért, Mudrák Attila, Rosta József,
Royal Museums of Arts and History, Brussels
FELELŐS KIADÓ | PUBLISHER RESPONSIBLE
Mojzer Miklós, a Dobrányi Ildikó Alapítvány elnöke | president of the Ildikó Dobrányi Foundation
NYOMDA | PRINT Mester Nyomda
ISBN 978-963-08-7610-0

Európa szövete

A SZÖVÖTT KÁRPIT MŰVÉSZETÉNEK ÁTVÁLTOZÁSAI

Web of Europe

METAMORPHOSES OF THE ART OF WOVEN TAPESTRY

A Dobrányi Ildikó Alapítvány 2011 november 11-én a Moholy-Nagy
Művészeti Egyetemen megrendezett konferenciájának előadásaiból

Lectures delivered at the Ildikó Dobrányi Foundation's conference at
the Moholy-Nagy University of Art and Design on 11 November 2011





Tartalomjegyzék | Table of Contents

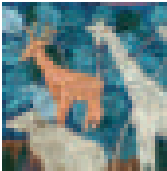
6, 7	Introduction Bevezető
9	SCHULCZ KATALIN Európa szövete. Egy 18. századi brüsszeli kárpit kortárs parafrázisai
10	KATALIN SCHULCZ Web of Europe. Contemporary Paraphrases of an 18th-century Brussels Tapestry
21	INGRID DE MEÛTER Mitológiai történetek kárpitokon a brüsszeli Királyi Művészeti és Történelmi Múzeumok kárpit- és textil gyűjteményében
22	INGRID DE MEÛTER Mythological Stories on Tapestries in the Collection of Tapestries and Textiles at the Royal Museums of Art and History, Brussels
33	SEMSEY RÉKA Brüsszeli kárpitok a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében
34	RÉKA SEMSEY Brussels Tapestries in the Collection of the Budapest's Museum of Applied Arts
43	HEGYI IBOLYA A kárpit 20. századi magyar hagyománya
44	IBOLYA HEGYI The Hungarian Tradition of Tapestry in the 20th Century
53	ANDRÁS EDIT A kárpit ideje
54	ANDRÁS EDIT The Time of Tapestry
59	SUSAN MOWATT Határátlépések: Kárpit 21. századi kontextusban
60	SUSAN MOWATT Crossing Boundaries: Tapestry Within the Context of the 21st Century
65	THOMAS CRONENBERG Kárpit: Identitás és együttműködés
66	THOMAS CRONENBERG Tapestry: Identity and Collaboration



Introduction

6

On the occasion of Hungary's presidency of the Council of the European Union in 2011, the Hungarian Cultural Institute in Brussels and the Ildikó Dobrányi Foundation announced a competition entitled *Web of Europe* for invited European tapestry artists. The organisers made no secret of their desire to call attention to a European genre with historical traditions in Hungary also, namely woven tapestry. Perhaps the most important of these traditions is that of personal, autonomous tapestry as represented by Noémi Ferenczy. A tapestry artist but also a teacher of the genre who created her own school, Noémi Ferenczy was an outstanding figure in the history of art in Hungary. In 1951, she established the department of tapestry at Hungary's Academy of Applied Arts, the legal predecessor of today's Moholy-Nagy University of Art and Design (MOME), where she taught in accordance with her own creative method. Following the lead given by this department, Hungarian tapestry art was able around the time of the new millennium to feature on the international stage as an equal partner. In his Introduction to the catalogue presenting not only the joint work generated by the competition but also the artists who made it, Imre Takács, director-general of the Museum of Applied Arts in Budapest and chief patron of the *Web of Europe* project, thought it important to emphasise an idea also suggested by the title of the project itself, as follows: '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.' To mark the end of the joint creation displayed first in Brussels and then in Budapest to prompt a re-weaving of the 'web' of tapestry art and a re-thinking of its metamorphoses, and also to signal the end of the *Web of Europe* project, the Ildikó Dobrányi Foundation organised an international conference on 11 November 2011. This was held at the Moholy-Nagy University of Art and Design in Budapest. Containing a selection of the presentations given at this conference, the present volume will, we hope, do homage to the founder and artist Noémi Ferenczy, on the 60th anniversary of her department's foundation.



THE EDITORS

BUDAPEST, AUTUMN 2013

Bevezető

7



A 2011-es magyar soros EU-elnökség alkalmából a Brüsszeli Magyar Kulturális Intézet és a Dobrányi Ildikó Alapítvány *Európa szövete* címmel meghívásos pályázatot hirdetett európai kárpitművészeknek. A kezdeményezők nem titkolt szándéka az volt, hogy felhívják a figyelmet a Magyarországon is történelmi hagyományokkal rendelkező európai műfajra, a szövött kárpitra, azon belül a magyar tradíciók talán legjelentősebbikére, a Ferenczy Noémi nevével fémjelzett személyes, autonóm kárpittradícióra. Ferenczy Noémi ugyanis nemcsak kárpitművészként, hanem iskolateremtő tanárként is kiemelkedő alakja a magyar művészet történetének. Saját alkotómódszerének szellemében ő alapította 1951-ben a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem (MOME) jogelőd intézményében, az Iparművészeti Főiskolán a kárpit tanszakot, amelynek nyomdokán a magyar kárpitművészet az ezredfordulón egyenrangú félként jelenhetett meg a nemzetközi szintén. A pályázat eredményeképpen elkészült közös művet és alkotóit bemutató katalógus bevezetőjében Takács Imre, az Iparművészeti Múzeum főigazgatója, az *Európa szövete* fővédnöke fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a program címe is utal rá: „a műveltségen alapuló közös gondolkodás és alkotás Európának mint egy »nagy műhelynek« vitathatatlan lényegéhez tartozik. Állandóan fogalmazzuk, szőjük ezt a szövetet”. A kárpitművészet „szövetének” újrászövését, átváltozásainak újragondolását ösztönzendő a Brüsszelben, majd Budapesten bemutatott közös munka, illetve az *Európa szövete* program lezárásaként a Dobrányi Ildikó Alapítvány 2011. november 11-én nemzetközi konferenciát rendezett a MOME-n. A konferencián elhangzott előadások válogatását tartalmazó kötetünk szándékunk szerint a kárpit tanszak alapításának 60. évfordulójára emlékezve egyúttal tisztelgés is az alapító mester, Ferenczy Noémi előtt.

A SZERKESZTŐK

BUDAPEST, 2013 ŐSZÉN



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

Huszonhét európai kortárs kárpitművész közös munkájának eredményeképpen létrejött az *Európa szövete* című műegyüttes, amely egyúttal esemény is – megjelenési módja, illetve közszemlére tétele okán. Azért nevezhető műegyüttesnek, mivel a művet alkotó egyes szövött kárpit-darabok az installáció leleménye révén kerülnek benne a helyükre, továbbá, mert a részletekből összeálló töredék-egész – ugyancsak az installáció jóvoltából - egy másik - múltbeli kárpit referenciális jelenlétében, azzal együtt szemlélve bontakozik ki, ez a konstelláció pedig csak alkalmyszerűen, a kiállítás kitüntetett ideje alatt áll fenn, a májusi brüsszeli bemutatkozás után most Budapesten. Ez adja esemény-jellegét, és persze az a nem lebecsülendő tény, hogy létrejött.

Olyan kortárs műfajról van szó, amely a potenciális közönség figyelméért folyó küzdelemben, egy állandósult ingertorlódásában nem tudhatja, de nem is akarhatja felvenni a versenyt a gerillamarketingszerű rajtaütéses akciózásokkal, viszont komoly eséllyel szállhat ringbe a lap-pangó figyelemért a már-már szintén konjunkturális igényné váló lassítás képviselésében: az emberi kéz és az emberi idő nyomát érzékelhetően magán viselő műtárgyakkal. A Dobrányi Ildikó Alapítvány ehhez a helyzethez próbált hozzászólni a maga eszközeivel, anélkül, hogy eltávolodott volna saját közegétől. Akcióját európai léptékben gondolta el, amikor elhatározta, hogy a maguk műfajának innovációs lehetőségeit kutató kollégákat összevezeti, nyitni próbál egy sokszínű, motivációjában rokon művészi-szakmai közösség felé, és megszólítja néhány – földrajzi értelemben távol dolgozó – sorstársát, aki a kárpitszövés értékét és funkcióját nemcsak patinás múltjának tevékeny ápolásában látja, hanem valódi aktualitásáról is meg van győződve.

Azok kedvéért, akik a jelenlévők közül nem ismerik még, bár remélhetőleg ma délután látni fogják, röviden vázolni próbálom a tervet és a megvalósítás néhány, önmagán túlmutató tapasztalatát. Számítok azoknak a megértésére és türelmére, akik gyakorló művészekként, szakemberekként nálam jóval többet tudnak róla: nekik sok újat aligha mondhatok. Vállaltan úgynevezett alkalmi műről, illetve műegyüttesről van szó tehát, a Goethe által rehabilitált értelemben: az apropó Magyarország soros EU-elnökségének időszaka volt, ami a szellemi energiák és a figyelem koncentrációjának esélyével ideális keretet látszott nyújtani, majd valóban nyújtott is, ahhoz, hogy egy szerencsésen kitartott pillanatra a szűkebb szakmai közege túl is tudatosítsa egy ténylegesen közös európai kézműves tradícióból kinőtt műfaj, a szövött kárpit intenzív jelenlétét, és saját európai hagyományába ágyazottan mutassa fel egy izgalmas kortárs művészeti praxis innovációs erejét és tartalékait. Az Európa szövetének konkrét terve a műfaj jelentős hazai képviselőjéről elnevezett Dobrányi Ildikó Alapítvány kuratóriumának tagjától, az ugyancsak aktív kárpitművésztől, Száraz Marikától származik: a jelen és a múlt között teremtenő idő-híd-gondolatát az a tapasztalat sugallta, hogy a töredékesen napvilágra kerülő múltbeli műtárgyak hiányzó részeinek pótlásakor az épen maradt darabok adnak támpontot a helyreállítást végző szakembereknek. Az *Európa szövete*nek kiindulópontja tehát ennek a helyzetnek, illetve az ehhez kapcsolódó restaurátori feladatnak a bővített imitálása volt: azért bővített, mert az autonóm művészekre bízott ál-rekonstrukciónak nem kellett, pontosabban: másképp kellett számolnia a mindenkor restaurátort kötelező, szükségképpen korlátozó szabályokkal. A terv bázisa a *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című 18.századi klasszikus kárpit, amelyet a budapesti Iparművészeti Múzeum őriz.

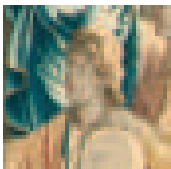


A kárpitból – túlnyomórészt a bordűrből – képzeletben kímetszett 27 kisebb darabot kapta meg ugyanennyi felkért európai kortárs művész (ez a szám az EU tagállamok számára utal), hogy a maga olvasata szerint, saját invenciója alapján, saját technikájával szője újra, mintegy pótolja vissza. Tehát a Mercurius-kárpit fiktív hiányaiként jelölt eredeti darabokat értelmezték újra, majd szőtték meg a művészek. Ki-ki a maga felfogásában, saját technikájával. A képzelt hiányok újrainterpretálása és a fiktív helyreállítás egyszerre jelentett kötött és felszabadító programot a művészeknek: az ideiglenesen kitakart eredeti részletek képe mintaként ténylegesen rendelkezésükre állt: mindegyikük eldönthette, hogy az ő verziója hogy viszonyuljon a múltbeli műhöz, vagy a műbeli múlthoz: a formákhoz, a színekhez, hogy saját műve invenció és technika szempontjából mihez közelítsen jobban: a minél nagyobb hűségre törekvő másolástól a radikális elállításig húzódó skálán. Az összetett feladat első fázisaként szükségképpen tisztázniuk kellett személyes viszonyukat a tárgyhoz. De voltaképpen mi is itt a tárgy? Nyilvánvalóan nemcsak a 18. századi kárpit vonatkozó részlete, de még csak nem

Brought into being through the joint efforts of 27 contemporary European tapestry artists, the collective work entitled *Web of Europe* was an event also, by virtue of its placing on public display. It could be called an assemblage of works, too, since the different pieces of woven tapestry of which it consisted reached their places on it through the artifice of the installation itself, and – likewise thanks to the installation – because the fragment-whole made up of the different portions took shape, and was viewed, in the referential presence of another

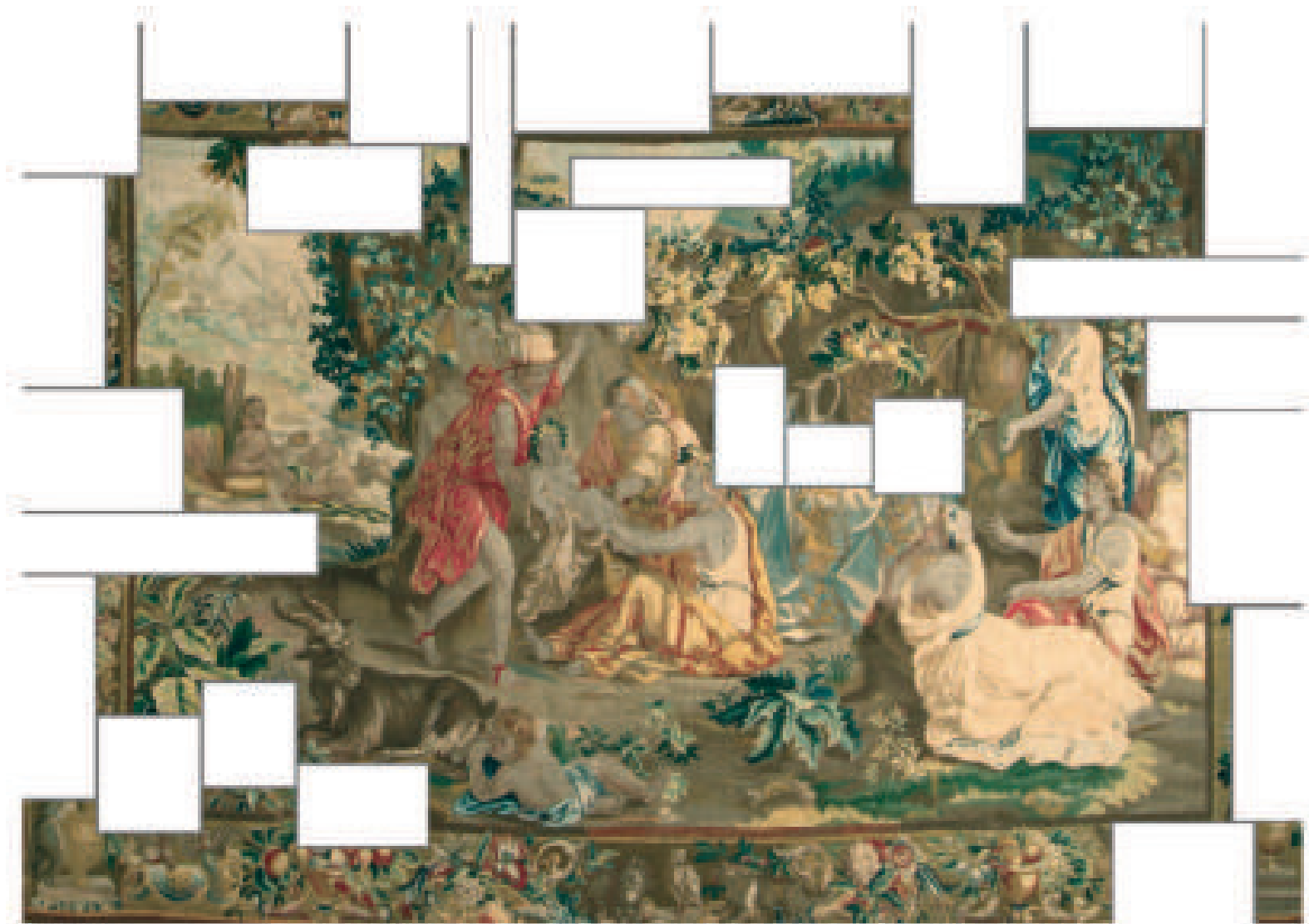
tapestry, one from the historical past. This combination, however, existed only temporarily, for the time-periods chosen for the exhibiting of the work, in May and October 2011 in Brussels and Budapest respectively. It was this that made the work an event, and, of course, the fact, not to be belittled, of work’s genesis in the first place.

The work of which we speak belonged to a genre which is contemporary. In the struggle to gain the attention of the public, and to provide it with constant stimulation, this genre may not be able to resort to the sensationalist, and sometimes underhand, marketing efforts used by its competitors.



10 It may not even wish to. On the other hand, when it comes to the representation of a general slowing down, for which there is already a great need, it can vie for this attention with real chances of success, with works of art that show the unequivocal stamp of human hands and of human time. The Ildikó Dobrányi Foundation has attempted to address this state of affairs through measures of its own, albeit without a retreat from its medium, namely woven tapestry. It was seen as a move of European significance when this body decided to bring together artists in the field who were seeking possibilities for innovation in their genre, to open up to a heterogeneous community of artists and other experts who were similarly motivated, and to make contact with fellow-artists sometimes working far apart geographically who see in the active fostering of its ancient past the value and function of tapestry-weaving and who are also convinced of the genre’s real relevance today. For those of you still unfamiliar with the work in question (although hopefully you will get to see it this afternoon), I shall now briefly outline the *Web of Europe* project and some of the experiences gained in the realisation of it that point beyond themselves. Here I must count on the understanding and patience of those who, as practising artists and other experts, know a good deal more about it than I do: to these people I can scarcely say anything that is new. I speak of an expressly one-off work, or collection of works, in the sense rehabilitated by Goethe. It was first exhibited in May 2011, during Hungary’s presidency of the European Union, a period which seemed to offer an ideal framework, with chances for the concentrating of intellectual energies and attention. Later on also, in October that same year, it served to communicate, beyond the professional community in the narrow sense of the term, the keen presence of a genre sprung from the handicrafts tradition which really is common to Europe as a whole, namely the genre of woven tapestry, and to point out the innovative power and innovative reserves of an exciting contemporary artistic practice grounded in the traditions of Europe. The specific plan for the *Web of Europe* project came from Marika Száraz, an active tapestry artist and a member of the governing body of the Ildikó Dobrányi Foundation, which is named after an important Hungarian representative of the genre. The idea of a time-bridge that needs to be created between present and past was suggested by the observation that when the parts missing from old works of art discovered in less-than-complete condition are supplied, those parts that are present and undamaged provide the basis for the efforts of the experts performing the restoration. The *Web of Europe*’s point of departure was an extended imitation of this and of the related restoration task: it was extended because there was no need for pseudo-reconstruction assigned to autonomous artists, namely the rules binding and necessarily restricting conservators in all ages needed to be reckoned with in a way that was different. The basis for the project was the 18th-century classic tapestry entitled ‘Mercury Handing over the Infant Bacchus to the Nymphs’, a work kept at the Museum of Applied Arts in Budapest.

The 27 invited European artists (the number was chosen to correspond to the total number of EU member-states) were each assigned a small piece cut out from a picture of the Brussels tapestry – from the bordure overwhelmingly – to re-weave according to their own reading of it, on the basis of their own inventiveness and using their own technique, as though they were making a replacement piece. In this way, original pieces denoted (incorrectly) as missing from the Mercury tapestry were re-interpreted and then re-woven by the artists in question. Each artist worked according to his or her own ideas, using his or her own approach. The re-interpretation of the imagined gaps and the fictitious restoration simultaneously represented a defined and liberating programme for the artists involved: each had a picture of the part of the tapestry he or she was to re-work, and each could decide as to how he or she should relate to the past work (or to the past in the



A MERCURIUS ÁTADJA A GYERMEK BACCHUST A NIMFÁKNAK CÍMŰ 18. SZÁZADI BRÜSSZELI KÁRPIT A VIRTUÁLIS KIMETSZÉSEKKEL.
THE EIGHTEEN CENTURY BRUSSELS TAPESTRY MERCURY HANDS OVER THE INFANT BACCHUS TO THE NYMPHS WITH THE VIRTUAL EXCISIONS.



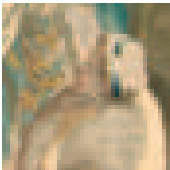
A MERCURIUS ÁTADJA A GYERMEK BACCHUST A NIMFÁKNAK CÍMŰ 18. SZÁZADI BRÜSSZELI KÁRPIT A KOLLEKTÍV MUNKA ELŐTTI ÁLLAPOTÁBAN.
THE EIGHTEEN CENTURY BRUSSELS TAPESTRY MERCURY HANDS OVER THE INFANT BACCHUS TO THE NYMPHS AS IT WAS BEFORE THE COLLECTIVE WORK.



- | | | |
|----|--------------------------|--------------------------------|
| 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 | EMÖKE | 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 |



is egésze önmagában, amely maga is valami múltbelit idéz meg, hanem a kortársnak, a „korszerűtlenül elmélkedő” Nietzschevel szólva „az idők későszülöttjének” odáig hatoló tekintete, érdekeltsége, azaz kapcsolódása a múlt számára ily módon megnyíló dimenziójához. Amit az ötletgazda idő-hídként nevezett meg, az voltaképpen nem is létrehozandó valami, inkább előhívni és felmutatni lehet, hiszen folytonos. Megközelítése dialogikus természetű: érvényes kérdésekre nyílik meg és válik elevenné. Például az emlékezésben, amit az időről elmélkedő Augustinus a múlt jelenjének nevezett. Tudatosan vagy tudattalanul „csak” felvenni kell a szálát, ami mindig is megvolt. Ilyen értelemben a tradíció – ha hajlandók vagyunk nem csupán hangzatos fordulatként hivatkozni rá – bőrközeli minőség: kontinuum „látens emlékezet”, ismerősség és felfedezés, szokás és meglepetés. Olyasvalami, amihez ténylegesen közünk van. Hogy mi, pontosabban hogy mikor mi közünk van hozzá, annak időről időre és soha nem egyszer és mindenkorra nekünk magunknak kell a végére járnunk. Így aztán nemcsak a kivitelezés tényleges munkája, már a tervezés mozzanata is komplex módon: intellektuális, spirituális, manuális szinten mozgósította a résztvevőket, elindította a megértés folyamatát, megnyitotta az értelmezésnek, ezen belül az önértelmezésnek a legszemélyesebb szféráját, hogy aztán a kivitelezés koncentrált szakaszában a már megindult belső párbeszéd a matéria alakításán keresztül teljeseadjék be. A közös tradícióban ugyanis éppúgy benne van magának a szövésnek a kézműves hagyománya, benne van a konkrét kárpiton ábrázolt mitológiai jelenet – mint az európai kultúra forrásvidéke, amit legfeljebb az az áhítatos félreértés stilizál szelíd, idilli tájjá, amely a kultúrát szívesen képzei valamiféle tiszteletre méltó, távoli tartománynak. A mitológiai történetek pedig természetüknél fogva továbbmesélhetők, azaz továbboszóhatók, újraszóhatók, a konvenciók függvényében mindig másképp, ez a létmódjuk. A Mercurius-kárpit már szerepelt a klasszikus kárpitok kontextusába helyezett kortárs műveket bemutató, 2005-ben rendezett nemzetközi Kárpit 2 kiállításon, a Szépművészeti Múzeumban. Akkor és ott találkozott vele például e mostani vállalkozás egyik résztvevője, Peter Horn, aki lényegesnek tartotta kiemelni azt az „erős és lenyűgöző” hatást, amelyet számára akkor a régi és új darabokat együtt, ahogy írja: „termékeny kölcsönhatásukban” közszemlére tévő rendezés jelentett, melynek folytán élményszerűen jelenhetett meg a szemlélő számára a köztük levő (megint Horn szavával) „meggyőző kapcsolat”, vagyis éppen az, amire az Európa szövetének terve apellál. A 18. századi kárpiton ábrázolt jelenet középpontjában a „bevarrott isteni gyermek” Bacchus, azaz Dionysos látható, akit Mercurius itt épp a nimfák gondjára bíz. Az Ovidiustól, a homéroszi himnuszokból vagy az Iliászból ismerhető szcena előtörténetéről tudható, hogy miután Semelét, a várandós halandó asszonyt elégették Jupiter villámai, magzatát a főisten kitépte Semelé hasából, és saját combjában hordta ki. A nimfák oltalmába adott „kétszer született” utóbb az istenek közé emelte anyját. Miközben a történet szereplői közül a kárpiton látjuk Jupiter követét, Mercuriust, jelen vannak a csecsemőt fogadó nimfák, a háttérben felbukkan Silenus is, de a később jelentős, sőt viharos karriert befutó kis Bacchus anyja hiányzik a tájból. Nem így a kortárs változatban: jóllehet a kitakart, azaz újraszövésre felajánlott részleteken nem szerepelnek a kárpiton ábrázolt alakok, egyikük, ráadásul az, aki a jelenetben sem látható, leva Krumina interpretációja révén mégis „odaszövődött”: a Krumina által választott részleten, amely a bordűr keretezte belső mezőből való, van egy váza, oldalán egy női arc körvonalaival. Krumina ezt a női portrét leválasztotta a vázáról, önállósította és keretbe foglalta, hozzátámasztva a vázához: a paszpartun még felirattal is jelölte, hogy ő Semelé.



Az *Európa szövete* – az ötlet megszületésétől fogva egyértelműen, sőt programszerűen kapcsolódott a kézműves tradícióhoz. Közismert, hogy a kárpitkészítés történetében kialakult munkamegosztás hagyományosan az eltérőnek nyilvánított kompetenciák alapján választotta szét a munka egyes fázisait és utalta a kartonkészítést festőművész, a kivitelezést pedig a műhelyekben dolgozó professzionális szövők illetékességébe. Az autonóm műfajként felfogott kortárs szövött kárpit létrehozásának teljes folyamata többnyire magától értetődő módon egy kézben összpontosul. Ennek az igényét és gyakorlatát szinte egybehangzóan erősítik meg az alkotók az *Európa szövete*hez készült katalógusban közölt ars poeticáikban. Ezekben a forrásértékű dokumentumokban, melyekben beszámolnak választott műfajukhoz fűződő viszonyuk alakulásáról és a közös munkával kapcsolatos elképzeléseikről, más és más szempontot kiemelve, de határozottan ragaszkodnak a sajátkezü megvalósításhoz. Czygan egyenesen a legfontosabb impulzusnak tartja a műfaj megújulásában, hogy a három funkció egy kézbe került, Renata Rozsivalova „szövött kézírásról” beszél. Hogy a kivitelezés mennyire elidegeníthetetlen része a művészi alkotómunkának, azt többek között az anyag és a „gondolkodó kéz” közötti folytonos dialógus, illetve ennek a műben megnyilvánuló következményei is mutatják. Emőke a „technikai innováció esélyének” garanciáját látja benne. Solti Gizella (egy korábbi interjúban) azt állítja, hogy „a gobelint terven befejezni nem lehet”, hiszen „szövésekor a szövéssel egyszerre jön létre az alapanyag az ábrázolt formával, a színnel, a tónussal,” érthető, hogy a saját kikísérletezett technikai megoldásokban látja az újítás lehetőségét, csak így vonhatja és vonja is saját hatáskörébe a szigorú szövési szabályok megváltoztatását. Anekdotikus, de sokatmondó körülmény, hogy a mesterének szellemi örökségét autonóm módon tovább vivő Solti Gizella ma is Ferenczy Noémi egykori műtermében, a tőle örökölt szövőszéken dolgozik. Amúgy már az öntörvényű Ferenczy Noémi evidensnek

work itself], to the forms, and to the colours. He or she could also determine the extent to which his or her own work should approximate to the chosen section from the point of view of inventiveness and technique, on a scale extending from the greatest possible faithfulness to the original on the one hand to the radical banishment of it on the other. As the first phase of his or her complex task, each artist had, of necessity, to clarify his or her personal relationship with the piece. But what exactly was the piece here? Clearly, it was not just a detail of an 18th-century tapestry, or even the whole of it, which was summoning up something from the past, but rather the penetrating glance and interest of a contemporary, of someone who was thinking in a non-modern way, those of a person 'late born in the times' to quote Nietzsche; namely it was his or her linkage to a dimension of the past that was manifesting itself in such a way. What the originator of the plan called a time-bridge is in fact not something that needs to be created. Rather, it is something needing merely to be summoned up and shown, since it exists continuously. Its approach is dialogical in nature: it is open to valid questions and becomes alive, e.g. in memory, which St Augustine



in his thinking about time called the present of the past. Consciously or unconsciously, one 'only' has to take up the thread which is always there. In this sense, tradition – when we are disposed to cite it not merely as a word that resonates – has a close-to-the-skin quality: it is continuous 'latent memory', acquaintance and discovery, habit and surprise. It is something that really is our concern. To discover what it is exactly and how it concerns us, we must from time to time, and never once and for all, get to the bottom of ourselves. Accordingly, then, not only the actual weaving work but

16 also the momentum of the planning activity mobilised the participants in a complex way, on the intellectual, spiritual, and manual levels, setting in motion the process of understanding and opening up the sphere of interpretation, and within it the very personal sphere of self-interpretation, so that the inner dialogue already begun in the intense phase of design could then reach fruition through the transformation of material. The handicraft tradition of weaving, then, belongs to our shared European tradition, and so, too, does the mythological scene depicted on the tapestry in question, as a 'source-landscape' for European culture which pious misunderstanding at the very most stylises into gentle, idyllic scenery which happily represents culture for some worthy, distant province. However, stories from mythology can by virtue of their nature be told further, i.e. can be woven further, i.e. re-woven, always differently, as a function of conventions; this is how they live on. The Mercury tapestry had already featured at the international 'Kárpát2 [Tapestry2]' exhibition staged in 2005 at Budapest's Museum of Fine Arts. This show had presented contemporary works in the company, and therefore the context, of classic tapestries. It was there that Peter Horn, one of the participants in the *Web of Europe* undertaking, first encountered the Mercury work. He thought it important to stress the 'powerful and captivating' impact of new and old pieces together, something then novel to him, writing that the event had been a display of works 'influencing each other fruitfully', during which – in Horn's words again – a 'convincing link' between them could emerge, and in a way that was enjoyable for the viewer. The *Web of Europe* project made references to all of these things. At the middle point of the scene depicted on the 18th-century tapestry can be observed the 'woven child-deity Bacchus, i.e. Dionysos, at the moment when Mercury entrusts him to the care of the nymphs. From Ovid, the Homeric songs, and the prelude to a scene in the Iliad, we know that when Jupiter's lightning-bolts scorched and killed Semele, a mortal woman who was pregnant by him, the god tore the foetus from her womb, taking it away in one of his thighs, before giving birth to it later on. The 'twice-born' Bacchus would afterwards elevate his mother to the status of a deity. While the Brussels tapestry features Jupiter's envoy Mercury, the nymphs receiving the infant; and, in the background, Silenus even, the mother of little Bacchus, whose life would later be a tempestuous one, is missing from the scene. This is not the case in the contemporary version: although none of the sections selected for re-weaving features any of the figures depicted in the scene, one of the re-woven pieces does in fact show someone, moreover someone not to be found on the original work. By way of Ieva Krumina's interpretation, a figure is 'woven on'. In the part of the original tapestry chosen by Ieva Krumina (a part from the central field of the frame of the bordure), there is a vase on whose side an outline of a woman's face can be seen. Ieva Krumina took this woman's portrait from the vase, fashioned it as an independent image, and placed it in the frame leaning against the vase, with an inscription on the passe-partout saying that it was Semele.

The *Web of Europe* idea was from the outset linked in a clear and even programme-like way to the handicrafts tradition. It is well known that the division of labour that developed during the history of tapestry-making traditionally separated the different phases of the work on the basis of competences that were declared to diverge, assigning the making of cartoons to painters and the execution of the weaving work to professional weavers employed in ateliers. The entire process for the creation of contemporary tapestry conceived of as an autonomous genre is, understandably, mostly concentrated in a single pair of hands. The need for, and practice of, such a way of working is almost unanimously underscored by the artists in the statements published by them in the catalogue for the *Web of Europe* exhibition. In these source-like



documents, in which the artists participating speak of the development of their relationship with their genre, and of their ideas regarding joint works, they express different viewpoints but nevertheless emphatically support realisation of works with their own hands. Włodzimierz Czygan considers the most important impetus in the renewal of the genre to be passing of the three functions (deviser, designer, and executor) into a single pair of hands, while Renata Rozsivalova speaks of ‘woven handwriting’. The extent to which execution is an inalienable part of the work of artistic creation is shown by, among other things, the dialogue between the material used and the ‘thinking hand’, and by the consequences of it that are manifest in the work itself. Emőke sees in this the guarantee of a ‘chance for technical innovation’. Gizella Solti states (in an earlier interview) that ‘it is not possible to complete a woven tapestry design’, since ‘during the weaving stage, the material comes to life simultaneously with the weaving, by way of the shapes depicted, the colours, and the tones’. It is understandable that she sees the possibility for renewal in solutions she herself has arrived at through experimentation; only in this way will tapestry draw, and be able to draw, into its own sphere of influence the changing of the strict rules that govern weaving. The fact that Gizella Solti is today working in Noémi Ferenczy’s old studio, on a loom that was once hers, and is passing on, in her own way, the intellectual legacy of her one-time teacher says a great deal. The headstrong Noémi Ferenczy had already regarded as self-evident individual technical solutions that in many cases went against the norms. In an interview she gave in 1926, she related: ‘My old weaving teacher looked at my work and shook her head, because I wasn’t weaving rows that were horizontal.’ Incidentally, in Noémi Ferenczy’s case it was from her awkwardness as a weaver that the problem of ‘a single pair of hands’ versus division of the work arose. Namely, for her the issue was not whether she should be weaving the designs of others, rather that she should not be. Only after lengthy searching and many attempts did she find the handicrafts medium which was most to her liking and which suited her, and begin to study weaving in the Gobelín manufactory in Paris. She spoke about this as follows: ‘To start with, I wanted to learn the technique of weaving as a craft; I was not sufficiently “trained” that I wanted to be an artist.’ In other words, she was already sitting at the loom, but there was no cartoon in front of her and she had nothing to weave. She wrote this in an autobiographical piece (published in *Ars Hungarica* 1978/2) which was originally intended for use by Károly Tolnay in a monograph about her. However, in Tolnay’s book, which came out in 1934, the following sentence by her was not after all included: ‘When I had progressed far enough in the weaving technique to need a design to work to, my teacher said that for the next lesson he would bring one from the manufactory, at which I protested, saying that I myself would paint one and that a design from there was not needed.’

In the showing of the *Web of Europe* endeavour, the installation acquired the function of associate artist, as we have already seen. The space made available for it had to be made as intimate as possible, which could be done in both locations through the use of appropriate lighting and soft, black carpeting which would deaden the sound of visitors’ footsteps. In the interests of graphic presentation, adjusted to the local conditions, differently in the Royal Museums of Art and History in Brussels and in the Museum of Applied Arts in Budapest, its two elements were hung in close proximity to one another: on the one hand the classic tapestry and on the other a Plexiglass acrylic sheet of identical size whose surface bore a faint image of the original Mercury tapestry to which the re-woven pieces were affixed. To our great joy, the opening of the exhibition in Budapest was better attended by the contributing artists than the opening of exhibition in Brussels which preceded it. The artists had already indicated earlier on their curiosity regarding the work of colleagues and the outcome of their co-operation on the project. Clearly, they had much to say to one another. And although there were already opportunities for keeping in touch professionally, such as the ever-growing Tapestry group on Facebook and the blog written by Andrea Milde (herself one of the participating artists), which also provided information about the joint work, the artists probably saw sense in meeting offline and exchanging views and ideas directly. It is good news that two of them, Susan Mowatt and Thomas Cronenberg were seen talking about the project almost immediately, or if not about it, then certainly about the profession they both share.

tartotta a sokszor normaszegéssel járó egyéni technikai megoldásokat: Egy 1926-ban készült interjúban mesélte: „Őreg szövőmesterem fejcsóválva nézte, hogy én nem vízszintes sorokban haladok a szövéssel”. Az ő esetében egyébként éppen a fonákjáról vetődött fel az “egy kéz” versus munkamegosztás problémája, vagyis számára nem az volt a kérdés, hogy ő maga kivitelezze-e a tervet, hanem pont fordítva. Miután hosszas keresés, sok próbálkozás után megtalálta legsajátabb, rá szabott kézműves közegét, a párizsi Gobelín manufaktúrában kezdett el tanulni szőni. Így beszél erről: „először csak a szövés technikáját mint mesterséget akartam tudni, olyan ‘beképzelt’ nem voltam, hogy ‘művész’ akarjak lenni”. Szóval ott ült már a szövőszéknél, de hiányzott a karton, nem volt mit megszőnie. Ezt írja Önéletrajzában (*Ars Hungarica*1978/2), melyet eredetileg Tolnay Károly róla készült monográfiájához szánt, azonban az 1934-ben publikált könyvben végül mégsem jelenhetett meg: „Mikor a szövéstechnikában annyira jutottam, hogy terv kellett, mely után dolgozzak, mesterem azt mondta, hogy a következő órára hoz a manufaktúrából egy tervet, mire tiltakoztam, hogy addig festek én valamit, nem kell terv onnan.”

Az *Európa szövete*nek bemutatásában, mint már szó volt róla, társalkotói funkció hárult az installációra. A rendelkezésre álló teret lehetőség szerint intimmé kellett tenni, amit mindkét helyszínen a látogatók léptét ünnepélyesen nesztelenné tompító puha, fekete padlószőnyeggel, illetve a célszerű világítással sikerült elérni. A szemléletes prezentáció kedvéért – a helyi viszonyokhoz alkalmazkodva – másképp a brüsszeli Királyi Művészeti és Történelmi Múzeumban és a budapesti Iparművészeti Múzeumban – egymás közelében függesztették fel a klasszikus kárpitot és a vele azonos méretű plexilapot, melynek a Mercurius-kárpit formáival halványan megnyomott felületére kerültek rá a most elkészült kortárs darabok. Ahogy a brüsszeli ősbemutatóra, nagy örömünkre a budapesti kiállítás megnyitójára is többen eljöttek az alkotók közül. Jelezték már korábban is, mennyire kíváncsiak az együttműködés eredményére, kollégáik munkáira. Szemlátomást volt miről beszélniük egymással. És bár léteznek már a szakmai kapcsolattartásnak olyan lehetőségei, mint a Facebookon napról napra bővülő, aktív Tapestry csoport, vagy mint például az egyik résztvevő művész, Andrea Milde blogja, amely egyébként erről a közös műről is hírt ad, valószínűleg a művészek is látják értelmét az eleven, offline találkozásnak, a közvetlen tapasztalatcserének. Jó hír, hogy közülük ketten: Susan Mowatt és Thomas Cronenberg talán mindjárt személyesen is beszélnek erről. Vagy nem erről, de a közös szakmáról biztosan.





INGRID DE MEÛTER Mitológiai történetek kárpitokon a brüsszeli Királyi Művészeti és Történelmi Múzeumok kárpit- és textilgyűjteményében

A brüsszeli Királyi Művészeti és Történelmi Múzeumok tulajdonában van Belgium legnagyobb kárpitgyűjteménye. Ez nem történeti gyűjtemény, hanem egy 150 kárpitból álló kollekció, amely a múzeum megnyitásától, tehát a XIX. század második felétől kezdve fokozatosan épült fel. Egyszerre körülbelül 60 kárpitot állítunk ki, ezeket 2-3 évenként cseréljük. A látogatók a 14-től a 15. századig kapnak áttekintést valamennyi témakörből. A gyűjteményt ezúttal néhány mitológiai tárgyú mű példája alapján vizsgáljuk meg.

A 14. század közepétől fogva a 15. században egyre fontosabbá vált a kárpitok előállítására és kereskedelmére. A sorozatok széles körben terjedtek el, a legmagasabb körökben gyors iramban nőtt az érdeklődés a belső terek efféle díszítése iránt. Fontos vevőkké váltak a kasztíliai királyok, a francia Valois-ház királyai és mindenekelőtt a burgundiai hercegek, akik arisztokraták benépesítette udvaraik vásárlási szokásait meghatározták. A fényűzés és gazdagság fontos kifejezése volt a tulajdonolt kárpitok száma. A kárpitokat nemcsak belső terek, hanem városi terek díszítésére is használták. A 15. század második felében a burgundiai hercegek udvara volt a legpompásabb. Európában a Burgundi Hercegséghez tartozó Arras és Tournai városa volt a kárpitok legjelentősebb beszállítója. Azok a témák, melyeket előszeretettel választottak több darabból álló ciklusokhoz, az Ó- és Újtestamentumból merített, illetve eposzokból és a mitológiából származó történetekre épültek. A kárpitokon ábrázolt történeteket gyakran példának szánták; a brüsszeli gyűjteményben a témák mindegyike megtalálható. Ritkaságszámba mennek az aktuális történelmi eseményeket feldolgozó kárpitok. Erre kiváló példa az a négy darabból álló sorozat, amely a V. Alfonz portugál király (1432-1481) észak-afrikai hadjáratát mutatja be. A kivételes és különleges megrendelés kezdeményezője valószínűleg a király maga volt, vagy valaki a közvetlen környezetéből. A mű megszerzésének, melynek időpontja 1470 és 80 közé tehető, minden bizonnyal propagandisztikus motívációi lehettek. A jelenleg Spanyolországban található sorozatot Tournai-ban szőtték. Mi azonban most elsősorban mitológiai témájú példákra szeretnénk összpontosítani.

Rendkívül népszerű volt a Héraklész munkái sorozat, a *Virtus Heroica* a bátorság, a hősiesség és a tanulás példázataként. A gyűjtemény 15-16. századi darabjai egyszersmind a gótikus és reneszánsz stílus szép példái is. Héraklész isteni hős volt a görög mitológiában. Rómában és a modern Nyugaton Herkulesként ismert, akivel a római császárok gyakran azonosították magukat. A burgundiai hercegek ugyancsak a görög hős közvetlen leszármazottainak tartották magukat. A rómaiak is átvették Héraklész életének görög változatát, de azt a saját anekdotáikkal egészítették ki. A Héraklészhez kapcsolódó tragédiák legfontosabb alapeleme az a gyűlölet volt, melyet Héra, Zeusz felesége táplált vele szemben. Héraklész ugyanis Zeusz és egy halandó nő, Alkméné kalandjából származik: leendő anyját úgy tévesztette meg Zeusz, hogy férjének, a háborúból váratlanul hazatérő Amphitryónnak adta ki magát.

Héraklészről számtalan népszerű történet ismert, ezek közül a leghíresebb Héraklész tizenkét munkája, a *Dodekathlon*, amelynek archaikus epizódokat tartalmazó sorozata ahhoz a későbbi narratívához kapcsolódik, amely Héraklész vezekléséről szól. A Héra által az örületbe hajszolt Héraklész ugyanis megölte hat fiát. Miután kijózanodott és felismerte, hogy mit tett, a delphoi jóshoz menekült, akiről azonban nem is sejtette, hogy Héra irányítása alatt áll. Héraklész éveken át Eurüsztheusz királyt szolgált és végrehajtott minden feladatot, amelyre a király rá rótt. Eurüsztheusz úgy döntött, hogy Héraklésznak 10 munkát ad, de miután azokat Héraklész végrehajtotta, Eurüsztheusz becsapta őt, és még 2 munkát bízott rá. Így lett Héraklésznek 12 munkája, amelyeket ha sikerrel teljesít, megtisztulhat bűneitől és a mítosz szerint elnyerheti a halhatatlanságot. Feladatait Héraklész elvégezte, Eurüsztheusz azonban Augeiasz istállójának kitakarítását nem fogadta el, mert Héraklész fizetséget kért érte. Továbbá nem fogadta el a lernai Hydra megölését sem, mivel a levágott fejek kiégetésében Héraklésznek unokatestvére, Iolaosz segített. Eurüsztheusz még két további feladattal bízta meg [az Arany Alma megszerzése a Hesperidáktól és a Cerberusz elfogása], melyeket Héraklész szintén sikeresen teljesített és így lett a feladatok száma összesen tizenkettő.

Héraklész története kétségtelenül ideális kiindulópontot jelentett a falikárpit-sorozat megszövésehez. A szóban forgó történetet feldolgozó sorozatokat a 16. században gyakran úgy koncipiálták, hogy az egyes kárpitokon a történetnek mindig egy-egy mozzanatát, illetve az egyes feladatok közül is minden kárpiton egy-egy feladat teljesítését ábrázolták. A korábbi kárpitokon ez azonban másképpen volt. Héraklész

INGRID DE MEÛTER Mythological Stories on Tapestries in the Collection of Tapestries and Textiles at the Royal Museums of Art and History, Brussels.

The Brussels Royal Museums of Art and History own the largest collection of tapestries in Belgium. It is not a historical collection, but a collection of 150 tapestries built up gradually since the early days of the museum in the second half of the 19th century. About 60 tapestries are on display and are changed every two to three years. The overview that the visitor receives extends from the 14th century to the 20th and all topics are covered. Using some examples with mythological themes, we shall now run through the collection.

From the mid-14th and 15th centuries onwards, the production and trading of tapestries became more and more important. Series were widely created. Interest in this kind of decoration for rooms grew rapidly in the highest circles. The kings of Castile, the French Valois kings, and above all the dukes of Burgundy became important customers who set the tone for purchases by aristocratic members of their courts. An important expression of the luxury and wealth they enjoyed is the number of tapestries they owned. Tapestries were used to embellish interiors, but also urban spaces. The court of the dukes of Burgundy in the second half of the 15th century was the most magnificent in Europe. Arras and Tournai, cities that were part of the duchy of Burgundy, were the largest suppliers of tapestries in the 15th century. The themes that were given preference for the great cycles were based on stories from the Old Testament, the New Testament, epics, and mythological themes. Often the stories depicted were intended to instruct. In the collection in Brussels, there are tapestries on each of the above types of theme. Weavings of historical or current events are rare. A good example of such work is the set of four tapestries presenting the military expeditions of King Alfonso V of Portugal (1432–1481) in North Africa. This very specific and exceptional order was probably initiated by King Alfonso himself, or someone in his immediate entourage. Propagandistic motives certainly lay behind their acquisition in the period 1470–1480. The series, which was woven in Tournai, is now kept in Spain. Here, however, we want to focus primarily on those cycles which have a mythological theme. Series showing the works of Heracles, an exemplar of *Virtus Heroica*, the combination of bravery, heroic action, and learning, were very popular. In the collection, the tapestries from the 15th and 16th centuries are also fine examples of the Gothic and Renaissance styles. Heracles was a divine hero in Greek mythology. In Rome and the modern West, he is known as Hercules, with whom the Roman emperors often identified. The dukes of Burgundy, too, identified with the Greek hero, seeing themselves as his direct descendants. The Romans adopted the Greek version of his life and works, but added anecdotal detail of their own. A major factor in the well-known tragedies surrounding Heracles was the hatred that the goddess Hera, wife of Zeus, had for him. Heracles was the son of Zeus by the mortal woman Alcmene. Zeus made love to her after disguising himself as Amphitryon, her husband whose return from war she was expecting.

Many popular stories were told of his life, the most famous being the Twelve Labours of Heracles or Dodekathlon. These are a series of archaic episodes connected by a later continuous narrative concerning a penance performed by Heracles. Driven mad by Hera, Heracles slew his own six sons. After his madness had been cured, he realised what he had done and he fled to the Delphic oracle. Although he did not know it, the oracle was influenced by Hera. He was directed to serve King Eurystheus for years and to perform any task Eurystheus required of him. Eurystheus decided to assign Heracles ten labours. However, when Heracles had completed these ten, Eurystheus added two more, resulting in the Twelve Labours of Heracles. If he succeeded in his tasks, he would be purged of his sin and, as the myth says, would be granted immortality. With regard to the first ten labours assigned, Eurystheus did not accept the cleaning of the Augean stables, because Heracles had agreed on payment for the work. Neither did he accept the killing of the Lernaean Hydrs, since Heracles's cousin, Ioloas, had helped him by cauterising the neck-stumps of the severed heads. The two additional tasks set by Eurystheus (fetching the Golden Apples of the Hesperides and capturing the dog Cerberus) Heracles performed successfully, bringing the total number of tasks accomplished up to twelve.

There is no doubt that the story of Heracles is an ideal platform for a series of tapestries. In the 16th century, sets dealing with the story often depicted one task per tapestry. This was not the case with the earliest tapestries, where various elements from his life came together in the same design. There was no unity of place and time. Several episodes of the story were presented together. One of the earliest surviving series was woven in Tournai around 1480 (inv. 3645). Our museum has the first tapestry in this series. This tapestry tells of the birth and youth of Heracles. From the cradle already, he was destined for great deeds, as depicted in this tapestry. On the left, inside the house, Heracles is born and is then washed by the midwives; his mother Alcmene is still in bed. On the bottom level, we see Heracles performing his first heroic deed: strangling the monsters Hera sent to his nursery to kill him. On the right, in the foreground, Heracles is asked as a young boy to visit King Erystheus to

életének különböző eseményeit, a történet különböző epizódjait együtt, egy kompozíción belül mutatták be, tér és idő egysége itt nem áll fenn. Az egyik legkorábról fennmaradt sorozatot Tournai-ban 1480 körül szőtték (ltsz.3645). A sorozat első darabját múzeumunk őrzi: ez Héraklész születését és ifjúságát beszéli el. A kárpit azt ábrázolja, hogy Heraklést már a bölcsőtől fogva nagy tettekre szánták. A kárpiton ábrázolt házban balra Héraklész születése és fürdetése látható. Anyja, Alkméné még ágyban fekszik. A kárpit alsó részén Héraklész első hősi tettét látjuk, hogyan hajtja végre első feladatát: kiságyában megfojtja a Héra által fenyegetésképpen a házra szabadított szörnyeket. Elöl jobbra, fiatal fiúként arra kéri Eurüsztheuszt, hogy hadd vegyen részt a tornán, ahova barátja, Thészeusz is követi. A felső regiszter a célbalövést és a lovagi tornát ábrázolja.

A középkori ízlés jellegzetessége a horror vacui. A legrégebbi kárpitok számos darabján az épületek struktúráló szerepet töltenek be. Az effajta képi szervezés alapján lehetett ugyanis leolvasni az illusztrált történeteket. A szövött feliratok nélkülözhetetlenek a jelenetek megfejtéséhez. Gyakran többször is visszatérnek ugyanazok a nevek, némelyik (Hercules, Alcamene és Theseo) például itt is kétszer szerepel.

Gyűjteményünknek a 16. század közepén keletkezett, Héraklész történetét ábrázoló négy kárpitján a kompozíció teljességgel eltér az eddigiektől (ltsz. 8867–8870). Itt a néhány kucsfigurára irányuló figyelem középpontjába az elbeszélésnek helyt adó, csodálatosan kidolgozott táj kerül. A tájra mint egy történetnek helyt adó díszletre fókuszálás az adott korban teljességgel új szemléletről tanúskodik. A táj ábrázolása Jan Tons II (kb. 1500–1569 vagy 1570) brüsszeli tájképfestőnek tulajdonítható. A figurákat a század közepén a brüsszeli műhelyek legjelentősebb kartonfestője, Michael Coxcie (1499–1592) készítette, aki Itáliában dolgozott több évig, stílusát egyértelműen az itáliai hagyományos kifejezőmód befolyásolta. A kárpitok Héraklész egy-egy munkáját ábrázolják. Figyelemre méltó módon a sorozat látványának megteremtéséhez egy harmadik művész is hozzájárult. A bordúrt ugyanis idősebb Pieter Bruegel inspirálta. Kb. 1500-tól szőttek bordűröket a kárpitok köré, hogy ezzel hangsúlyozzák a tér egységét. ez esetben fém díszek kombinációja gyümölcsöstálakkal, számokkal, a sarkokban istenalakkokkal. A század közepi bordűrökre jellemző módon Juno a pávával, alul Zeusz a sassal, a másik oldalon Mercurius látható. A bordűrök közepén található kartusokon grisaille-ban megfestett jelenetek másai találhatóak. A Herakles és Diomedes című kárpiton a vízszintes bordűrben elhelyezett kartuson Bruegel *Szent Antal megkísértését* ábrázoló kompozíciója nyomán 1556-ban kibocsátott metszet reprodukciója látható. Héraklész halálát Ovidius *Átváltozások* című művének IX. Könyve örökíti meg, ez vezet át következő témánkhoz.

A 15. század végétől Németalföldön Miksa császár és Burgundiai Mária házassága révén az osztrák Habsburgok vették át a hatalmat. Az uralkodó, ahogyan később utódai is, rajongója és gyűjtője volt a kárpitoknak. Lánya, Ausztriai Margit, aki 1507 és 1530 között régens volt, majd később unokája, V. Károly nagy tételekben vásárolt kárpitokat, az ő megrendeléseinek sorsát nővére, Magyarországi Mária, Németalföld régense kísérté figyelemmel, és erről részletesen tájékoztatta a királyt. Amikor V. Károly fia, II. Fülöp 1598-ban meghalt, nem kevesebb, mint 701 kárpit volt a birtokában.



participate in a tournament; he is followed by his friend Theseus. In the upper register, we see a shooting contest and jousting. Characteristic of medieval taste is *horror vacui*. Architecture plays a structuring role in many of the oldest tapestries. Organisation thus enables us to read the illustrated story. The woven inscriptions are essential to our deciphering of the scene. The same names recur several times (‘Hercules’, ‘Alcmene’, ‘Theseo’ [Theseus]).

In the four Heracles tapestries in our collection which date from the mid -16th century, the composition is completely different (inv. 8867–8870). Here, some key figures are centrally presented in beautifully-worked landscapes. Focus on landscape as

the scenery in which the story takes place was in this period an entirely new development in tapestry. The landscapes are attributed to John II Tons (b. 1500; d. after 1569/1570), a Brussels landscape painter. The figures are attributed to Michael Coxcie (1499–1592), one of the most important cartoon painters of the Brussels ateliers in the middle of the century. This artist had worked for several years in Italy and was clearly influenced by the Italian idiom. In each tapestry, one of the Labours of Heracles is depicted. Interestingly, in this series a third artist has contributed to its appearance. The bordures are indeed inspired by the work of Pieter Bruegel the Elder. From about 1500 onwards, bordures were woven around tapestries, thus emphasising the unity of the space. The combination of iron decorations with fruit bowls and figures of gods in the corners (Hera with a peacock, Zeus with an eagle, Hermes) is typical of bordures in the middle of the century. The cartouches in the middle parts of

bordures are scenes in grisaille. In the tapestry *Heracles and Diomedes*, we see, in a cartouche in the bordure, a reproduction of an engraving of Brueghel’s *The Temptation of St. Anthony*, a composition published in 1556. The death of Heracles is described in Ovid’s *Metamorphoses*, bk. IX. This book brings us to our next subject.

At the end of the 15th century, the Austrian Habsburgs took power in the Netherlands through the marriage of Holy Roman Emperor Maximilian with Mary of Burgundy. Like his descendants, Maximilian was a lover and collector of tapestries. His daughter Margaret of Austria, regent from 1507 to 1530, and later his grandson Holy Roman Emperor Charles V bought large numbers of them. Mary of Hungary, regent of the Netherlands, would follow the progress of tapestries ordered by Charles, who was her brother, notifying him in detail of developments. When Charles’s son King Philip II of Spain died in 1598, he owned no fewer than 701 tapestries. In the 16th century, the Habsburg court became the driving force behind the tapestry production in the Southern Netherlands. Its members regularly gave instructions for the creation of new series. One of the most beautiful and innovative achievements in this period was the creation of the ‘History of Vertumnus and Pomona’ series, a story told as part of the *Metamorphoses* of Ovid. *Metamorphoses* is a Latin narrative poem in fifteen books by the Roman poet Ovid describing the history of the world from its creation to the deification of Julius Caesar within a loose mythical-historical framework. Completed in AD 8, it is recognised as a masterpiece of Golden Age Latin literature. The most-read of all classical works during the Middle Ages, *Metamorphoses* continues to exert a profound influence on Western culture. It also remains the favourite work of reference for Greek myth upon which Ovid based these tales, albeit often with stylistic adaptations. Ovid works his way through his subject matter by jumping

HÉRAKLÉSZ ÉS HIPPODÉMIA. BRÜSSZEL | HERACLES AND HIPPODEMIA. BRUSSELS | 16. SZÁZAD KÖZEPE | MID 16TH CENTURY
423x672 CM | KIRÁLYI MŰVÉSZETI ÉS TÖRTÉNELMI MÚZEUMOK, BRÜSSZEL | ROYAL MUSEUMS OF ART AND HISTORY, BUSSELS



A 16. században Dél-Németalföldön a Habsburg-udvar vette át a falikárpit-készítés irányítását; rendszeresen adtak utasításokat új soroza-
tok elkészítésére. Ennek az időszaknak volt az egyik legcsodálatosabb és leginnovatívabb teljesítménye az Ovidius *Átváltozások* című művéből
merített történet: Vertumnusz és Pomona történetének megszövése.

Az Ovidius római költő által 15 könyvben megírt *Átváltozások* című latin nyelvű elbeszélő költemény a világ történetét írja le a Teremtéstől
Julius Caesar istenüléséig, laza mitikus-történeti keretben. A művet, melyet a szerző Kr. után 8-ban fejezett be, a latin irodalom aranykorának
remekműveként ismerik el. Az Átváltozások, a középkorban mindvégig legolvasottabb klasszikus mű azóta is nem szűnő hatást gyakorol
a nyugati kultúrára. Ez marad egyszersmind annak a görög mitológiának legkedveltebb hivatkozási forrása, melyre Ovidius – jóllehet gyakran
stilisztikai adaptációkkal – meséit alapozta. Ovidius úgy dolgozza át magát az anyagán, hogy az egyik átalakulási meséről a másikra szököll,
ahelyett, hogy egy emberi hős tetteit követné nyomon és dicsőítené, történetről történetre ugrik, így e történetek csupán lazán függenek össze
egymással. Mint Ovidius csaknem minden művében, az *Átváltozásokban* is visszatérő téma a szerelem, legyen akár személyes, vagy az Ámor
alakjában megtestesített, általánosságban felfogott szerelem.

A 16. századtól az átváltozás-történetek gyakran kínáltak témát a legkülönbözőbb művészeti formáknak. Vertumnusz, az évszakok váltako-
zásának, a vegetációnak, továbbá a kerteknek és gyümölcsfáknak istene Pomona, az ókori római vallásban és mitológiában a gyümölcsöző bőség
istennője iránti szerelmének története fölöttébb vonzónak mutatkozott arra, hogy kárpitokon ábrázolják. Vertumnusz, aki változtatni tudta
az alakját, Ovidius *Átváltozások* című műve szerint megtévesztette Pomonát azzal, hogy öregasszonynak álcázva magát bebocsájtást nyert
a gyümölcsösbe és Pomonát udvarlója elutasításának veszélyeire figyelmeztette. Az 1545 körül készült, kilenc kárpitból álló sorozat, melynek
minden darabján Vertumnusz udvarol Pomonának, V. Károly császár binche-i rezidenciáját díszítette. A főszereplők általában csodálatos pergo-
lákkal díszített kertekben tartózkodnak. A tervező valószínűleg az V. Károly megbízásából készített *Tunisz ostroma* alkotója, Jan van Vermeyen
festő, a szövő a legjelentősebb brüsszeli manufaktúra vezetője, William De Pannemaker volt. A műfaj történetében először a *Vertumnusz*
és *Pomona* sorozaton jelennek meg kertek; amikor egy belső térben az összes falat ilyen káritok borítják, a helyiségben tartózkodó embernek
az a benyomása, hogy „télikert” veszi körül. Ezzel a sorozattal kezdődött el a kertábrázolás műfajjá alakulása. Az ilyen témájú kartonok szövése
egészen a 17. század elejéig közkedvelt volt, ezeknek a kései példányoknak egyikét őrizzük a brüsszeli gyűjteményben (ltsz. 5998). A máso-
latok az 1600 körüli években aktívnak ismert brüsszeli szövő, Martin Reymbouts monogramját viselik, aki 1611 és 1614 között Izabella és
Albert főherceg számára készített két sorozatot. Az itt látható kárpiton Vertumnusz kertészként jelenik meg. Vertumnusz e színjátékát
a Bécsben található legrégebbi változat is megjeleníti. Ezen az eredeti kartonhoz képest kisebb módosítások észlelhetők: az előtér
növényzete dúsabb és egy nagyméretű vázával is kiegészül.

Népszerű kartonok olykor évszázadokkal később is szövőszékre kerültek, mikor is új, korszerű bordúrt készítettek hozzájuk. A brüsszeli
változat esetében azonban a bordűr is egy korábbi előképre vezethető vissza. 1565-ben II. Fülöp egy Noé történetét ábrázoló kárpit köré új
bordűröket terveztetett, amelyeknek a Teremtés bibliai elbeszélése szerint (Genézis 1:20–30) a Levegőt, a Vízet és a Földet kellett megjeleníteniük.
Ez az elképzelés még a 17. század elején is eleven volt.

A múzeum tulajdonában van a *Perszeusz és Androméda* című sorozat, az *Átváltozások* egy másik története [V. Könyv] (ltsz. 8605), amely
a budapesti Iparművészeti Múzeum *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* című kárpitjához kapcsolódik.

Polydectes király Perszeusztól, Zeusz és Danaé fiától követelte Meduszának, az egyetlen halandó Gorgónak a fejét, akinek a tekintetétől az
emberek kővé dermednek. Athéné azt tanácsolta Perszeusznak, hogy keresse fel a Heszperidákat, akiknek a gondjára voltak bízva a Gorgó
legyőzéséhez szükséges fegyverek. Perszeusz a Medusza fejének biztonságos tárolására egy tarisznyát is kapott. Zeusz acélkarddal látta
el és Hádész láthatatlanná tévő sisakját adta át neki, Hermész szárnyas saruit kölcsönözte, míg Athéné egy tükörfényes pajzzsal ajándékozta
meg. Így felszerelkezve indult el Perszeusz a Gorgó barlangjához, ahol a Meduszát a fényes pajzson tükröződve pillantotta meg, s így
biztonságosan tudta megközelíteni, s a fejét levágni. A Medusza nyakából ekkor Pégaszosz és Khrüszaór, a Medusza és Poszeidon gyermekei
ugrottak ki. Hazatérvén Perszeusz megállt Szerifosz szigetén és az Etiópiai királyságában. Itt, a titokzatos Etiópiában uralkodott ugyanis
Cefeusz király és Cassiopeia királyné, aki Poszeidont bosszúra sarkallta, miután azzal dicsekedett, hogy szépsége a Nereidák szépségével
vetekszik. Poszeidon árvízet bocsátott az országra, és rájuk szabadította az embereket és az állatokat egyaránt elpusztítani képes Cetusz
nevű tengeri kígyót, amelytől Ammon, a jós szerint addig nem szabadulhatnak meg, amíg a király nem ajánlja fel a lányát, Andromédát
– akit a parton egy sziklához láncoltak – a szörnynek. Perszeusz a szörnyet megölte, Andromédát kiszabadította és feleségül vette, jóllehet
korábban Andromédát Phineusznak ígérték.

from one transformation tale to another. Instead of following and extolling the deeds of a human hero, it leaps from story to story with little connection. The recurring theme, as with nearly all of Ovid's work, is love – be it personal love or love personified in the figure of Amor. From the 16th century on, the stories in *Metamorphoses* are often subjects in various art genres. The story of Vertumnus, the god of seasons, change and plant growth, as well as gardens and fruit trees, and Pomona, the goddess of fruitful abundance in ancient Roman religion and myth, was very suited to depiction in tapestries. Vertumnus could change his form at will; using this power, according to Ovid's *Metamorphoses* (bk. XIV), he tricked Pomona into talking to him by disguising himself as an old woman and gaining entry to her orchard, then using a narrative warning of the dangers of rejecting a suitor, to seduce her. In the nine-tapestry series created around 1545, we see in each of the tapestries Vertumnus courting Pomona. In Charles V's residence in Binche, this set was part of the decoration. The protagonists are always placed in a beautiful garden with pergolas. The designer was probably Jan Cornelisz. Vermeyen, the painter who was also the creator of the 'Conquest of Tunis' series commissioned by Charles V. The weaver was William De Pannemaker, who then led the main atelier in Brussels. It is with the series 'Vertumnus and Pomona' that gardens were developed as a genre for the first time. When all the walls of a room are decorated with this kind of tapestry, one has the impression of being surrounded by 'winter gardens'. The genre was extremely popular and the weaving of these cartoons continued until the beginning of the 17th century. It is one of the later examples that we have in our collection in Brussels (inv. 5998). The copy bears the monogram of Martin Reymbouts, a Brussels weaver known around 1600, who delivered two such rooms to the Archduke Albert and Isabella in 1611 and 1614 respectively. Here, Vertumnus is dressed as a gardener. The oldest version held in Vienna also includes this rendition of Vertumnus. Compared with the original cartoon, there are minor adjustments to the foreground with more vegetation and the addition of a large vase. Popular cartoons were sometimes on the loom centuries later. A new, contemporary bordure was then created. But the bordure around the version in Brussels dates back to an older one. In 1565, Philip II ordered new bordures to be designed around a 'Story of Noah' series to represent Air, Water, and Earth, referring to the biblical account of Creation (Gen. 1:20–30). This idea was still present in the early 17th century. The museum owns a tapestry from the series 'The Story of Perseus and Andromeda', also from Ovid's *Metamorphoses* (bk. V) (inv. 8605). This series is related to the tapestry at Budapest's Museum of Applied Arts entitled *Mercury Hands over the Infant Bacchus to the Nymphs*. Perseus is the son of Zeus and Danaë. King Polydectes demanded from Perseus the head of the only mortal Gorgon, Medusa, whose very look turned people to stone. Athena instructed Perseus to find the Hesperides, who were entrusted with weapons needed to defeat the Gorgon. From the Hesperides he received a knapsack to contain Medusa's head safely. Zeus gave him an adamantine sword and Hades's helmet of invisibility. Hermes lent Perseus winged sandals enabling him to fly, while Athena gave him a polished shield. Perseus then proceeded to the Gorgons' cave. By viewing Medusa's reflection in his polished shield, he safely approached her and cut off her head. From her neck sprang Pegasus and Chrysaor, the result of Poseidon and Medusa's meeting. On the way back to Seriphos Island, Perseus stopped in the kingdom of Ethiopia. This mythical Ethiopia was ruled by King Cepheus and Queen Cassiopeia. Cassiopeia, having boasted herself equal in beauty to the Nereids, drew down the vengeance of Poseidon, who sent an inundation on the land and also a sea serpent, Cetus, which destroyed man and beast alike. The oracle of Ammon announced that no relief would be found until the king exposed his daughter Andromeda to the monster, with the result that she was fastened to a rock on the shore. Perseus slew the monster and, setting her free, claimed her in marriage. Perseus married Andromeda in spite of Phineus, to whom she had already been promised.

From trade documents of 1699–1700, we know that the designers of this six-piece series are the same as the designers of the piece in Budapest: Lodewijk Van Schoor (1666–1726) for the figures and Lucas Achtschellinck (1626–1699) for the landscapes. It is clear that the figures are more important while the landscape is rather summary. The tapestry in our collection bears the mark of the famous Brussels weaver and trader Judocus De Vos (1661–1734). By a happy coincidence, we recently acquired, as a deposit, another tapestry in the series; this tapestry was woven by his father, Mark De Vos (b. c. 1635; d. after 1697). The works are therefore exhibited together. Both tapestries have the same bordure. *Athena Comes to the Rescue of Perseus* is on loan from the Paul Van Rensch Art Foundation. Through the mediation of his father Zeus, Perseus from the outset of his adventures receives the help of Athena, goddess of peace and warfare. *The Death of Phineus* is the last scene of the story. As punishment for trying to upset the wedding of Perseus and Andromeda, Phineus is turned to stone by Perseus using the Medusa's severed head, which he had kept. Athena, Perseus's helper, is depicted hovering above him.

By the end of the 17th century, the choosing of episodes from Ovid's *Metamorphoses* in a set of tapestries was probably motivated mainly by commercial considerations. If the customer could select topics without having to deal with the chronology of the various episodes of a story, this gave the merchant and the customer more freedom in putting together a tapestry room. The series to which the Budapest piece belongs





VERTUMNUS KERTÉSZKÉNT ÉS POMONA. BRÜSSZEL | VERTUMNUS DRESSED AS A GARDENER AND POMONA. BRUSSELS | 1600 KÖRÜL | C. 1600
416x456 CM | KIRÁLYI MŰVÉSZETI ÉS TÖRTÉNELMI MÚZEUMOK, BRÜSSZEL | ROYAL MUSEUMS OF ART AND HISTORY, BUSSELS

is an example of this development. The main series by the two above-mentioned designers Lodewijk Van Schoor and Lucas Achtschellinck was the one based on Ovid's *Metamorphoses* that included the Bacchus tapestry. The collection in Brussels has no copy of this series. Nevertheless, the present writer has studied it for her PhD degree and would like briefly to give her findings in this regard. Based on documents and style, the attribution of the backgrounds to Lucas Achtschellinck is justified. That Lodewijk Van Schoor drew the figures is known for sure, because in an edition held in Vienna his name is woven on. This is confirmed by documents kept in the archives of the city of Oudenaarde and by tapestries that were woven there. In addition to Brussels, Oudenaarde was an important tapestry manufacturing centre; it had been so since the 16th century and remained so until the 18th century. Around 1700, the Van Verren family of weavers in Oudenaarde was still very active. Although the family members did not weave their marks on their tapestries, several series can be attributed to them on the basis of documents. A major order for cartoons was fulfilled in 1694. The scenes came from Ovid's *Metamorphoses* and we have available to us correspondence with the designers employed: Lodewijk Van Schoor for the figures and Augustin Coppens for the backgrounds. Both designers were Brussels painters. A series of tapestries drawing on Ovid's *Metamorphoses* is known that strongly reflects the designs of Van Schoor woven in Brussels. This other version can be attributed to the Van Verren atelier. Before the studying of Pieter Van Verren's correspondence with the designers of the series, it was assumed that these tapestries were copies or interpretations by Oudenaarde weavers of Brussels editions. That the two most similar

scenes, namely *Mercury Hands over the Infant Bacchus to the Nymphs* and *Venus and Adonis*, were mirror images of one another reinforced this interpretation. The voluminous correspondence makes it clear that the Oudenaarde tapestries were indeed created by the same painter. Apparently, he delivered similar scenes for two different orders. Given the date of creation, it is even very likely that the Oudenaarde version of the series was made before the Brussels one. The Brussels set appears in the documents only from 1700. The remaining tapestries woven in Oudenaarde indicate that the patterns supplied by Coppens consisted of park views and are very different from the versions by Achtschellinck. Typically for Oudenaarde, the same figures can be integrated into different backgrounds or landscapes. The choice of scenes, the number of figures, and the backgrounds were freely decided by the purchaser and customer. The room was a great success in Oudenaarde, too, and many tapestries have survived. A good example is a room with four tapestries preserved in Eerde Castle at Ommen in the Netherlands. Not only have the tapestries survived, but also the documentation relating to the order in 1726.

Az 1699–1700 között keletkezett kereskedelmi iratokból tudjuk, hogy ennek a hat darabnak ugyanazok a tervezői, mint a budapesti kárpité, azaz az alakoké Lodewijk Van Schoor (1666–1726), a tájképeké Lucas Achtschellinck (1626–1699). Egyértelmű, hogy a figurák sokkal jelentősebbek, mint a meglehetősen elnagyolt háttér. A mi gyűjteményünk kárpitján a híres szövő és kereskedő Judocus De Vos (1661–1734) jelzése látható. Szerencsés véletlen, hogy nemrégiben került letétként a múzeumba a sorozat egy olyan másik kárpitja, amelyet Judocus apja, Mark De Vos (kb. 1635–1697 után) szőtt. Így a két eltérő bordűrű kárpit együtt látható a kiállításon. Az *Athéné Perszeusz segítségére siet* című kárpitot a Paul Van Rensch Művészeti Alapítvány kölcsönzi. Kalandjai kezdete óta Perszeusz apja közvetítésével Athénétől, a béke és háború isten-nőjétől kap segítséget. A történet utolsó epizódja a Phineusz halála. Mivel Phineusz megghiúsítja Perszeusz és Androméda esküvőjét, ennek büntetéseként Perszeusz a Medusza fejről letépett kigyókkal kővé változtatja Phineuszt. Az őt segítő Athéné alakja fölötté lebeg. A 17. század végén Ovidius *Átváltozások* című műve különböző epizódjainak kárpitsorozatokon való ábrázolásai valószínűleg elsősorban gazdasági megfontolásoknak tulajdoníthatók. A megrendelő ugyanis anélkül is választhatott témát, hogy foglalkoznia kellett volna az egyes epizódok kronológiai rendjével. Ez a gyakorlat mind a kereskedők, mind a vásárlók számára nagyobb szabadságot biztosított egy kárpit-együttes összeállításához. A sorozat, amelybe a budapesti kárpit is tartozik, ennek az evolúciónak a példája. Ugyanennek a tervezőpárosnak a fő műve Ovidius nyomán az *Átváltozások*-sorozat, amelybe a Bacchus-kárpit is tartozik. A brüsszeli gyűjteményben nincs meg ez a sorozat, de PhD-értekezésem megírásakor tanulmányoztam, s ezzel kapcsolatban szeretném közreadni megállapításaimat. A rendelkezésre álló dokumentumok és a stíluskritika alapján megalapozottnak tűnik, hogy a hátterek készítését Lucas Achtschellincknek tulajdonítsuk. Azt, hogy a figurákat Lodewijk van Schoor rajzolta, azért tudhatjuk biztosan, mert egy hasonló, Bécsben őrzött változatán a nevét is beleszőtték. Ezt megerősítik az Oudenaarde városi archívumában őrzött dokumentumok, továbbá igazolja az ott szőtt megannyi kárpit is. Brüsszel mellett ugyanis Oudenaarde volt a kárpitkészítés központja a 16-tól egészen a 18. századig. Az 1700-as évek körül még mindig fölöttébb aktív volt a szövő Van Verren család is. Az a probléma, hogy a kárpitokba nem szőttek bele jelzést; ennek ellenére a dokumentumok alapján számos sorozat készítőiként is sikerült őket azonosítani. 1694-ben egy nagyszabású kartonsorozat megrendelésére került sor. Fennmaradt a levelezés az Ovidius *Átváltozások* című művéből merített történetek alapján készült jelenetekkel kapcsolatban egyrészt a figurák tervezőjével, azaz Lodewijk Van Schoorral és egy ugyancsak brüsszeli festővel, Augustin Coppensszel, a háttér alkotójával. Egy olyan, az *Átváltozások*-at ábrázoló kárpitsorozat is ismert, mely erőteljesen a Van Schoor által tervezett, Brüsszelben szőtt kárpitokat idézi. A másik változat a Van Verren-műhelyhez köthető. Mielőtt Pieter Van Verren tervezőivel folytatott levelezését tanulmányozták, azt feltételezték, hogy ennek darabjai a brüsszeli változatok oudenaarde-i szövők által készített másolatai, vagy variációi. Az, hogy a két, egymáshoz leginkább hasonló jelenet, nevezetesen a Mercurius átadja a gyermek Bacchusta nimfáknak, illetve a *Vénusz és Adonis*-z egymásnak tükörvariánsai, ezt a feltevést erősíti meg. Az intenzív levelezésből világosan kiderül, hogy az oudenaarde-i kárpit valójában ugyanannak a festőnek a saját alkotása, aki nyilvánvalóan két különböző megrendelőnek szállított hasonló jeleneteket. A mű keletkezési dátumának ismeretében az is fölöttébb valószínű, hogy az oudenaarde-i változat még a brüsszeli előtt keletkezett. Az iratokban ugyanis az első feljegyzések a brüsszeli sorozatra vonatkozóan csak 1700-ból valók. A fennmaradt, Oudenaarde-ban szőtt kárpitok világossá teszik azt is, hogy a Coppens által szolgáltatott minták parkábrázolásokból álltak, és igencsak különböznek az Achtschellinck-féle változattól. Tipikus oudenaarde-i gyakorlat volt ugyanis, hogy ugyanazokat a figurákat különböző hátterekben vagy tájakban helyezték el. A jelenetek kiválasztását, a figurák számát és a háttereket az eladó és a vásárló szabadon határozta meg. Ez a kárpitegyüttes Oudenaarde-ban is nagy sikert aratott, sok kárpit fenn is maradt. Szép példa erre az a négy darabból álló kárpitegyüttes, amelyet a hollandiai Ommen melletti Eerde kastélyában őriztek meg. Mind az 1726-os megbízás dokumentumai, mind a kárpitok maguk fennmaradtak.





SEMSEY RÉKA Brüsszeli kárpitok
a budapesti Iparművészeti Múzeum gyűjteményében

Az Iparművészeti Múzeum kárpitgyűjteménye, a kisebb töredékeket nem számolva, mintegy 50 darabból áll. Megalapozása Radisics Jenő múzeumigazgató nevéhez fűződik, aki 1908-ban vásárolta meg a gyűjtemény számára azt a két címeres kárpitot, melyeket Ausztriai Margit megrendelésére 1528-ban Enghienben, Henri van der Lacke műhelyében szőtttek. A gyűjtemény legjelentősebb darabjai közé tartoznak a jelzett, vagy az analógiák alapján vélhetően Brüsszelben készült kárpitok, amelyekből összesen tizenegy teljesnek mondható darabot őriz a múzeum.

Mind a készítés, mind a szerzeményezés szempontjából legkorábbi a Jézus születését ábrázoló, ún. győri kárpit (ltsz. 18328), amelyet 1914-ben Ferenc József császár – eredetileg a budai királyi palota számára – vásárolt meg a győri székesegyház tulajdonából, majd a Múzeum Barátok Egyesületének fővédnökeként a múzeumnak engedte át örökletétbe. A jellegzetes reneszánsz kárpit alakjai kecsesek, kissé tojásdad fejű, árnyaltan mintázott arcú, áhítatos figurák; a bordúrt finom rajzú virág- és gyümölcscsüfűzér díszíti. Más korabeli darabokhoz hasonlóan a középső mezőben több jelenetet is ábrázoltak. Középen a gyermek Jézust és Máriát köszöntő pásztorok, zenélő angyalok társaságában; a jobb felső sarokban az Angyali üdvözlés, balra fönt pedig a Királyok imádása látható. A kép bal, illetve jobb szélén megjelenő, feje felett tekeredő latin feliratos mondatsszalaggal ábrázolt két kecses nőalak a hagyomány szerint Krisztus születését megjövendölő líbiai és hellészpontoszi Szibilla. A kompozíció szinte teljesen megegyezik a trentói Museo Diocesanóban őrzött, Krisztus életének jeleneteit ábrázoló, hét műből álló kárpitsorozat azonos témájú darabjával. A sorozatot, amelyet Bernardo Clesio trentói hercegérsek 1531-ben vásárolt Kölnben, valószínűleg az 1520-as években, Pieter van Aelst műhelyében szőtték. Bár készítésének idején az még nem volt kötelező, a trentói sorozat Krisztus föltámadását ábrázoló darabján az egyik alabárdos ruhájának szegélyén feltüntettk a brüsszeli műhely vezetőjének nevét. Mindezek alapján a budapesti kárpitot is Pieter van Aelst művének tartják. A kárpit tervezőjének és kartonkészítő mesterének neve még ismeretlen, bár korábban Gerard David, Quentin Metsys és mások neve is felmerült, de a feltételezéseket meggyőző bizonyíték nem támasztja alá.

1915-ben báró Lipthay Béláné hagyatékából került a múzeum gyűjteményébe egy újabb brüsszeli kárpit, amely a leltárkönyvek tanúsága szerint a velencei Morosini-gyűjteményből származik (ltsz. 11234). A Morosiniak évszázadokon át Velence legjelentősebb patrícius családjai közé tartoztak, utolsó leszármazottjuk, Soredana Gattenburg-Morosini grófné 1884-ben halt meg. Örökségének egyharmadát, anyai ági rokonság révén, a Szapáry grófok kapták, tőlük kerülhetett báró Lipthay Béla tulajdonába. A nagyméretű kárpit bordűrjének négy sarkában a négy évszak allegorikus figurái kaptak helyet; az egyes oldalak közepén kartusokba foglalva kertben évdő szerelmespárok, illetve Ámor lebegő alakja láthatóak. A középső mezőben ábrázolt jelenetek színteréül szolgáló erdős tájban szinte staffázként jelennek meg a szereplők: bal oldalon egy páncélos vitéz, aki lándzsájával sárkányt szegez egy tölgyfához, középen szántóvető pár, a jobb oldalon egymással viaskodó harcosok, fölöttük Pallas Athéné. Korábban a kárpit témáját tévesen az argonauták történeteként határozták meg. Az Ovidius Átváltozások című művéből ismert történet szerint az argonauták, azaz ötven harcos, akik számos kalandot átélve az Argó hajón lolkoszból a kis-ázsiai Kolkhiszba hajóztak, hogy segítsenek laszón királyfinak megszerezni az ott őrzött aranygyapjút. Elérkezve Kolkhiszba laszón követelte Aiétész királytól az aranygyapjút, és a király oda is ígérte, ha teljesíti az általa kitűzött próbákat. laszónnak azonban csak Aiétész lányának, az Ámor nyilától laszón iránt szerelemre lobbanó Médeiának a segítségével sikerül végrehajtania a feladatokat, s végül elragadni a sárkány által őrzött aranygyapjút Kholkiszból. A korábbi attribúció téves voltára Szilágyi András mutatott rá, aki a kárpiton ábrázolt jeleneteket – a szintén Ovidius nyomán ismert – Cadmus

The tapestry collection at the Museum of Applied Arts in Budapest consists of approximately 50 works, not counting the smaller fragments that also belong to it. Its foundation is linked to Jenő Radisics, a director of the museum who purchased for his institution two armorial tapestries in 1908. Ordered by Margaret of Austria, these were woven in 1528 in Enghien in the atelier of Henri van der Lacke. Among the collection's most significant pieces are those tapestries either supplied with a Brussels mark or thought to be Brussels work on the basis of analogies. Eleven such tapestries describable as complete are to be found in the collection at the Museum of Applied Arts in Budapest. From the standpoint of its manufacture and its acquisition by the museum, the so-called Győr tapestry (inv. no. 18328), which depicts the Nativity, is the earliest of these works. The emperor-king Francis Joseph purchased it from Győr Cathedral in 1914, originally for the royal palace in Buda, but later on, as chief patron of the Society of Museum Friends, ceded it to the museum as a permanent deposit. The figures on this typical Renaissance tapestry are charming and pious with heads that are slightly egg-shaped and faces that exhibit multiple shades of colour. The bordure is decorated with finely-drawn garlands of fruit and of flowers. As with other pieces from the time, a number of scenes are depicted in the central field. In the middle, in the company of angels making music, shepherds greeting Mary and the Infant Jesus are visible; in the upper right-hand corner is shown the Annunciation and in the upper left-hand corner the Adoration of the Magi. The two female figures on the left and right sides of the picture respectively are each depicted beneath a coiling scroll which bears an inscription in Latin; they represent respectively the Libyan Sybil and the Hellespontine Sybil who, according to tradition, both foretold the birth of Christ. The composition accords almost completely with a work on the same theme in a seven-piece series of tapestries depicting scenes from the life of Christ which is kept in the Museo Diocesano in Trento. Purchased by Bernardo Clesio, prince-archbishop of Trento, in Cologne in 1531, the series was probably woven in the 1520s, in the atelier of Pieter van Aelst. Although not yet obligatory at the time of its manufacture, the name of the head of this Brussels atelier was indicated, on the edge of the attire of one of the halberdiers. On the basis of the above, the Budapest tapestry, too, may be considered a work by Pieter van Aelst. The name of the tapestry's designer is still unknown, as is the name of the master who made the cartoon for the work. Earlier on, Gerard David, Quentin Metsys, and others emerged as candidates in these connections, but the different hypotheses regarding them are unsupported by evidence that is convincing.

In 1915, another Brussels tapestry joined the collection at the Museum of Applied Arts, from the estate of Baroness Béla Lipthay. According to the inventory books, this piece (inv. no. 11234) had come from the Morosini collection in Venice. For centuries, the Morosinis ranked among Venice's most significant patrician families; the last member of the family, Countess Soredana Gattenburg-Morosini died in 1884. One third of her estate passed, through her mother's line, to the Szapáry counts, passing from them to Baron Bela Lipthay. In four corners of the bordure of this large tapestry are allegorical figures depicting the four seasons. In the middle of each side, in a cartouche, lovers in a garden and the figure of Amor hovering can be seen. In the forest landscape serving as the backdrop for the scenes depicted in the middle field, the protagonists appear almost as staffage: on the left side is a warrior in armour who is transfixing a dragon to an oak tree with his lance and on the right side are warriors battling each other with Pallas Athene above them. Earlier on, the theme of the tapestry was, erroneously, said to be Jason and the Argonauts. According to the story, known from Ovid's Metamorphoses, the Argonauts, namely 50 warriors who in the course of many adventures sail from Iolchus to Colchis in Asia Minor in the ship Argo, help Jason, a king's son, to acquire the Golden Fleece which is kept there. Arriving at Colchis, Jason demands the Golden Fleece from King Aeetes. The king promises to give it, provided that Jason accomplishes a number of tasks set by him. However, only with the help of Medea, Aeetes's daughter who falls in love with Jason on account of an arrow shot by Amor, is Jason able to fulfil these tasks, snatch the Golden Fleece (which is guarded by a dragon), and sail away with his prize. The mistaken interpretation was pointed out by András Szilágyi, who identified the scenes depicted on the tapestry as the story of Cadmus which is likewise known from Ovid. After Jupiter had carried off his sister Europa, Cadmus, who was from Phoenicia, set out to find her with his mother and his brothers. Following the death of his mother and his separation from his brothers, he went to Delphi, where he was advised to found a city. He sent his companions into the forest for water, but all of them were killed by the dragon which guarded the spring there. Cadmus stabbed the dragon with his lance, transfixing it to a tree, taking out its teeth on Pallas's recommendation. From the dragon's teeth grew armed men who killed each other. With the five who remained alive, Cadmus founded the city of Thebes. During the last quarter of the 16th century, landscape depiction was assigned an increasingly emphatic role on tapestries made in Brussels. Forests and mansions surrounded by parkland or groves served as backdrops not only for hunting scenes, but for mythological and historical events also. This type

történeteként azonosította. A föníciai Cadmus, miután Jupiter elrabolta nővérét, Európát, anyjával és testvéreivel indult a keresésére. Anyja halálát és testvéreitől való elszakadását követően Delphoiba ment, ahol azt a tanácsot kapta, alapítson várost. Társait az erdőben vízért küldte, de mindegyiküket megölte a forrást őrző sárkány. Cadmus dárdájával leszúrta és a fához szögezte a sárkányt, fogait pedig Pallas tanácsára elvetette. A sárkányfogakból harcosok nőttek ki, akik leöldösték egymást. Az öt megmaradt harccsal Cadmus megalapította Théba városát. 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. Ez a típusú kárpit könnyen felismerhető a háttér csúcsos hegyeinek erősen stilizált, egymás alatti sorokban elhelyezett gömbfáiról, valamint a bordúrról, amelyet gazdagon díszítettek kisebb képekkel, szimbolikus figurákkal, groteszkekkel. Ezen kárpitok színvilágát ennek megfelelően a zöld különböző árnyalatai, a sötétebb és világosabb okker és sárga színek uralják. A kárpit jelzett alsó szegélyén brüsszeli városjegy, a jobb oldalon alul HM mesterjegy látható. Heinrich Göbel szerint a Mattens család brüsszeli műhelyében készült, és a HM monogramban Henri Mattens személyét sejtí. Noha a Henri Mattensnek tulajdonított más művek és a budapesti kárpit bordúrje valóban hasonló, az amúgy széles körben elterjedt ornamentális és figurális díszítőmotívumoktól eltekintve a két kárpit stílusa eltér. J. P. Asselberg a dokumentumok alapján a HM mesterjegyben inkább Hans Mattenst sejtette, aki a 16. század utolsó negyedében dolgozott Brüsszelben. A kartontervező nevét nem ismerjük.

A *Medici-kárpitok* vagy a *Puttók játékai* néven emlegetett, négy darabból álló sorozat (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 kvalitása alapján elképzelhető, hogy az eredeti kartonok felhasználásával Brüsszelben készültek, de az sem kizárt, hogy az újbóli leszövésre a római Barberini-műhelyben került sor. A gyermekek játéka a reneszánsz és a barokk művészet kedvelt témája volt. Az egységes aranysárga háttér előtt játszódó jeleneteknél a hangsúly a díszítőelemeken és a jelképeken, emblémákon van. A négy kárpit kerete azonos, a keret fölött vörös fríz, amelyet ismétlődő Medici-emblémák – ékköves gyűrű és három különböző színű strucctoll – díszítenek. Az első kárpiton virágfüzérek előtt középen méltóságteljes oroszlán lépked, fején koronával, amelynek tetején Krisztus-monogrammal díszített gömb látható. Az oroszlánt szárnyas puttók kísérik, az egyházi és a világi hatalom jelvényeivel. A jobbján haladó puttó a császári koronát és a jogart, a balján haladó a pápai tiarát hordozza, a fölöttük lebegő harmadik pedig Szent Péter utódának legfőbb insigniumait, a mennyek kulcsait tartja két kezében. A kézenfekvőnek tűnő magyarázat, amely szerint az oroszlán X. Leót jelképezné – s amely szim-



of tapestry is easily recognised from the strongly stylised tree trunks placed in rows one underneath another on the pointed hills of the background, as well as from the bordure, which was richly decorated with vignettes, symbolic figures, and grotesques. The coloration of these tapestries is accordingly dominated by different shades of green and by dark and light ochres and yellows. On the lower edge of the tapestry can be seen the Brussels city mark and on the right side at the bottom the master's mark HM. According to Heinrich Göbel, the tapestry was made in the Mattens family's Brussels atelier, with the monogram HM suggesting the person of Henri Mattens. Although the bordure of the Budapest tapestry is similar to the bordures of other works attributed to Henri Mattens, the two tapestries differ in style except in respect to ornamental and figural decorative motifs arranged in broad circles. On the basis of documents, J.P. Asselberg has suggested that the master's mark HM suggests instead Hans Mattens, who worked in Brussels in the last quarter of the 16th century. The name of the designer of the cartoon is unknown.

The *Medici Tapestries*, a series consisting of four works (inv. nos. 20000–20003) that is often referred to under the name *Putti at Play*, are 17th-century pieces. This series is a re-weaving of a series – later destroyed – that was made around 1520 in the Brussels atelier of Pieter van Aelst on the basis of designs made by Raphael and cartoons executed by Giovanni da Udine and Tommaso da Vincidor; it was originally ordered by Pope Leo X. The place at which the re-weaving work took place is disputed: on the basis of the quality of the pieces, it is conceivable that it was done in Brussels with the use of the original cartoons, but it is not impossible that it was performed in the Barberini atelier in Rome. Children at play were a favoured theme in Renaissance and baroque art. In the scenes depicted against a uniform golden yellow background, the emphasis is on the decorative elements, the symbols, and the emblems. The frames of the four tapestries are identical, and above each of frames is a red frieze decorated with repeated Medici emblems: a gemstone ring and ostrich feathers of three different colours. On the first tapestry, in the middle in front of garlands of flowers, strolls a dignified lion with a crown on his head. On top of the crown can be seen an orb decorated with the Christ monogram. The lion is accompanied by winged putti, with insignia of ecclesiastical and secular power. The putto on the lion's right carries the crown and sceptre of the Holy Roman Emperor while the one on the left carries the tiara of the Pope. Hovering above them is a third putto bearing in his two hands the most important insignia of St. Peter's successor: the keys of heaven. The obvious explanation, namely that the lion represents Leo X, symbolism found a number of times earlier on, too, needs to be augmented somewhat. The IHS monogram on the orb embellishing the crown would suggest that here the lion is identifiable with Christ Himself, although on an earlier sketch by Tommaso da Vincidor it can easily be seen that the orb was originally decorated with a lily, which together with the red ball beneath the foot of the putto on the right-hand side, is an unequivocal reference to the coat of arms of the Medici. In the original iconographical conception then, the figure of the lion featured as a clear symbol of Pope Leo, but by the time the series was re-woven – in the 17th century we think – details pertaining to the person who had commissioned the original one had already lost their significance. On the next picture, two putti are holding a yoke, one of the



CADMUS TÖRTÉNETE. BRÜSSZEL | THE STORY OF CADMUS. BRUSSELS | 16. SZÁZAD UTOLSÓ NEGYEDE | LAST QUARTER OF THE 16 TH CENTURY
336x528 CM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

emblems of Leo X. Another is bending over to pick up family emblems lying on the ground: three ostrich feathers – one red, one blue, and one green – placed through a gemstone ring and tied with ribbon. Another tapestry has as its main protagonist an enormous ostrich, with which two putti are wrestling, while a third little boy is pulling at the bird’s tail feathers. The three ostrich feathers depicted on the respective frames of the tapestries are, namely, the emblem of the greatest Medici, Lorenzo the Magnificent, father of Leo X. On the fourth tapestry kept at the Museum of Applied Arts in Budapest, three winged putti are playing with a small rabbit; next to them we see a peacock spreading its tail feathers and three ravens whose allegorical meaning has yet to be clarified. The tapestries were originally ordered by Pope Leo X, a member of the Medici family, for the Hall of Constantine in the Vatican Palace. The cartoons were made by Tommaso da Vincidor and Giovanni da Udine, on the basis of sketches made by Raphael, whose pupils they both were. Richly shot through with gold thread, the decorative tapestries were made by the Brussels atelier of Pieter van Aelst. Leo did not live to see their completion. The series, which originally consisted of 20 tapestries, was delivered to the Vatican after Pope Leo’s death. There, on the basis of inventories, the fates of the different tapestries can be followed, right up until 1790, after which there is no additional data on them. Cardinal Francesco Barberini, nephew of Pope Urban VIII, set up a tapestry-weaving manufactory in Rome around 1620. It was for this atelier that Pietro Paulo de Gubenatis made copies of the cartoons for the ‘Putti at Play’ series, between 1633 and 1635. Eight pieces from the series were auctioned in Paris in 1904. These had earlier belonged to Princess Mathilde Bonaparte, demonstrably from the 1870s onwards. These tapestries were simpler in execution, were made without gold thread, and were probably woven in the 1630s on the basis of the cartoons by De Gubernatis, although we have no data regarding their origin and their more distant provenance. Four of these eight works found their way to Elek Verseghe Nagy’s country house at Röjtökmuzsaj in Hungary. Later on, after the Second World War, they were purchased by Budapest’s Museum of Applied Arts, in 1946. The other pieces from the series that were earlier owned by Mathilde Bonaparte probably all passed into American collections. For many years there was no news as to their whereabouts. Not long ago, however, two of these four tapestries were purchased by the Metropolitan Museum in New York and another came to light in a private collection, also in New York. The eighth is still in a place unknown.

The other 17th–18th-century Brussels tapestries in the collection of Budapest’s Museum of Applied Arts are all mythological in subject-matter. The work known as *Mercury Hands over the Infant Bacchus to the Nymphs* (inv. no. 24376) passed to the Museum in 1949 by way of the Ministerial Commission for Endangered Private Collections; the archival sources connected with this body have so far not shed light on its exact provenance. The artefact in question is from a large series of tapestries on mythological themes. The best-known and most popular literary treatment of the story depicted here is likewise to be found in Ovid [Metamorphoses, III, 287-315]. The nymph Semele implores Jupiter to appear to her. The king of the gods grants her request, but the nymph is scorched by the lightning-bolts in which Jupiter is wreathed. Jupiter then tears his unborn child from her womb and puts it into one of his thighs, in order to keep it alive. After a while, the child, Bacchus, is born. Later on, Jupiter entrusts him to Mercury, to take to the nymphs in the Nysa district for his upbringing. The Gobelin manufactory in Paris exerted a very strong impact on 17th-century Flemish tapestry art: attraction towards mythological and classical themes, figures depicted in pleated clothing, landscapes reflecting the influence of Poussin and Claude Lorrain, and vivid colours, – all attest to French sway. Louis van Shoor, the designer of the cartoons for the above-mentioned series and one of the most prolific artists in this style, used as models for his Bacchus scene prints by Jean Dughet and Jean Versani which were made after a painting by Poussin depicting the birth of that deity. The Budapest tapestry lacks a mark, since its edges have been repaired. However, on works from a complete series which are kept at the Kunsthistorisches Museum in Vienna, the mark ‘I.V.B.D.’ can be made out. This is a reference to the Brussels atelier of Jacob van der Borghht. The works in Vienna include a tapestry whose subject-matter is identical to that of the tapestry at the Museum of Applied Arts, and, on the basis of the similarity of these two artefacts, it is probable that the Budapest tapestry was made in this Brussels atelier around 1700. The other works in the above-mentioned series are to be found in collections in Germany, Poland, and France.

On the basis of its bordure, the tapestry at the museum which depicts *Theseus and Ariadne* (inv. no. 62.1321.1) may likewise be linked to the Van der Borghht atelier. The ornamental decoration of the tapestry’s frame and its depictions of fauna are very similar to those on the Bacchus piece. With regard to the composition, there is an interesting analogy at the Victoria & Albert Museum in London which well illustrates the variability of the different elements in the depiction and the narrative’s relegation to the background: namely, the background of the London tapestry fully accords with that of the Budapest artefact, but in the London tapestry the two figures are Hera and Ixion. A verdure tapestry from the same time kept in a private collection in New York and published by Ingrid de Meuter is completely lacking in human figures: only the garden is depicted. In 1970, the museum purchased, from a private individual, a tapestry showing Arcas preparing to shoot Callisto, who had been changed into a bear (inv. no. 70.353.1). According to the myth, (Ovid: Metamorphoses, II, 401-530), Callisto, one of Diana’s nymphs, was seduced by Jupiter. As

bolika a pápa személyes reprezentációjában korábban többször is felbukkant – ezúttal némi kiegészítésre szorul. A koronát díszítő gömbön megjelenő „IHS” monogram azt sugallná, hogy az oroszlán itt magával Krisztussal volna azonosítható, ám Tommaso Vincidor korábbi vázlatán jól kivehető, hogy a gömböt eredetileg lilium díszítette, amely a jobb oldali puttó lába alatti vörös golyóval együtt nyilvánvaló utalás a Mediciék címerére. Az eredeti ikonográfiai koncepció szerint tehát az oroszlán alakja egyértelműen Leó pápa szimbólumaként jelent meg, ám a kárpit-sorozat feltételezhető 17. századi utánszövésének idején az egykori megrendelő személyére vonatkozó részletek veszítettek jelentőségükből. A következő képen két puttó X. Leó egyik emblémáját, a jármot tartja a kezében. Harmadik társuk lehajol, hogy földön heverő családi emblémákat, az ékköves gyűrűbe helyezett és szalaggal átfogott három – vörös, kék és zöld – strucctollat felemelje. Egy másik kárpit főszereplője egy hatalmas strucc, amellyel két puttó birkózik, miközben a harmadik fiúcska a madár farktollait tépkedi. A kárpitok keretén is megjelenő három strucctoll ugyanis a legnagyobb Medicinek, Lorenzo il Magnificónak, X. Leó édesapjának emblémája volt. Az Iparművészeti Múzeumban őrzött negyedik kárpiton a három szárnyas puttó nyulacskával játszik, mellettük farktollait szétterítő páva és három holló, amelyek allegorikus jelentése még megfejtésre vár. A kárpitokat eredetileg a Medici családból származó X. Leó pápa (1513–1521) rendelte meg a vatikáni palota Konstantin termének díszítésére. A kartonokat Raffaello vázlatai alapján, két tanítványa, Tommaso da Vincidor és Giovanni da Udine készítette. Az arannyal gazdagon átszőtt, díszes kárpitokat Pieter van Aelst brüsszeli műhelye készítette, ám a munka befejezését a megrendelő már nem érte meg. A pápa halálát követően az eredetileg húsz darabból álló sorozat a Vatikánba került, ahol az inventáriumok alapján egészen 1790-ig követhetőek nyomon, további sorsukról nincs adat. VIII. Orbán pápa unokaöccse, Francesco Barberini kardinális 1620 körül kárpitszövő manufaktúrát létesített Rómában. E műhely számára készítette el Pietro Paulo de Gubenatis a Gyermekek játéka-sorozat kartonjainak másolatait 1633–1635 között. 1904-ben egy párizsi aukción bukkant fel a Gyermekek játéka-sorozat nyolc darabja, amelyek korábban [az 1870-es évektől nyomon követhetően] Mathilde Bonaparte hercegnő birtokában voltak. Ezek a kárpitok egyszerűbb kivitelben, aranszáll nélkül készültek, és feltehetően de Gubernatis kartonjai nyomán szőtték őket az 1630-as években – bár eredetükről és távolabbi provenienciájukról nincs adat. A sorozat négy darabja utóbb Verseghe Nagy Elek röjtökmuzsaji kastélyába került, majd a második világháború után, 1946-ban az Iparművészeti Múzeum vásárolta meg őket. A korábban Mathilde Bonaparte birtokában lévő sorozat további darabjai feltehetően amerikai gyűjteményekbe kerültek és hollétükről sokáig nem volt tudomásunk. A közelmúltban két kárpitot a Metropolitan Museum vásárolt meg, egy másik pedig egy New York-i magángyűjteményben bukkant fel, a nyolcadik továbbra is lappang.

Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében található többi 17–18. századi brüsszeli kárpit mind mitológiai tárgyú. A *Mercurius átadja a gyermek Bacchust a nimfáknak* címen emlegetett mű (ltsz. 24376) 1949-ben a Veszélyeztetett Magángyűjtemények Miniszteri Biztossága útján került a múzeum gyűjteményébe, az ezzel kapcsolatos adattári forrásokból eddig még nem derült fény, pontos provenienciájára. A tárgy egykor egy több darabból álló, mitológiai témájú kárpitsorozathoz tartozott. Az itt ábrázolt történet legismertebb, legnépszerűbb irodalmi feldolgozása ugyancsak Ovidiusnál olvasható (Átváltozások, III. 287–315). Semele nimfa könyörgött Jupiternek, hogy jelenjen meg neki, a főisten teljesítette kérését, de a nimfa elégett az égi fényben, amely Jupitert körülvette. Ekkor Jupiter kitepte a hasából a még meg nem született gyermekét és saját combjába zárta, hogy így adjon számára életet. Később a gyermek Bacchust Merkúrral Nysa vidékén élő nimfákhoz küldte, hogy ők neveljék fel. A 17. századi flamand kárpitművészetre igen erős a párizsi Gobelin manufaktúra hatása: a mitologikus és antik témák iránti vonzódás, a redőzött kosztümökben ábrázolt alakok, a Poussin és Claude Lorrain hatását tükröző tájak, továbbá az élénkebb színezés mind francia befolyásra vall. Az említett sorozat kartontervezője, Louis van Shoor e stílus egyik legtermékenyebb alkotója volt, aki mintaképül felhasználta Jean Dughet és Jean Versini – Poussin Bacchus születését ábrázoló festménye nyomán készült – metszeteit. Mivel a budapesti kárpit szegélye javított, jelzése hiányzik. A bécsi Kunsthistorisches Múzeumban őrzött teljes sorozaton azonban Jacob van der Borghht brüsszeli műhelyére utaló I.V.B.D. jelzés olvasható, és az azonos témájú kárpit hasonlósága alapján feltételezhető, hogy az Iparművészeti Múzeum darabja is abban a műhelyben készült 1700 körül. A bécsi kárpitokon kívül a sorozat darabjai megtalálhatók még német, lengyel és francia gyűjteményekben is. A bordűr alapján valószínűleg ugyancsak a van der Borghht-műhelyhez köthető a Theseust és Ariadnét ábrázoló kárpit (ltsz. 62.1321.1) is. Keretének ornamentális díszítése és az állatábrázolások igen hasonlóak a korábban említett Bacchus-kárpithoz. A kompozíció szempontjából érdekes analógiát őriz a londoni Victoria & Albert Museum, amely jól illusztrálja az ábrázolás elemeinek variálhatóságát és a narratíva háttérbe szorulását: a londoni kárpit háttere ugyanis teljesen megegyezik a budapestivel, ám a két alak ott Héra és Ixió. Egy Ingrid de Meüter által közölt, New York-i magángyűjteményben őrzött egykorú verdűrről pedig teljesen hiányoznak az emberi alakok, pusztán a kertábrázolás jelenik meg. 1970-ben magánszemélytől vásárolta a múzeum a medvévé változtatott Calistót lenyilazni készülő Arcast ábrázoló művet (ltsz. 70.353.1). A monda szerint (Ovidius: Metamorphoses, II. 401–530) Jupiter elcsábította Diana egyik nimfáját, Callistót. Diana ezért büntetésből kitaszította

a punishment, she was expelled by the goddess from her retinue. Callisto then gave birth to a son, Arcas, and was changed into a bear by a jealous Juno. Arcas grew to manhood and, not knowing what had happened to his mother, aimed an arrow at the bear while out hunting. To prevent a tragedy from occurring, Jupiter took them both up into the firmament and made them constellations. On the right-hand outer edge of the tapestry's bordure can be seen a damaged master's mark which is so far unsolved. The characteristic oak tree on the left-hand side and the treatment of the landscape both indicate a Flemish master, while the treatment of the hair and the faces of the protagonists, the rough-and-ready faces of the putti on the bordure, the columns and garlands of fruit also on the bordure, and the preponderance of blue, green, and ochre all suggest a smaller Brussels atelier. On the basis of analogies with regard to style which are kept at the Museum of Applied Arts in Prague, the tapestry in question can probably be linked to the atelier of Gaspar van Bruggen and may have been made between 1640 and 1645. The tapestry entitled Proserpina and Ascalaphus (inv. no. 67.833.1) was likewise purchased by the museum from a private individual. At one time in the possession of the Zwack family, it was probably part of a series depicting the story of Ceres. According to the story as given by Ovid (Metamorphoses, V, 341–571), Dis, the ruler of the underworld, seized Proserpina, the daughter of Jupiter and Ceres, and took her to his realm. Ceres asked the help of Jupiter, who consented to Proserpina's return, provided that she had not already partaken of the food of the dead. However, Ascalaphus, Dis's son, reported that the girl had already eaten some pomegranate, thus preventing her return. In her anger, Ceres changed Ascalaphus into an owl. On the tapestry, which has no mark, Proserpina stands in a garden between two female companions; she is holding a pomegranate. On the right side, from behind a tree, Ascalaphus is spying upon her. The very same park depiction can be seen on a tapestry from the atelier of Simon Bowens, although the bordure of the Budapest piece and the treatment of its details have more in common with those of Brussels tapestries made in the early 18th century.

The tapestry Cephalus and Procris (inv. no. 86.401.1) was purchased by the museum in 1986, from a private owner. The tragic story of the pair was likewise recorded by Ovid (Metamorphoses, VII, 661–865). Procris was jealous of her sweetheart who went hunting alone. On one occasion, she hid in the woods in order to spy on him. The brushwood rustled and Cephalus, suspecting game, threw a spear, mortally wounding Procris. The work likewise belongs to that group of Brussels tapestries in which the emphasis is on landscape depiction first and foremost. Classical-type busts and vignettes can be seen amidst the garlands of flowers and fruit, among them the story of Pyramus and Thisbe. These depictions may be traced back to pictorial solutions featured in an edition of Metamorphoses published in Lyons in 1557 and in an edition copying from this that was published in Frankfurt in 1581 by Bernard Salamon. The bordure was sewn onto the tapestry at a later time, but the density of its weaving and the quality of its yarns accord with those of the picture field. It is therefore likely that it is from another piece, perhaps a heavily damaged one, from the very same series, although until the uncovering of additional analogies the master's mark referring to Jérôme le Clerc that is visible on it can be accepted only with reservations.

őt kíséretéből. Callistót – miután megszülte fiát, Arcast – a féltékeny Juno medvévé változtatta. Felserdülve Arcas egy vadászata során, nem tudván, mi történt anyjával, a medvére fogta íját. Jupiter, hogy a bűnt meggátolja, felemelte az égbe és egymás melletti csillagokká változtatta őket. A kárpit bordúrének jobb oldali külső szegélyén eddig még feloldatlan, sérült mesterjegy látható. A baloldalt álló jellegzetes tölgyfa és a táj kidolgozása flamand mesterre utal, a haj és az arcok kidolgozása, a bordúr elnagyolt arcú puttói, gyümölcsfüzérei és oszlopai, valamint a kék, a zöld és az okker túlsúlya pedig egy kisebb brüsszeli műhelyre engednek következtetni. A prágai iparművészeti múzeumban őrzött stílus-analógiák alapján a kárpit valószínűleg Gaspar van Bruggen műhelyéhez köthető és 1640–1665 között készülhetett.

A *Proserpina és Ascalaphus* című kárpitot (ltsz. 67.833.1) szintén magántulajdonból vásárolta a múzeum; egykor a Zwack család tulajdonában volt. A kárpit valószínűleg egy Ceres történetét ábrázoló sorozat darabja lehetett. Az Ovidius által is megírt történet szerint (Metamorphoses, V. 341–571) Dis, az alvilág ura elrabolta Jupiter és Ceres lányát, Proserpinát, és alvilági birodalmába vitte. Ceres Jupiter segítségét kérte, aki hozzájárult a lány visszatéréséhez, ha még nem evett a holtak eledeléből. Ascalaphus, Dis fia azonban elmondta, hogy egy gránátalmából már evett a lány, ezzel megakadályozta hazatérését. Ceres bosszúból bagollyá változtatta Ascalaphust. A jelzés nélküli kárpiton Proserpina, kezében gránátalmát tartva, két társnője között egy kertben áll, a jobb oldalon a fa mögül leskelődik utána Ascalaphus. Ugyanez a park-ábrázolás látható az amszterdami Simon Bowens műhelyének egy kárpitján is, ám a budapesti darab bordúréje és a részletek kidolgozása közelebb áll a 18. század elején készült brüsszeli kárpitokhoz.

1986-ban magántulajdonból vásárolta a múzeum a *Cephalus és Procris* című művet (ltsz. 86.401.1). A tragikus történetet szintén Ovidius írta meg (Metamorphoses, VII. 661–865). Procris féltékeny volt egyedül vadászó kedvesére. Egy alkalommal elbújt az erdőben, hogy meglesse őt. Az ágak megreccscentek, Cephalus vadat sejtve odahajította dár-dáját és halálosan megsebesítette Procrist. A mű szintén a brüsszeli kárpitoknak abba a csoportjába tartozik, amelyben a hangsúly első-sorban a tájábrázoláson van. A bordúr virág- és gyümölcsfüzérei között antik büsztök és apró mitológiai tárgyú képecskék láthatóak, köztük Pyramus és Thisbe története. Ezek az ábrázolások a Metamorphoses 1557-es lyoni, majd az ezt másoló 1581-es frankfurti kiadás Bernard Salamon féle képi megoldásaira vezethetők vissza. A bordúrt utólag varrták kárpithoz, de a szövés sűrűsége és a fonalak minősége megegyezik a képmezőével, ezért valószínű, hogy ugyanazon sorozat egy másik, talán erősen sérült darabjáról származik, ám a rajta látható Jérôme le Clerc utaló mesterjegy további analógiák feltárásáig csak kérdőjelesen fogadható el.



ARCAS LENYILAZNI KÉSZÜL A MEDVÉVÉ VÁLTOZTATOTT CALLISTÓT. BRÜSSZEL (?) |
 ARCAS PREPARES TO KILL CALLISTO TRANSFORMED INTO A BEAR. BRUSSELS (?) | 1640–1665
 357x267 CM | IPARMŰVÉSZETI MÚZEUM, BUDAPEST | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST



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

HEGYI IBOLYA A kárpit 20. századi magyar hagyománya

Noha Magyarországon a nemesi otthonok berendezésében különleges szerepet játszó szövött, vagy régi magyar szóval „képes kárpitokat” évszázadok óta gyűjtötték, kárpitszövésre csak 1883-ban, a festő-néprajzkutató Streitmann Antal és a szövő Kovalszky Sarolta által irányított Torontál megyei Németelemeri Szövőműhelyben került sor. Itt szőtte Kovalszky Sarolta Körösfői Kriesch Aladár és az 1900-as párizsi világkiállításra nagy sikerrel szereplő magyar művészek: Vaszary János, Horti Pál és Nagy Sándor kárpitterveit. Kovalszky azonban talán a munkába belefáradva vagy anyagi problémák miatt 1903-ban a kultuszminisztériumhoz fordult műhelye átadásának ügyében. Koronghi Lippich Elek miniszteri tanácsos Körösfőinek ajánlotta fel a németelemeri műhely berendezését, mert tudott arról, hogy Körösfői és Wigand Ede egy gödöllői iparművészeti telepet szándékoznak létrehozni.

Az 1901-ben alapított és 1904-től a gödöllői lányok és asszonyok megélhetését biztosító szövőműhelyéről is ismertté vált Gödöllői Művésztelep szellemiségére elsősorban az angol Arts and Crafts mozgalom és annak vezéregyénisége, William Morris művészet és kézművesség egységét hirdető esztétikája hatott. Morris úgy vélte, hogy a művészeknek a mű létrehozásának minden fázisában részt kell venniük – ennek nyomán jelenik meg a szövött kárpit hagyományosan kollektív műfaja a 19. század végén individuális, autonóm műfajként –, azonban elképzelésének gyakorlati megvalósítása a gödöllőiek kárpitművészetére nem volt jellemző. A gödöllői művészek kárpitterveinek kivitelezője a svéd származású, a párizsi Julian akadémián és a Manufacture des Gobelins-ben tanult Belmonte Leo volt. Belmonte Boér Lenke személyében tehetséges tanítványra talált, aki Nagy Sándor és Körösfői több munkájának szövését is elvállalta.

1911-től szintén Párizsban tanulta a kárpitszövést Ferenczy Noémi, akit 1919-ben, a Tanácskormány alatt a Gödöllői Szövőműhely vezetésével bíztak meg. Annak azonban nincsen nyoma, hogy Ferenczy Noémi át is vette volna a műhelyt. Ennek valószínűleg az volt az oka, hogy távol álltak tőle a gödöllőiek kárpitművészetre vonatkozó elgondolásai és vélhetően még ennél is idegenebb volt számára a műhelynek a gödöllői asszonyok és lányok szövési tudására alapozott iparszerű működtetése. Ugyanis Ferenczy Noémi a kárpit műfaját személyes, autonóm művészetként gyakorolta, ennek pedig itthon még nem volt hagyománya.

Magyarországon gobelin tanszék először a második világháborút követően a Képzőművészeti Főiskolán alakult, vezetésével a festő Domanovszky Endrét bízták meg. Ferenczy Noémi így értesíti erről külföldön élő ifjúkori barátját, Tolnay Károlyt: „.....megszavazta a Képzőművészeti Szaktanács: Béni, Szőnyi, Bernáth, Kmetty, akik mind csak tőlem tudják, mi az a gobelin”. 1951-ben azután az Iparművészeti Főiskolán a Textil Főtanszak keretében gobelin tanszak indult, amelyet Ferenczy Noémi vezethetett saját alkotómódszerének szellemében. Erről egy rádióinterjúban így beszélt: „Ami engem illet, az első vázlattól a szövésig mindent egymagam végzek. (Ugyanezt teszik a tanítványaim is). A terv körülbelül olyan szerepet játszik nálam, mint a festőnél a természet, hol többet, hol kevesebbet veszek át belőle a végleges mű megalkotásáig. Magam csupán kiindulópontnak tekintem és szövés közben az eredeti elgondolást szüntelenül fejlesztem és alakítom.” A szocializmus évtizedeiben azonban elsősorban festőket juttattak jelentős kárpit megbízásokhoz, a művek kivitelezésére az Iparművészeti Vállalat Gobelin Műhelyében került sor. Itt készült 1968-ban Domanovszky Endre *Disputa* című hatalmas, 56 négyzetméteres kárpitja, de itt szőtték a szentendrei Ferences Gimnázium számára Hajnal Gabriella *Szent Ferenc Kárpitját* is.

1968 azonban nemcsak a *Szent Ferenc Kárpit* és a *Disputa*, hanem a magyar „újtextiles” mozgalom nyitányának éve is. A nemzetközi szintén, elsősorban a Lausanne-i Biennialon lejártszódó kárpit metamorfózissal szinte párhuzamosan ugyanis a hazai textilművészet is – a mozgalmat szociológiai szempontok alapján vizsgáló Husz Mária kifejezésével – „műnemváltáson” esett át, vagyis Fitz Péter szerint – aki ebben az időszakban az átváltozást bemutató Szombathelyi Biennálékat szervező és azoknak helyet adó Savaria Múzeum osztályvezetője volt – „....a falikárpit kilépett a síkból a térbe és a textil autonóm művészeti ágként jelent meg. Olyan feladatokat vállalt magára, melyeket korábban soha, azaz szándékaiban, megjelenésében úgy viselkedett, mint ahogyan az képzőművészeti alkotások esetében megszokott: gondolatokat közölt, kiállítási tárgyként funkcionált.”

A falikárpit metamorfózisának Fitz Péter szerint itthon kultúrpolitikai okai is voltak. A textilművészet ugyanis elkerülte a korabeli autoritások figyelmét és a neoavantgárd kísérleti terepévé vált. Annak ellenére történt ez így, hogy Fitz szerint a neovantgárd „.... idehaza be volt tiltva, legalábbis nyilvánosan nem jelenhetett meg. Pontosan a magyar textilművészet volt az a közeg, amely mint közvetítő, igen fontos szerepet játszott abban, hogy ezek az irányzatok idehaza a nyilvánosság előtt is jelen legyenek: úgymint a koncept art, land art, performance, minimal art, akció és társaik. Mint minden diktatórikus megoldás, így a 70-es évek »kultúrpolitikai« tiltásrendszere is kijátszható volt, a textilművészek

Woven tapestries (or, to use the old Hungarian term, ‘pictorial tapestries’) played a special role in the homes of Hungarian nobles and have been collected in the country for centuries. However, the weaving of tapestries in Hungary began only in 1883, at the Németelemér Weaving Atelier (in Torontál county) directed by the painter and ethnographer Antal Streitmann and the weaver Sarolta Kovalszky. It was there that Sarolta Kovalszky wove tapestries designed by the Hungarian artists Aladár Körösfői-Kriesch, János Vaszary, Pál Horti, and Sándor Nagy, the last three of whom enjoyed great success at the Paris World Fair of 1900. Exhausted by the work perhaps, or maybe on account of financial problems, Kovalszky approached Hungary’s cultural ministry in 1903 in the matter of handing over her atelier. Elek Koronghi Lippich, a counsellor to the minister, subsequently offered the contents of the Németelemér atelier to Körösfői, since he knew that Körösfői and Ede Wigand intended to set up a colony for applied artists at Gödöllő.

Founded in 1901, the Gödöllő Artists’ Colony featured a weaving atelier from 1904 onwards which provided employment to girls and women in Gödöllő and which later became well known. Its spirit was influenced first and foremost by the aesthetic of Britain’s Arts and Crafts movement and of its leading personality, William Morris. This aesthetic declared the unity of art and craft. Morris believed that artists should participate at every stage of a work’s creation. Following on from this, the traditionally collective genre of woven tapestry appeared on the scene as an individual, autonomous genre in the late 19th century. However, the tapestry art produced at Gödöllő was not characterised by practical implementation of this new thinking. The tapestry artists at Gödöllő worked to designs made by Leo Belmonte, an artist of Swedish descent who had studied at the Julian Academy in Paris and at the Manufacture des Gobelins in the same city. Belmonte found a talented pupil in Lenke Boér, who undertook the weaving of a number of works by Sándor Nagy and Körösfői.

From 1911, Noémi Ferenczy likewise studied tapestry weaving in Paris. In 1919, at the time of the communist Republic of Councils government in Hungary, she was assigned the running of the Gödöllő weaving atelier. However, there is no evidence that she did in fact take charge of this workshop. The reason she did not was probably that the thinking of the Gödöllő staff with regard to tapestry art was very different from her own, and probably even more alien to her was the atelier’s industrial-type mode of operation, which was based on the weaving knowledge and skills of the women and girls employed there. In other words, Noémi Ferenczy practised the genre of tapestry in a personal way as an autonomous artist. In Hungary at that time, there was as yet no tradition of this.

In Hungary, the teaching of woven tapestry at tertiary level first began only after the Second World War, with the establishment at the Academy of Fine Arts of a department of tapestry headed by Endre Domanovszky. Writing to Károly Tolnay, a friend since her youth who was then living abroad, Noémi Ferenczy broke the news as follows: ‘... it was voted through by the Fine Arts Council: Béni [Ferenczy], Szőnyi, Bernáth, Kmetty, all of whom owe their knowledge of woven tapestry entirely to me’. Later, in 1951, a department of woven tapestry was launched at the Academy of Applied Arts, within the framework of the faculty of textiles there. This department was headed by Noémi Ferenczy, who was able to run it in line with her own creative methods. In a radio interview, she spoke about this as follows: ‘As for me, I do everything myself, from the first sketch to the weaving work. (My pupils do likewise.) The design plays roughly the same role for me as nature does for a painter. I adopt from it sometimes more, sometimes less, up to completion of the end work. I regard the original idea as merely a starting point, and I develop and adapt it all the time.’ This said, during the decades of socialism it was first and foremost painters who were given significant tapestry commissions, with the weaving of the works taking place in the Applied Arts Company’s woven tapestry atelier. This was the atelier which executed Endre Domanovszky’s enormous – 56 m² – tapestry entitled *Disputa*, but also the one which wove Gabriella Hajnal’s *St. Francis Tapestry*, for the Franciscan Gymnasium at Szentendre.

But 1968 was the year not merely of *Disputa* and the *St. Francis Tapestry*. It also saw the overture to Hungary’s New Textile movement. With the metamorphosis of tapestry in the international arena – first and foremost at the Lausanne Biennale –, textile art in Hungary, too, underwent, almost contemporaneously, a ‘genre change’, in the words of Mária Husz, who investigated the movement from the viewpoint of sociology. According to Péter Fitz, who in this period was a departmental head at the Savaria Museum, the organiser and host of the Szombathely Biennale which presented the transformation, ‘... wall tapestry stepped out of two-dimensionality into three-dimensionality, and textile made its appearance as an autonmous branch of art. It took upon itself tasks which it had never assumed before, i.e. in its intentions and in its appearance it behaved as is habitual in the case of works of fine art: it conveyed ideas and functioned as an exhibition artefact.’

ki is használták ezt. Kezdetben ez az állapot megtúrtséget, a hivatalos oda nem figyelmet jelentette, de a 70-es évek végén, a 80-as évek elején, amikor a képzőművészetben ezek az irányzatok még mindig földalattiak voltak, a textilben már minden bemutatható volt, sőt valamennyire még támogatták is megszületését, megjelenését a nyilvánosság előtt. Elég paradox helyzet. Ez a folyamat a 80-as évek közepén összegződött, lezárult és új irányba fordult. Az összegzés igaz annyiban, hogy szép sorban megrendezték a textilművészet másfél évtizedét alaposan bemutató kiállításokat, a tanulmányok leírták a fejleményeket. A legfontosabb talán az, hogy valamikor 84 és 86 között már idehaza is végérvényesen lezáródott a neoavantgárd időszaka. Ettől az egész újtextiles mozgalom stíluskorszerűsége egy csapásra eltűnt. A másik lényeges ok az volt, hogy a »kultúrpolitika« nevű szörny szép csendesen kimúlt. Vagy legalábbis elfogyott a pénze és ezzel összefüggésben az ereje

is. Így az új, igen vehemensen jelentkező posztmodern képzőművészetet már nem tudta betiltani, föld alá nyomni. Mindennek a textilművészeti vonatkozása az volt, hogy a kvázi támogatás megszűnt, a műfaji »tiltott gyümölcs import« a továbbiakban nem volt érdekes, az újtextiles mozgalom szép csendben kimúlt”.

Fitz Péter Hauser Beáta régi családi fotókról készült rajzain alapuló kárpitművészetét tartja az egyik összekötőkapocsnak az újtextilesek másfél évtizedes mozgalma és a – Fitz kifejezésével – „Hauser után következettek” között, akiknek generációja 1980 körül lépett színre a hazai kárpitművészet történetében fordulópon tot jelentő „±Gobelin” címet viselő Szombathelyi Biennálén. A Biennálé témakiírása közvetlenül azzal a vitával függött össze, mely a „Folyamatok” hívószavú V. Szombathelyi Fal- és Tértextil Biennálé fődíját elnyert Nagy Judit *Így repült a pillangóm az ablakomra* című, klasszikus francia kárpit technikával szőtt triptichonja alapján bontakozott ki. Ennek alapján a gobelin a Biennálé Előkészítő Bizottsága a Savaria Múzeummal és a Képző- és Iparművészek Szövetségének Textilszakosztályával egyetértve lehetőséget kapott annak bizonyítására, hogy van-e ma is megújulási képessége, közönsége, igazi hatóereje, jelölje ki valós helyét, funkcióját, szerepét a modern textilművészetben.” Az újtextilesek – Bán András megfogalmazásában a képzőművészeti felfogású alkotók és a gyári tervezőmunka feltételeiben csalódott iparművészek – között már a mozgalom indulásakor ugyanis konszenzus alakult ki a középkori eredetű falikárpit megítélésében, mely szerint annak a modern világban nincs jövője. A „±Gobelin” címet viselő VI. Szombathelyi Textilbiennálén azonban Fitz Péter szerint egyértelművé vált, hogya gobelinművészetnek sikerült kilépnie a »leszövítt festmény« igen műfajtalan, megmerevedett közegéből. (...) Ennek lényege pedig nem volt más, mint a szövésből fakadó, egyedi műfaji lehetőségekre koncentrálás, olyasfajta látvány megteremtése, amelyet csak a gobelin tud létrehozni. Nincs benne erőltetett festőiség – nem is igyekszik erre felé, hiszen ezt vászonnal és festékkel sokkal sikeresebben lehet megvalósítani.” A „±Gobelin” című Szombathelyi Biennáléra készült el többek között Dobrányi Ildikó és Hauser Beáta fotóalapú, csíkraszteres *Lomb és Család*, Kecskés Ágnes *Dunakanyar* című tájképe, Nagy Judit konceptuális műve a *Szövés=életmód*, valamint Polgár Rózsa *Egy takaró 1945-ből* és Solti Gizella *Egy fél csíkos kabát* című formára szőtt munkája.

A szövésből fakadó egyedi műfaji lehetőségekre koncentrálás mibenlétének feltárása azonban elmaradt. Ennek okait a hazai kritikusoknak a kárpit műfajával kapcsolatos hiányos ismereteiben, illetve a kárpitművészetet a szövési tudás megléte, vagy meg nem léte miatt egymástól eltérő módon megítélő és gyakorló művészek megosztottságában vélem megtalál ni. Az utóbbi



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

in Hungary. As in the case of every dictatorial measure, the prohibitions system in “cultural policy” in the 1970s could be side-stepped, and textile artists were doing just that. Initially, this state of affairs meant toleration and lack of attention officially, but in the late 1970s and early 1980s, when in the fine arts these trends were still underground, in textile art everything could already be shown. In fact, to a certain extent the creation of works representative of them was even supported, as was the public displaying of these works. It was a fairly paradoxical situation. This process reached a climax and summation in the mid-1980s, ended, and turned in a new direction. The summation was real insofar as a veritable series of exhibitions presenting in detail a decade and a half of textile art was staged and the developments were described in studies. Perhaps the most important thing

was that at some time between 1984 and 1986 the neoavantgarde period finally came to an end, in Hungary also. As a result of this, the stylistic currentness of the entire New Textile movement disappeared at a stroke. Another important reason was that the monster by the name of “cultural policy” was quietly passing away, or at least its money was running out and, because of this, the monster’s strength. Accordingly, it was already unable to ban and to force underground the new postmodern art that was now appearing with great force. The connection of textile art to all this was that quasi-support came to an end, that genres could no longer appeal as “forbidden fruit from abroad”, and that the New Textile movement expired.’

Péter Fitz considers Beáta Hauser’s tapestry art based on drawings made of old family photographs to be one of the links between the 15 year long New Textile movement and – to use Hauser’s expression – ‘what happened after Hauser’, whose generation appeared on the scene around 1980 at the Szombathelyi Biennale, which bore the title ‘± Woven Tapestry’ and which represented a turning point in tapestry art in Hungary. The announcement of the theme of the biennale was directly connected with the debate which had developed on the basis of Judit Nagy’s triptych *How My Butterfly Flew to My Window* (woven using the classic French tapestry technique), which won first prize at the 5th Szombathely Wall and Spatial Textile Biennale, whose watchword was ‘Processes’. On the basis of this, following agreement between the Biennale Preparations Committee, the Savaria Museum, and the textiles section of the Association of Fine Artists and Applied Artists, tapestry ‘... was given an opportunity to prove that it still possessed a capacity for renewal, a public following, and true effectiveness, and to indicate its real place, function, and role in modern textile art.’ In the New Textile camp – which in András Bán’s formulation

probléma hátterére Pálosi Judit is rámutatott, aki szerint „az első biennálékon még csak néhány művész képviselte a szövött falikárpit műfaját, alig néhányan küldtek be hagyományos technikával szőtt művet – hiszen 1970-ben a Ferenczy Noémi növendékeken kívül úgy, hogy maga szötte volna műveit, alig művelte művész ezt a technikát.” Ferenczy Noémi ugyanis csak 1956 nyaráig tanított az Iparművészeti Főiskolán, ahol 1951-től a Textil főtanszak, majd 1953-tól a Díszítőfestő főtanszak keretében képeztek kárpitművészeket, ők a Ferenczy tanítványok: Kordovánér János, Metzger Erzsébet, Nagy B István, Nagy Gy. Margit, Pintér Éva, Prepelicza Katalin, Solti Gizella, Szőke Erzsébet. Ferenczy Noémi nyugdíjazását követően Schubert Ernő irányította a szövő szak keretében a kárpittervezést. 1956-1960 között azonban csak két hallgató, Csík Jolán és Tarján Hedvig fejezte be tanulmányait gobelintervező diplomával, aminek elsősorban az volt az oka, hogy a gobelin tanszak önálló tanszakként megszűnt. A Textiltervező Tanszék keretében Plesznivy Károly vezetésével önálló Gobelin és Szőnyegtervező Szakcsoport néven 1966-ban indult újra a szak, s ennek nyomán az 1970-es évek derekán egymás után kerültek ki a főiskoláról gobelintervező művészek: Dobrányi Ildikó 1972-ben fejezi be budapesti tanulmányait, majd Aubusson-ban és Párizsban folytatja. 1974-ben végez Pérel Zsuzsa és Oláh Tamás, 1975-ben Penkala Éva és Remsey Flóra, 1976-ban Nyerges Éva, 1977-ben Nagy Judit és Martos Katalin, 1978-ban Hegyi Ibolya, 1979-ben Pápai Livia és Baráth Hajnal, 1980-ban Hauser Beáta. Az ezredfordulón nemzetközi hírnevet szerzett magyar kárpitművészet történetét a Magyar Iparművészeti Főiskola életének dokumentumai alapján is meg lehet ismerni és meg lehet állapítani, hogy a képzőművészeti felkészítést igénylő, alapanyaga révén a textilművészethez, funkciója alapján az építészethez kötődő műfaj ellentmondásos hazai helyzete a felsőfokú kárpitképzések megszakításából is adódik, annak ellenére, hogy Szilvitzy Margit, az újtextilesek egyik vezéralakja szerint „Mára mint műfaj önállóvá vált, az egyéni gondolatok, az anyagból és a technikából származó lelemények a művek erőneihez tartoznak; ez a szemléletmód egyértelműen az újtextiles gondolkodásmód hozadékának tekinthető.”

A műfaji lehetőségekre koncentrálás feltárásához és megértéséhez meglátásom szerint egy olyan radikálisan új nézőpontra van szükség, amilyent George Kubler amerikai művészettörténész *Az idő formája* című művében vázolt fel. Kubler a művészet infrastrukturáját összekapcsolódó megoldások hálózataként írja le, amelyben az új megoldásokra az előző generációk elképzelései és munkái gyakorolnak jelentős hatást. E mechanizmus működésének bizonyítéka például Nagy Judit következetes alkotói programja, aki Frank János szerint bátran élt és él a művészettörténet hagyományával, s aki e programhoz híven szötte meg az *Európa szövete* című nemzetközi kárpitprojekt számára ironikus parafrázisát. Az idő formája a művészeti színtérre a megfelelő időpontban és körülmények között történő sikeres „belépések” jelentőségére is rámutat. Ennek alapján sikeres belépésként értékelhető a magyar kárpitművészet nemzetközi integrációja az ezredfordulón, melyet a Szép-művészeti Múzeumban megrendezett Kárpit kiállítások bizonyítanak és megerősít a Kárpit kiállítások válogatott magyar anyagának meghívása a washingtoni The Textile Museum-ba. Az összekapcsolódó megoldások világában azonban Kubler szerint a hangsúly nem az önálló produkciókon, hanem művészek, művésznemzedékek sorának közös erőfeszítésén van. Így érthető meg a magyar autonóm kárpitművészet fejlődése is, amely három kárpitművész nemzedék törekvéseinek, Ferenczy Noéminak, Ferenczy Noémi tanítványának, Solti Gizellának és a Magyar Iparművészeti Főiskola Ferenczy Noémi által alapított kárpit szakán a 70-es, 80-as években végzett kárpitművészeknek, elsősorban Dobrányi Ildikónak, Hauser Beátának és Nagy Juditnak köszönhető, s amelyben a kárpitszövés megújító főszerepét Solti Gizella vitte, aki annak a nagy textiles generációnak a tagja, amely a hatvanas években a műfaj aranykorát teremtette meg. Kovalovszky Márta írja: „Ez a tény munkásságában épp annyira döntő jelentőségű, mint az, hogy az Iparművészeti Főiskolán a huszadik századi hazai kárpitművészet klasszikusa, Ferenczy Noémi tanította. Solti műveiben az újításnak és a tradíciónak látszólag összebékíthetetlen útjai, a kétféle szellem különös módon simul össze, látszólag bizonytalanul, inkább azonban tartózkodó, különös egységben. Azon a határon, ahol a hagyomány és az újítás elválík egymástól, nem állt egyedül. Kortársai közül Szenes Zsuzsa vagy Szilvitzy Margit textiljei, művészi gondolkodása és szándéka ugyancsak otthonosan mozgott erre, egy időben a hetvenes évek nagy hazai és nemzetközi képzőművészeti áramlataival. Előbbi a koncept art filozófiai, gondolati eszközeivel élt, a másik a geometrikus festészetben érvényes struktúrák lehetőségeivel tágította saját műfajának kereteit és így kifelé hosszabbította meg annak hatósugarát. Következetes, bátor, ugyanakkor békés gesztusokkal lépték át az úgynevezett nagy művészetet és az iparművészetet elválasztó keskeny sávot, e senkiföldjét, és ezzel a kortárs textil számára új nézőpontokat, szempontokat, lehetőségeket, új nyelvet teremtettek. És persze kapóra jött nekik, inspirálta őket, hogy az egyetemes művészetben is éppen akkor oldódtak fel, tűntek el lassan a hagyományos műfajhatárok. Képző- és iparművészet között leomlottak a falak, új kifejezési formák jelentek meg, ezek aztán átformálták a hagyományos textilművészet világát is.”

A kárpit egyedi műfaji lenetőségein belül Solti „raszteres szövésnek” nevezett újítását Preiser Klára nyüstös, takács szövőszéken szőtt munkái nyomán alakította ki. Solti így emlékezett erre: „Álló szövőszéken, kézzel imitáltam a takács szövőszéken sokszor kézi szedéssel is manipulált szövésmódokat, amelyek alapján a formákat a továbbiakban »raszterpontokkal«, egyenes, vagy diagonális »csíkraszterekkel«, improvizálva szőttem. Úgy éreztem, hogy egy új és szinte a végtelenségig variálható kifejezés mód birtokosa lettem. Legújabb munkáim

consisted of artists with a fine arts mindset and applied artists disappointed in the terms for design work for factories –, a consensus developed at the outset of the movement already regarding the judgment of wall tapestry as developed in the Middle Ages, namely that this genre had no future in the modern world. Even so, at the 6th Szombathely Biennale, which bore the title ‘± Woven Tapestry’, it had, according to Péter Fitz, become clear that ‘... the art of woven tapestry has succeeded in stepping out of the very genre-neutral, ossified medium of “woven paintings”. [...] The essence of this was nothing other than a concentration on the unique genre possibilities stemming from weaving, the creation of a kind of spectacle which only woven tapestry is able to create. There is no forced painterliness in it – it doesn’t even strive for this, since this can be achieved much more successfully with canvas and paints.’ Among other works created for the ‘± Woven Tapes-try’ Szombathely Biennale were the photograph-based, raster-striped work *Foliage* and *Family* by Ildikó Dobrányi and Beáta Hauser, the landscape work *Danube Bend* by Ágnes Kecskés, the conceptual work *Weaving = Lifestyle* by Judit Nagy, and *Half of a Striped Coat* by Gizella Solti, a work inspired by Rozsa Polgár’s work entitled *A Blanket from 1945*.

Discovery of the nature of this concentration on the unique genre possibilities stemming from weaving did not occur, however. I believe that the reasons for this can be found in lack of knowledge concerning the woven tapestry genre among critics in Hungary and in the divisions among artists judging it and practising it in various different ways, on account of their knowledge of weaving or lack of such knowledge. Judit Pálosi, too, pointed out the background to the last-mentioned problem when she wrote that ‘at the first biennales, it was still only a few artists who represented the woven wall-tapestry genre, and scarcely any sent in works woven by means of the traditional technique – since in 1970, with the exception of the pupils of Noémi Ferenczy, scarcely any artists who wove their own works used this technique.’ Noémi Ferenczy had taught at the Academy of Applied Arts only up until the summer of 1956. Tapestry artists were trained there within the framework of the faculty of textiles from 1951 onwards and within that of the faculty of decorative painting from 1953 onwards. These early students were her pupils: János Kordovánér, Erzsébet Metzger, B. István Nagy, Gy. Margit Nagy, Éva Pintér, Katalin Prepelicza, Gizella Solti, and Erzsébet Szőke. Following Noémi Ferenczy’s retirement, tapestry design was directly by Ernő Schubert within the framework of the department of weaving. Between 1956 and 1960, however, only two students, Jolán Csík and Hedvig Tarján, were awarded a degree in woven tapestry on completion of their studies. The primary reason for this was the abolition of the department of woven tapestry as a separate department. Within the framework of the department of textile design, the department returned once again in 1966, under the name Woven Tapestry and Carpet Design Group, which was led by Károly Plesznivy. After this, in the mid-1970s, woven tapestry designers issued forth from the academy one after another: Ildikó Dobrányi finished her studies there in 1972, subsequently continuing them in Aubusson and in Paris. In 1974, Judit Nagy and Katalin Martos graduated; in 1978, Ibolya Hegyi; in 1979, Livia Pápai and Hajnal Baráth; and in 1980, Beáta Hauser. The story of Hungarian tapestry art, which acquired international fame around the time of the new millennium, can be told on the basis of documents relating to the Hungarian Academy of Applied Arts, and it can be stated that on the basis of its core curriculum, which required training in the fine arts, that the contradictory situation of the genre in Hungary with regard to textile art and, on the basis of its function, with regard to architecture stemmed from the interruptions to woven tapestry training at higher education level. According to Margit Szilvitzky, a leading figure in the New Textile movement, ‘By the time that the genre became separate and independent, individual thinking and new ideas belonged among the virtues of the genre: this mode of approach can be regarded unequivocally as an benefit accruing from the New Textile mode of thinking.’ In the opinion of the present writer, for the discovery and understanding of concentration on the possibilities of the genre, a radically new viewpoint is needed, of the type outlined by the American art historian George Kubler in his work *The Shape of Time*. Kubler describes the infrastructure of art as a network of interconnected solutions, in which the ideas and works of preceding generations exercise significant influence on new solutions. Proof of the operation of this mechanism is, for example, the consequent artistic programme of Judit Nagy, who, according to János Frank, boldly used, and still uses, the tradition of art history, and who wove her ironical paraphrase for the international tapestry project entitled Web of Europe in a way that was true to this programme. *The Shape of Time* also points to the significance of successful ‘entries’ onto the stage of art, occurring at the appropriate time and in appropriate circumstances. On the basis of this, the integration internationally of Hungarian tapestry art at around the turn of the new millennium may be termed a successful entry, one which was proved by the ‘Kárpit’ exhibitions held at the Budapest Museum of Fine Arts and confirmed by the inviting of selected Hungarian works from these exhibitions to the Textile Museum in Washington D.C. However, according to Kubler, in the world of interconnected solutions the emphasis is not on separate productions, but on the joint efforts of successions of artists and generations of artists. The development of autonomous Hungarian tapestry art, too, can be understood in this way. This has been due to the endeavours of three generations of tapestry artists: Noémi Ferenczy, Noémi Ferenczy’s pupil Gizella Solti, and the tapestry artists who graduated in the 1970s and 1980s from the tapestry department founded by Noémi Ferenczy at the Hungarian Academy of Applied Arts, first and foremost Ildikó Dobrányi, Beáta Hauser, and Judit Nagy.

a »raszteres« szövé s továbbfejlesztéseként, dupla felvetés alkalmazásával, és a láncfonalak lebegtetésével az alapszövet szerkezeti felépítésének manipulációját is tartalmazza k. ” Solti dupla felvetéssel készült munkái azt a kubleri felfogást igazolják, amely a technikai újítást egy új formai szekvencia kiindulópontjának tekinti, s amely szerint e szekvenciák összekapcsolódó megoldásai kitágítják az esztétikai gondolkodás határait. Meglátásom szerint ennek a mechanizmusnak köszönhető, hogy az autonóm szövött kárpitművészet történetében új szövésstílusok jelentek meg, magukon viselve alkotóik egyéniségét, ahogyan például az irodalomban is bizonyos mondatszerkezetek, nyelvi fordulatok és művészi eszközök árulják el az író egyéniségét Új, egyedi szövésstílus jellemzi Dobrányi Ildikó művészetét, aki a „±Gobelin” címet viselő Szombathelyi Textilbiennálén a színes kép előállításának alapkérdéseire reflektált a három alapszínből: kék, sárga és piros gyapjúból szőtt *Lomb* című kárpitjával, amely az aubusson-i verdűrökre emlékeztetvén, fénnel áttört dús vegetációt ábrázol. Pálosi Judit írja: „Ahhoz, hogy a látványt a néző érzékelje, pár lépést önkéntelenül hát-ralép. Először maga a természet valósította meg ezt a látásunk mechanizmusával, ugyanerre az elvre talált rá a nyomdatech-nika. Amit Dobrányi Ildikó alkalmaz, az a kárpit speciális rasztere, amely a par excellence anyaghű eredményre vezet.” A kárpit metamorfózis újabb állomásaként Dobrányi Ildikó a Párizsi Magyar Intézetben mutatta be a középkori kárpitok „mille fleurs” háttereit megidéző – „képfelbontás”-nak” neve-zett – fotografikai terveinek bonyolult látványát szövésbe transzponáló *Fű* című sorozatát, amelyen a művész tekin-tete egyre intimebb, egyre észrevehetetlenebb részletek felé irányult. A 2007-ben elhunyt művészről szóló megemléke-zésében az amszterdami Rijks Museum Textil Osztályának kurátora, Elsje Janssen megállapította, hogy „újításai össze-függő rendszert alkotnak, melyben a színhasználat megha-tározó elem. Kárpitjainak megfejtéséhez az egyik kulcsot a letisztult színösszeállítások, a fekete, a fehér, az élénk színek, a vörös, a sárga és a kék használatának révén találhatjuk meg. Nagyon kifinomult érzéke volt a harmonikus színkom-binációkhoz. Műveinek meghatározó témája a természet, közelről fedezhetjük fel rajtuk a fák részleteit, lombozatát, és a füveket. A művész azonban nem a szemünkkel rögzített látványt, hanem a fényképezőgép objektívja, a videokamerák, és a régi tv képernyők által előállított szemcsés szerkezetű képeket mutatja meg. Ezt azonban csak azután értettem meg, miután elolvastam Ildikó írását arról, hogy milyen nagy hatással volt rá édesapja és édesapja révén a filmkészítés. Ez az új infor-máció megerősítette saját korábbi megfigyelésemet is, miszerint a művész szövéssel, szövésben fejezi ki magát, anélkül, hogy szükségét érezné annak, hogy gondolatait szavakba öntse. Ez a hozzáállás a kortárs művészetben azonban nem mindig magától értetődő. [Dobrányi Ildikó] kárpitjai tökéletesen vannak megszöve. Ha jobban megfigyeljük őket, megállapíthatjuk, hogy a falak beborítására alkalmas monumentális, de a kisebb darabok esetében is, kárpitjain a színes vetülfonalak révén a kézművesség játékosága van jelen. Vetülfékkal rajzolva jobbról balra, felülről lefele, hajlítva és egyenesen, hosszan vagy röviden kis pontok és csíkok által, melyek együttes hatása a háttér színes árnyalatait alkotja. Ez az a munka, melyet két-ségtelenül csak a legmagasabban képzett szövők képesek megvalósítani.”

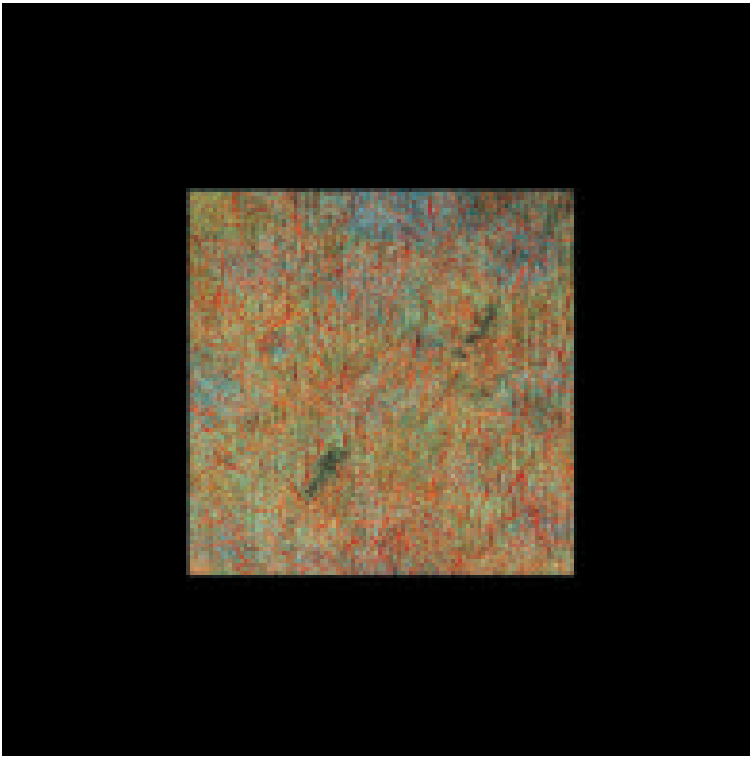
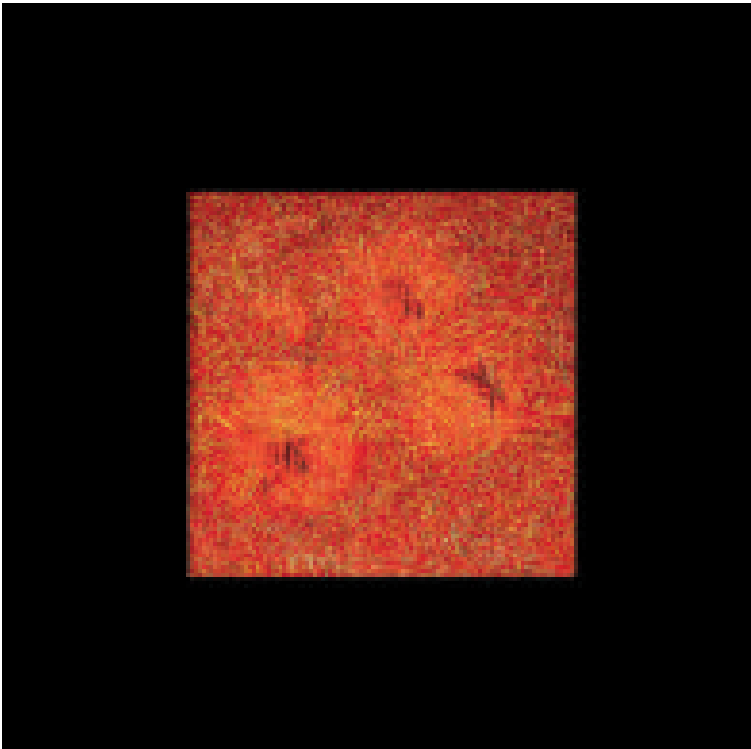


The chief role in the renewal of tapestry weaving belonging to this development was played by Gizella Solti, who was a member of the ‘great generation’ of textile specialists which gave rise to the heyday of the genre in the 1960s. Márta Kovalovszky wrote: ‘In her work, this fact is just as significant as the fact that she was taught at the Academy of Applied Arts by Noémi Ferenczy, that classic figure in tapestry art in Hungary in the 20th century. In Solti’s works, the seemingly irreconcilable paths of innovation and tradition, spirits of two different sorts, adapt to one another and are present together in a strange way, uncertainly it would appear, but in fact in a guarded, strange whole. She is not alone at the limits where tradition and innovation part from one another. The textiles, artistic thinking, and intentions of Zsuzsa Szenes or Margit Szilvitzky, her contemporaries, were likewise at home at these limits, contemporaneously with the great currents in the fine arts in Hungary and abroad in the 1970s. The former utilised the philosophical and conceptual devices of concept art, while the latter enlarged the frame of her own genre, and by so doing extended its reach using the possibilities of structures valid in geometrical painting. By means of consistent, and at the same time peaceable gestures, they step across the narrow strip dividing so-called great art and applied art, that no man’s land between them, and by so doing create new viewpoints, perspectives, and possibilities for contemporary textile, as well as a new language for it. And, of course, it was very handy for them, and it inspired them, that at this very time in universal art, too, the traditional boundaries between genres were breaking down and slowly disappearing. The walls between fine art and applied art collapsed and new forms of expression appeared; these then transformed the world of traditional textile art, too.’

Within the unique possibilities and opportunities offered by the tapestry genre, Solti developed the innovation known as ‘raster weaving’, in the wake of work by Klára Preiser produced on a weaver’s loom supplied with heddles. Solti remembered it thus: ‘On an upright loom, by hand, I imitated, on a weaver’s loom, weaving methods often manipulated by means of manual composition, too, on the basis of which I later wove forms improvised with “raster points” and with horizontal or diagonal “raster bars”. I thought that I had acquired for myself a new and almost infinitely variable mode of expression. As a further development of “raster weaving”, my most recent works also contain a manipulation of the structure of the ground fabric, through the use of double warping and the undulating of the weft threads.’ Solti’s works made with double warping serve as proof of the Kublerian idea which regards technical innovation as the starting point for new sequences of forms; according to this idea, by linking together, the solutions offered by these sequences broaden the boundaries of aesthetical thinking. In my view, it is thanks to this mechanism that new styles of weaving have made their appearance in autonomous woven tapestry art, bearing in themselves the individuality of those creating them, in the same way as in literature certain sentence structures, turns of phrase, and artistic devices bear and reveal the individuality of the writer.

A new, individual, style of weaving characterised the art of Ildikó Dobrányi, who at the Szombathely Biennale featuring the title ‘± Woven Tapestry’ reflected on fundamental issues in the making of colour images using three primary colours, with her tapestry entitled *Foliage*, which, recalling Aubusson verdure tapestries, depicts rich vegetation with light shining through. Judit Pálosi writes: ‘In order to experience the spectacle, the viewer involuntarily takes a couple of steps backwards. It is primarily nature itself which brings this about through the mechanism of our sight. What Ildikó Dobrányi employs is the special raster of tapestry, which leads par excellence to a result faithful to the material.’

As a new stage in the metamorphosis of tapestry, Ildikó Dobrányi displayed, in the Hungarian Institute in Paris, her series entitled *Grass*, which transposed into weaving the complex spectacle of her photographic designs – called ‘picture resolution’ – recalling the mille fleurs backgrounds of medieval tapestries. In this series, the gaze of the artist was directed towards increasingly intimate, less noticeable details. In her recollections of Ildikó, who died in 2007, Elsje Janssen curator of the department of textiles at the Rijksmuseum in Amsterdam, stated that, ‘her innovations create a coherent system, in which the use of colour is a decisive element. For the decoding of her tapestries, one key may be found in her use of simple arrangements of colours, black, white, and the vivid colours red, yellow, and blue. She had a very refined sense for harmonious colour combination. The principal theme of her works is nature; from close up, we can discover on them details of trees and their foliage, and grasses. However, the artist shows not the spectacle we see with our eyes, but the grainy pictures produced by cameras and camcorders, and by old television sets. I understood this only after reading something that Ildikó had written about how big an influence filmmaking by her mother and her father had made on her. This new information confirmed my earlier observation, according to which this artist expressed herself by weaving and in weaving, without feeling the need to put her thoughts into words. This approach, however, is not always the natural one in contemporary art. [Ildikó Dobrányi’s] tapestries are perfectly woven. If we look at them close to, we may state that on her tapestries, not only the monumental works suitable as wall coverings but the smaller one also, the playfulness of hand-icrafts is present by way of the weft yarns. The tapestries are drawn with weft yarn from right to left, from top to bottom, bending and straight, long or short, by means of small dots and stripes, the collective effect of which creates the colour hues of the background. This is undoubtedly work which only the most highly trained weavers are capable of performing.



DOBÁNYI ILDIKÓ: FŰ I-II. | ILDIKÓ DOBRÁNYI: GRASS I-II. | 1995
100x100 CM | IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM, BUDAPEST | MUSEUM OF APPLIED ARTS, BUDAPEST

A kárpit rács és a nyomtatott, illetve a digitalis kép szerkezete közötti kapcsolat gyakran hangoztatott összefüggés a kárpit kortárs mivolta melletti érvelésben. Van azonban a műfajnak egy másik, kevésbé elemzett sajátossága, amely a kortárs szemlélettel rokonítja; ez pedig a benne testet öltő időfogalom.

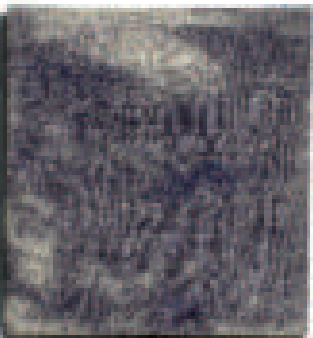
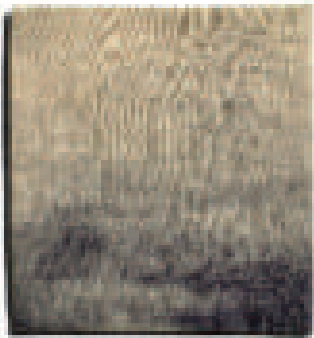
A modernitás a kronológia rabja volt; a centrumból diktált lineáris, egyenletesen folyó időé. Jövőre orientált időfogalma a haladás nevében gyors tempót diktált. A kultúranak diszciplinája, amelynek a felvilágosodásban és a modernításban gyökerező gondolkodásmódjához Boris Groys nyújt megvilágító erejű metaforát, "a történelmi fejlődést egy olyan útnak tételezi, amelyen az egyed a partikulárisból az univerzális felé, azaz a premodern zárt közösségből, a rendből, hierarchiából, tradícióból és kulturális identitásból az univerzalitás tág tere, a szabad kommunikáció és a demokratikus modern államiság felé halad [...], és ezen az úton az egyednek olyan gyorsan kell haladnia, ahogyan csak lehet. Ha azonban azt látjuk, hogy egy bizonyos személy nem elég gyorsan halad – és talán még meg is pihen, mielőtt nekiindulna – akkor meg kell tenni ellene a megfelelő intézkedéseket, mert nemcsak a saját, hanem az egész emberiség átmenetét késlelteti az univerzális szabadságba. Az emberiség pedig nem tudja elviselni a lassú mozgást, mert amilyen gyorsan csak lehet, szabaddá és demokratikussá akar válni." „Megfelelő intézkedés” a nyugatitól eltérő kultúráknak a primitív kategóriájába történő utalása, továbbá ezeknek a progresszió elvének ellenálló és a központot nem követő kultúráknak a kiűzetése a magas művészet templomaiból, pontosabban száműzésük az etnográfia és az

antropológia berkeibe. Az alapelveket elfogadó, ám lassabban vagy kicsit másképpen haladók pedig »devianciájukért« periferiává való leminősítéssel fizetnek. A perifériák, miután beépítették és magukévá tették a központból diktált értékrendet, a jobb pozíciók elérésének érdekében bizonygatni próbálják a központ iránti lojalitásukat és hozzá való hasonlóságukat. Az innováció, az újítás »szentsége« úgyszintén az élbolyt volt hivatva elkülöníteni a követők seregétől. Utóbbiak a modernitás művészettörténetírásának szellemében központi helyet biztosít-

tottak a gyors követés bizonyításának, s ennek érdekében a terminológiát is átvették, amelyen a használhatóság kedvéért időnként módosítani voltak kénytelenek. Így születtek az olyan lokális terminusok, mint a kubo-futurizmus, kubo- expresszionizmus stb. Jóllehet Boris Groys a különböző kultúrákra alkalmazza a zászlóvivőkkel és a lemaradókkal a dicső jövőbe menetelés metaforáját, a metafora könnyedén átforgatható a műfajokra és a modernitás műfaji hierarchiájára. A modernitás ugyanis nemcsak a lassú, „múltban rekedt” kultúrákat száműzte berkeiből, hanem a lassú, „múltban rekedt” műfajokat is, azokat, amelyek nem képesek lépést tartani a modern, gyorsuló idővel, s amelyek még csak elleplezni sem képesek munkafolyamatuk lassúságát. A gyorsaság ígézetében élő modernitás visszfényében a komotós tempóban haladó/készülő kárpit természetesen avittnak és meghaladottnak minősül.

A gyarmatbirodalmak felbomlásával, majd a hidegháború végével és a szocialista tábor összeomlásával, továbbá a dél-amerikai és dél-afrikai totalitáriánus rendszerek megszüntével kitágult a világ, s a képzőművészet színpadán is új térségek tűntek fel, amelyekkel párhuzamosan a modernitás Európa-központúsága is tarthatalanná vált. Felértékelődött a lokalitás, a partikularitás; amelyek persze nem azonosak a provincializmussal. A posztmodern, s a kilencvenes évek globalizmusa a geopolitika, a hely rabja volt, s kevésbé foglalkoztatta az idő. Ennek a szellemiségnek a jegyében szerveződtek a Szépművészeti Múzeum nagy nemzetközi Kárpit kiállításai. Az elsőn történetesen egy koreai kárpitművész nyerte a fődíjat, alighanem az első koreai művész, aki Magyarországon bemutatkozott.

A posztkoloniális fordulat következtében a modernitás egyik sarokkövének számító centrum összeomlásával együtt az a központi narratíva avagy kánon is elveszett, amely a perifériát és a marginális műfajokat háttérbe szorította. A hierarchikus értékrendet biztosító iránytű 1989 körül alapjaiban rendült meg, majd az új geopolitikai konstellációban 2001. szeptember 11. után funkcióját is elvesztette. A nagy narratíva helyére



HEGYI IBOLYA: IDŐJÁRÁSJELENTÉS/H2O | IBOLYA HEGYI: WEATHER FORECAST/H2O | 2005 400x50 CM

The link between the grid of a tapestry and the structure of a printed or digital picture is one which is often stressed in argumentation regarding the nature of contemporary tapestry. There is, however, another, less analysed characteristic of the genre which connects it with contemporary views, namely the concept of time embodied in it.

Modernity was the prisoner of chronology: the prisoner of linear, uniformly-flowing time dictated from the centre. The concept of time oriented to the future has dictated a rapid tempo in the name of progress. The discipline of cultural studies, for whose Enlightenment- and modernity-rooted mode of thinking, Boris Groys has offered an illuminating metaphor, is inclined 'to see historical development as a road that brings the subject from the particular to the universal, from premodern closed communities , orders, hierachies, traditions, and cultural identities toward the open space of universaility, free communi-cation, and citizenship in a modern democratic state [...], and that the person on this road has to move forward as quickly as possible. And if we see that a certain person is not going fast enough – and may even takes a rest before moving ahead – the appropriate measures must be taken against this person, because such a person is holding up not only his or her own transition but also the transition of the whole of humankind to the state of universal freedom. And humankind cannot tolerate such slow movement becuause it wants to be free and democratic as soon as possible.' 'Appropriate measures' means assignment of cultures that differ from Western ones to the primitive category, and the expulsion from the temples of high art of those cultures which oppose the principle of progress and which do not follow the centre. To be more precise, it means their exile to the worlds of ethnography and anthropology. Those cultures which accept the basic principles but which progress more slowly or a little differently are rewarded for their 'deviancy' by being relegated to the periphery. The

peripheries, when they have incorporated and adopted the system of values dictated from the centre, try repeatedly to prove their loyalty to the centre and their similarities to it, in the interests of achieving better positions. Innovation, the 'sacred cow' of invention, was likewise enlisted to distinguish the leaders from the mass of followers. These followers, in the spirit of art history writing in the time of modernity, ensured a central place for the verification of rapid following, and in the inte-rests of this adopted the terminology, too, in which they were forced to make changes from time to time for the sake of usefulness.

In this way were born such local terms as

cubo-futurism, cubo-expressionism, etc. Although Boris Groys uses for the different cultures the metaphor of marching to a glorious future with those bearing the standards and those trailing behind, it can easily be employed for genres and for modernity's genre hierarchy also. That is to say, modernity not only drove slow 'stuck in the past' cultures from their groves, but also slow 'stuck in the past' genres, those incapable of keeping step with modern, accelerating time, and incapable of concealing even the slowness of their work-processes. In the reflected light of a modernity in thrall to speed, tapestry, which proceeds and gets done at a snail's pace, is, naturally, qualified as outworn and belonging to the past.

With the disintegration of the colonial empires, the end of the Cold War and the collapse of the socialist camp, and the passing of the totalitarian systems in South America and in South Africa, the world grew larger. Concomitantly, new spaces appeared on the stage of art and, in parallel with their emergence, the Europe-centerednes of modernity became unten-able. The local and the particular, which, of course, are not identical with provincialism, were reappraised. Prisoners of

olyan mikro-narratívák sorozata lépett, amelyek a korábbi vertikális, hierarchikus felépítéssel szemben regionálisan, transzregionálisan vagy transznacionálisan szerveződtek hálózattá. Így jött létre például az európai kárpitművészeket tömörítő European Tapestry Forum, amely három évenként rendezi meg kiállítás-sorozatát, az Artapestry-t.

2001. szeptember 11. után a szabad, békés, multikulturális, határok és korlátok nélküli globális világ illúziója is szertefoszlott. Új falak felhúzása, új ellenségkép konstruálása vette kezdetét, még ha nem is a régiek helyén. Ezzel a folyamattal párhuzamosan megváltozott az időhöz való viszony. A modernitás számára a jelen csak a jövő viszonylatában létezett, olyasmit jelölt, amin gyorsan túl kellett esni a szebb jövő érdekében. Következésképpen a jelen leértékelődött, a múlt pedig rögvest kőbe vésődött és kanonizálódott. A modernitást felváltó új korszak és attitűd jelölésére használt kortárs művészet fogalmának, a kortársiasságnak a középpontjába világos jövőkép híján és a kísértő múlt árnyékában a jelen intenzív megélése, letapogatása került. A temporalitás fogalmának változása és előtérbe kerülése révén a múlt megértése, analízise vált fontossá és sürgetővé, de a jelen perspektívájából és a jelen dilemmáinak értelmezése érdekében. Ez ad hátszelet a holokausz, a szocializmus vagy a kolonializmus emlékezetének vizsgálatához, az emlékezés diskurzusához. A képzőművészetben olyan művek kerültek releváns pozícióba, amelyek az alapvetően megváltozott kortárs kondíciókat képesek felmutatni és értelmezni. E kondíciók egyike az időhöz való megváltozott viszony. Az idő érzékeltetése, megidézése, vagyis lelassítása és mérhetősége, megragadhatósága vált a kortárs képzőművészet egyik problé-májává. De azon kívül, hogy a kortárs idő lelassult, egyúttal az idő egyenletes, előrehaladó mozgásába vetett hit is szertefoszlott és a központból diktált idővel szemben létjogosultságot nyert a löketekben mérhető, hol lelassuló, hol felgyorsuló idő, sőt, akár még a visszafelé történő mozgás is, mint Boris Groys posztszovjet egyedének esetében, akinek mozgását Groys az utópisztikus jövőből a történelmi múltba utazással modellezi. Vik Muniz *Homokórájában* sem egyenletesen halad az idő, hanem a homokba kevert téglapor révén hol gyorsabban, hol lassabban. Az idei velencei biennálé fődíjasa, Christian Marclay *Óra* című munkájában pedig különböző filmek egy-egy konkrét időpillanatát kiragadva állította össze a 24 órán keresztül nézhető 24 órát.

Az idő a kárpitnak természeténél fogva sajátja. Dobrányi Ildikó *Fű* című sorozata a műfaj kontemplatív potenciálját hozza előtérbe, szándékosan eltávolodva a figyelmet elterelő vagy a léptékváltást elrejtő „nagy témától”. Hegyi Ibolya úgyszintén ahelyett, hogy elleplezné az időt, *Aranykor* című kárpitjának homokóráján a lassan pergő homokot és a kárpit szerkezetét hozza fedésbe, felvállalva a kárpit lassú, meditatív idejét. Az *Időjárásjelentés* a gyorsan változó időjárási viszonyok egyetlen pillanatát teszi megragadhatóvá, közös nevezőre hozva a korábban két szél-sőségként kezelt idődimenziót: a percenként változó időjárást és a szövés lassú munkáját. Thomas Cronenberg retro-kárpitjai hanyagul odavetett skiccet imitálnak időigényes kárpitban kivitelezve, ami a kétféle időmértékben leírható művészi gesztust, a rajzot és a szövést konfrontálja, s teszi érzékelhetővé a kettő közötti időkülönbséget. Annika Ekdahl részletgazdag vízionárius óriáskárpitjai a percepció felől lassítják le az időt, amennyiben hosszas belemerülésre kényszerítik nézőjüket. Włodzimierz Cygan bravúros egyedi technikájával éri el ugyanezt a hatást. Az *Európa szövete* projekt a régi és az új Európa képviselőit szólítja fel együttműködésre, ami újfent alapeleme a kortárs művészeti attitűdnek. Ami az időfelfogást illeti, a meghívott művészek közül többen is visszatértek a hagyományos megoldásokhoz, mint például Susan Mowatt, mint-egy átugorva a modernitást és felvállalva a premodern időfogalmat, ami sokban rokon a jelent értékelő kortárs időbeliséggel. A klasszikus megoldások, melyek bizvást állíthatók egyenrangúként az eredeti részletek mellé és a néhány, szinte disszonánsnak tűnő „modern” megoldás együttesen a műfaj majd 400 évét íveli át, eliminálva a modernitás mértékegységét, a lineáris fejlődést tételező kronológiát. A kárpit kortárs elemeinek hangsúlyozása révén a Dobrányi Ildikó által megálmodott és a Magyar Kárpitművészek Egyesülete működésének fénykorát jelző Kárpit kiállításokban tetőző vízióhoz kapcsolódik az *Európa szövete*. Előadásomat Dobrányi Ildikó emlékének és szellemiségének ajánlom, aki nélkül magam sem látnék egyebet e művészeti ágban, mint tisztas kézművességet, amelynek szellemi potenciáljai csak a műfaj hozzá hasonlóan elkötelezett vízionáriusai révén csillannak meg.

geopolitics and of place, the postmodern and the globalism of the 1990s were less concerned with time. It was in the spirit of this intellectual climate that the large international 'Kárpát' exhibitions at the Budapest Museum of Fine Arts were organised. At the first, the main prize was won by a Korean tapestry artist, who was probably the first Korean artist to exhibit work in Hungary.

As a result of the postcolonial turn, along with the collapse of the centre, which served as one of the cornerstones of modernity, the central narrative or canon which forced the periphery and the marginal genres into the background went missing. The compass ensuring the hierarchical system of values was shaken to its foundations around 1989. Later, in the new geopolitical constellation that formed after 11 September 2001 [9/11], it lost its function altogether. Into the place of the great narrative stepped a series of micro-narratives which, unlike the earlier vertical, hierarchical structure, organised themselves into a network regionally, transregionally, and transnationally. In this way, the European Tapestry Forum, for example, came into being. Bringing together tapestry artists from across Europe, this organisation stages a series of exhibitions, Artapestry, every three years.

After 9/11, the illusion of a free, peaceful, and multicultural global world without borders or limits disintegrated utterly. The putting up of new walls and the construction of a new image of the enemy began, even if this did not mean the end of the old ones. In parallel with this process, the relationship to time changed. For modernity, the present had existed only in relation to the future, indicating something which have to be got over quickly in the interests of a better future. As a result, the present was devalued, while the past, on the other hand, soon became engraved in stone and canonised. In the absence of a clear picture of the future and in the shadow of a haunting past, intensive experiencing and scanning of the present passed to the centre of contemporariness, and to the centre of the notion of contemporary art employed to denote the new era and attitude succeeding modernity. By means of the change in the notion of temporality and the coming to the fore of this notion, the understanding and analysis of the past became important and pressing, albeit from the perspective of the present and in the interests of understanding the dilemmas of the present. This is giving a boost to investigation of the memory of the Holocaust, socialism, and colonialism, and to a discourse on memory. In art, a relevant position was reached by works which were capable of showing and interpreting contemporary conditions that had changed fundamentally. One of these conditions was a changed relationship to time. The suggesting and evoking of time, namely its slowing down, its measurability, and its ability to be grasped, became one of the problems addressed by contemporary art. But apart from the slowing of contemporary time, faith in the constant, forward movement of time has evaporated. Furthermore, the notion of time measurable in bursts, sometimes slowing down and sometimes speeding up, in a backwards direction even, gained currency, as in the case of Boris Groys's post-Soviet individual, whose movement Groys models by a means of a journey from a utopian future to a historical past. Nor does time proceed constantly in Vik Muniz's *Hour-glass*; rather, on account of brick dust mixed with the sand, it sometimes proceeds more rapidly and sometimes more slowly. In his work entitled *The Clock*, Christian Marclay, the winner of the first prize at 2011 Venice Biennale, compiled from individual extracts taken from various different films a 24-hour period that unfolds in real time for the duration of 24 hours. Time belongs to tapestry by virtue of the latter's nature. Ildikó Dobrányi's series entitled *Grass* brings to the fore the contemplative potential of the genre, intentionally maintaining distance from a 'grand theme' diverting attention or concealing a change of scale. Instead of concealing time, Ibolya Hegyi aligns the sand slowing running through the hour-glass on her tapestry entitled *Golden Age* and that tapestry's structure, taking on the slow, meditative time of tapestry. The work *Weather Report* renders graspable a single moment in weather conditions, which change rapidly, bringing to a common denominator a time dimension earlier handled as two extremes: weather changing minute by minute and the slow work of weaving. Thomas Cronenberg's retro-tapestries imitate carelessly-made sketches, exceptions in time-intensive tapestry, an approach which confronts an artistic gesture describable on time-scales of two different sorts, drawing and weaving, and conveys the time difference between the two. Annika Ek Dahl's detailed and visionary giant tapestries slow time down by way of perception in that they compel viewers to immerse themselves in them for long periods. Włodzimierz Cygan achieves the very same effect by means of his bold and distinctive technique. The *Web of Europe* project called upon the representatives of old and new Europe to co-operate, which again is a key element of the contemporary artistic attitude. As regards the notion of time, many of the artists invited returned to traditional solutions, e.g. Susan Mowatt, leaping as it were across modernity and taking on the pre-modern concept of time, which in many cases is akin to today's temporality. The classic solutions, which could certainly be said to be on a par with the original parts, and the few 'modern' one, which appeared almost dissonant, spanned 400 years of the genre, eliminating modernity's unit of measurement, namely a chronology hypothesising linear development. Through its emphasis on the contemporary elements of tapestry, the *Web of Europe* is linked to the vision of Ildikó Dobrányi which culminated in the 'Kárpát' exhibitions marking the heyday of the Hungarian Association of Tapestry Artists. I dedicate my presentation to the memory and thinking of Ildikó. Without her, I would never have seen anything other than honest craftsmanship in this branch of art, the intellectual potentialities of which now shine forth through the efforts of committed visionaries such as she.



ANNIKA EKDAL: SZÍNHÁZ A PARKBAN | ANNIKA EKDAHL: THE THEATRE IN THE PARK | 2006 300x300 CM



SUSAN MOWATT: EURÓPA SZÖVETE. (13. RÉSZLET) | SUSAN MOWATT: WEB OF EUROPE. (DETAIL 13) | 2011 43,3x29,5 CM

Úgy tűnik, hogy a 21. század kezdetén az utóbbi években a kárpit végül visszatért. Az idei Velencei Biennáléra a város ajándéka egy programon kívüli kiállítás, a *Penelopé munkája* volt. Alcíme: *Szövött munkák és elképzelések*. Régi és új monumentális léptékű kárpitokat vonultattak fel, melyeket a művészeti világ olyan nagy alkotói terveztek, mint Grayson Perry, Marc Quinn és Craigie Horsfield. A nézők elragadtatással fogadták, a kritikusok nem kevésbé. A művek online is mesés látványt nyújtanak. Úgy tűnik, hogy a kurátorok és a művészek is boldogok voltak (akik „díjként” állítólag rengeteg pénzt is kaptak) és a „Flanders Tapestries” cég, amely a kárpitokat szötte, szintén meg volt elégedve. Grayson Perry kárpitjának leszövéseért állítólag 50 000 fontot fizettek.

Mi mindannyian tudjuk, hogy mit jelent Penelopé munkája: éveket tölteni szövessel és éjjel visszafejteni, így tehát ironikus, hogy a kortárs kárpitok is ezt a címet kapták idén Velencében, miközben a legújabb számítógépes technikával készültek. Valaha a szövéstől vezetett az út a számítógéphez, most viszont a számítógép az, ami átalakította a szövés lehetőségeit. Azt mondják, ez is kárpit, de nem olyan értelemben, ahogy mi ismerjük. Néhány évvel ezelőtt, a londoni székhelyű Banners of Persuasion nevű művészeti szervezet megbízott 14 neves nemzetközi művészt, hogy tervezzenek kárpitokat. Ennek eredményeképpen jött létre 2008-ban a *Démonok, fonalak és mesék* című kiállítás, melyet Londonban, Miami-ban és New Yorkban mutattak be olyan nevekkal, mint Kara Walker, Gary Hume, Gavin Turk, Ghada Amer és Fred Tomaselli. Ezek a művek ugyan-csak lenyűgözők online változatban is. A kárpit iránti megújult érdeklődésnek ez a hulláma a kárpitműhelyekhez kapcsolódó nagynevű művészek (mint például Léger, Miro, Moore, Paolozzi, Kandinsky, hogy csak néhányat említsünk) jól bevált hagyományát követi, de tipikus 21. századi stílusban és személyes érintés nélkül. Ezeket a kárpitokat öt-öt példányban készítették el részmunkaidős mezőgazdasági munkásokkal egy alig 10 éve alapított műhelyben, Kínában.

Egy teljesen más szinten következett be áttörés, a lelkes hobbisták kezdeményezte „csinálás” mozgalom (Makerism) a kézművességen alapuló készségekhez való visszatérésre, a kreatív tevékenységek gyakorlására ennek megosztására a közösségi hálózatok útján való megosztására szólított fegyverbe. Egy olyan világban, ahol a gyermekekre mint fogyasztó egyedekre tekintenek, ahol az egyén szükségletei azonnali kielégítést követelnek, ott lenniük kell olyanoknak, akik az árral szemben úsznak. A gerillaakciók eredményeképpen az utcabútorokat az egész világon színes kötések borítják, melyeket népszerű kézimunka klubok ajánlanak fel alternatívaként könyv kluboknak, minden eddiginél gyakrabban bukkannak fel pop up- közösségek által életre hívott „csinálás”-projektek projektek, amelyek közül többet is komoly művészeti szervezetek támogatnak. 1938-ban írta Anni Albers hogy „le kell szállnunk a fellegekből a földre, ahol bizonytalanságban élünk és meg kell tapasztalnunk a létező legvalóságosabb dolgot: az anyagot.” Úgy tűnik, hogy ez az üzenet végül eljutott az emberekhez, akiknek arra van szükségük, hogy csináljanak valamit, és predesztinálva vannak arra, hogy az ehhez szükséges képességeiket ne veszítsék el, mert különben az életük szűnne meg. A kárpitnak ebben az összefüggésben is van helye. Fennmarad, mert mindig lesznek olyan emberek, akik meglátják az értéket a kézművés-ségben és mindig lesznek olyanok is, akik képesek és elszántak is időt és energiát áldozni egyedi kézműves tárgyak készítésére. A „Lassítás” mozgalma (Slow Movement) iránt megújult érdeklődés alapján feltételezhetjük, hogy ez a továbbiakban is folytatódik, még ha ezen a talaj-közeli szinten is. Miközben a kárpit, amint látjuk, e más közegekben jól boldogul, nekünk a „művész-szövő” problémájával kell szembenéz-nünk. Milyen klímában találja magát a 21.század jelen pillanatában? Nos, ez egy nehéz kérdés.

Nagyon messze vagyunk még a művészeti világ kasszasikereitől, és távol akarjuk tartani magunkat a „Csináld magad mozgalom” (DIY) hobbistáitól is, mivel az a természetes számunkra, hogy aggódunk szövött alkotásaink szorongatott helyzete miatt. De fenyeget minket a veszély, hogy esetleg nem előre, hanem visszafelé haladunk, vagy jó esetben a megtorpanunk. Véleményem szerint mindannyiunknak a művészethez kell visszatérnünk. Megkockáztatnék egy fontos kijelentést: szükség van arra, hogy megnézzük, mi zajlik a kárpit műfaján kívül a kortárs művészet világában, ha azt akarjuk, hogy egyáltalán komolyan vegyenek bennünket.

A kárpit hajlamos arra, hogy másutt bukkanjon fel, mint ahol várnánk, és a művészek azok, akik a legizgalmasabb és a leginkább gondolat-ébresztő módon használják. Picasso *Guernicá*jának kárpit változata, amely Nelson Rockefeller megrendelésére az 1950-es években készült Franciaországban és az utóbbi harminc évben a háború elutasításának jelképeként a New York-i ENSZ palotában függött, nemrég, 2009-ben a londoni a Whitechapel Galllery központi kiállítóterébe került. Itt *A Fenevad természete* címmel történelmi relikviákat és dokumentumokat kiállító Goschka Macuga, Londonban élő neves lengyel művész installációjának központi elemeként jelent meg. 1939-ben a fasiszta háborús atrocitások ellen tiltakozó *Guernicá*t a Whitechapel Gallery mutatta be azzal a szándékkal, hogy támogatást toborozzon a Spanyolországban

At this early point in the 21st century, it seems that Tapestry has finally made a comeback. At the Venice Biennale this year, the toast of the town was a peripheral exhibition called *Penelope’s Labour – Weaving Words and Image*; a show of old and new, monumental-scale tapestries designed by big art world names such Grayson Perry, Marc Quinn and Craigie Horsfield. The public loved it and so did the critics. The images of it look fabulous online. It seems that the curators were happy, the artists were happy (reportedly receiving vast amounts of money as their ‘fee’) and the company, ‘Flanders Tapestries’, which wove the tapestries was happy too. The Grayson Perry ‘tapestry’ allegedly cost 50 000 Pounds to weave. We all know the extent of Penelope’s labour: the many years spent weaving by day and unweaving by night, so it’s therefore ironic that the contemporary tapestries created for the similarly titled exhibition in Venice this year were, in fact, created by a remarkable machine and the latest computer technology. It was weaving that led to the computer. And now, in return, the computer has transformed the potential of weaving. It’s Tapestry, they say, but not as we know it.

A few years previously, the London-based arts organisation Banners of Persuasion commissioned 14 internationally renowned artists to design tapestries, resulting in the 2008 *Demons Yarns and Tales* exhibitions in London, Miami and New York. Names included Kara Walker, Gary Hume, Gavin Turk, Ghada Amer and Fred Tomaselli. They, too, look mightily impressive online. This surge of renewed interest follows the well-established tradition of big name artists working with tapestry studios (Leger, Miro, Moore, Paolozzi, Kandinsky to name but a few), but in typical 21st century style, it is without the personal touch. These tapestries were woven, in editions of five, by agricultural workers working part time in a 10 year old workshop in China.

On a completely different level there has been an outbreak of what some are referring to as ‘Makerism’: a call to arms by hobbyist enthusiasts to revert to and champion craft-based skills and share them via social networking media. In a world where children are viewed as consumer units and individuals demand instant gratification, there need to be those who go against the grain. A surge of guerilla activity has resulted in street furniture all over the world being covered in coloured knitting, popular stitch n’ bitch groups offer an alternative to book clubs, pop-up community ‘making’ projects happen far more frequently than ever before and many of these activities are being funded by established arts organisations. In 1938 Annie Albers wrote that “we must come down to earth from the clouds where we live in vagueness, and experience the most real thing there is: material.” It seems that finally, the people have got the message. People need to make things. They are determined not to let the ability to home-craft and make die.

Tapestry fits in here, too. It will endure because there will always be those who see value in the hand-made, and there will always be those who are able and willing to invest time and effort into producing unique, hand-crafted objects. With the renewed interest in the Slow Movement, we can assume it will continue, even if it is at this grass-roots level. So, if Tapestry, as we see, is faring well in these other quarters, the problem we face is that of the ‘artist weaver’. What kind of climate does she or he find herself or himself in at this point in the 21st century? Well, it is difficult. We are far removed from the big business blockbuster art world, and we want to be far removed from the DIY hobbyists, as it is normal for us to suffer from status anxiety regarding our woven creations. But we are in danger of going backwards, not forwards, or at best standing still. In my view, we must all turn to Art. For if I could make one important point, it is that we need to look outside of Tapestry to what is going on in the world of Contemporary Art, if we are to be taken seriously at all.

Tapestry has had a tendency to spring up elsewhere when least expected, and it is artists who are using it in the most exciting and thought-provoking ways. A tapestry of Picasso’s *Guernica*, commissioned by Nelson Rockefeller, woven in France in the 1950’s, and and had hung for the past thirty years in the United Nations Headquarters in New York as a deterrent to war, recently took centre stage at the Whitechapel Gallery in London in 2009. It formed the centrepiece of an installation by Goshka Macuga, a London based Polish artist renowned for her installations of historic objects and documents, titled *The Nature of the Beast*. In 1939 the Whitechapel Gallery had displayed *Guernica*, an outcry against Fascist war atrocities, to drum up support for the Republican forces fighting in Spain. Over 15 000 people paid a penny to view the painting and the money raised bought boots for the Republican fighters. 46 years later in 2003, at the United Nations Headquarters, the tapestry had been covered up by a blue curtain whilst Colin Powell stood in front of it and delivered his fateful speech on weapons of mass destruction and declared his support for the invasion of Iraq. The image of death and terror had been deemed unsuitable as a backdrop. Macuga’s exhibition room was designed and available to accommodate meetings, discussions and debates around a central table, with the tapestry of *Guernica* once again as a backdrop. British artist Rupert Norfolk has had several pieces of work woven at Aubusson. These works appear to be lying crumpled on the floor. It is only when the viewer approaches that he or she realises some of the crumples are illusory and part of the skilful weaving.

Clare Barclay, a prominent Scottish artist worked with Dovecot Studios in Edinburgh to produce *quick, slow* in 2010. Here the tapestry is used as one element in an installation. Always ultra specific in her choice and placement of materials and crafted objects, it’s refreshing to see Tapestry used and presented in this way.

harcoló köztársasági erőknak. Több mint 15 000 ember fizetett egy-egy pennyt, hogy láthassa a festményt, majd a pénzből bakancsokat vettek a köztársasági katonáknak. 46 éwel később, 2003-ban az ENSZ székhelyén a kárpitot kék függönnyel takarták el, miközben Colin Powell előtte tartotta végzetes beszédét a tömegpusztító fegyverekről és jelentette ki, hogy támogatja Irak lerohanását. A halál és a terror szimbólumát alkalmatlan háttérnek ítélték. Macuga kiállítási terét szándékosan úgy alakították ki, hogy a középpontjában elhelyezett asztalnál összejöveleteket, megbeszéléseket és vitákat tarthassanak, a háttérben a *Guernicával*.

Rupert Norfolk, brit művész számos kárpitját Aubusson-ban szövette le. Ezek a művek úgy néznek ki, mintha összegyűrve hevernének a padlón, s a néző csak közelebb lépve ismeri fel, hogy a gyűrődések egyike-másika látszólagos és a bravúros szövésnek köszönhető. Clare Barclay, a kiváló skót művész 2010-ben kezdett együttműködni az edinburgh-i Dovecot Studios-szal, majd ennek keretében készítette el *Gyors, lassú* című munkáját, amelyben a kárpitot az installáció egyik elemeként használta. Nála az anyagválasztás és a tárgyak elhelyezése mindig rendkívüli, üdítő látni a műfajt az általa bemutatott és használt módon.

Idén, a British Art Show 7-en is szerepelt egy David Noonan által tervezett kárpit, melyet a melbourne-i Victorian Tapestry Workshop-ban szőttek. Ezek alapján véleményem szerint a szövés mesterségében nem járatos kortárs művészek azok, akik a kárpitot a legérdekesebb módon használják. Mi pedig hajlamosak vagyunk életformaként tekinteni a kárpitra. De ahhoz, hogy a látásunkat ne hagyjuk leláncolni, túl kell tudnunk nézni az orrunk előtt húzódó láncfonalakon. Azt hiszem, hogy a lehetséges megoldás az alkalmazkodóképességben van és abban, hogy a saját specifikus közegünkön kívül is tudjunk dolgozni.

Itt és most azonban szeretnék egy keveset az Edinburgh College of Art Kárpit Tanszékéről is beszélni, ahol tanultam és 1995 óta tanítotam. Ez egy pezsgő, világszerte elismert tanszék volt. Olyan kiváló szövőket képzett ki, mint Maureen Hodge, Fiona Mathison, Sara Brennan és Jo Barker. Miközben magához vonzott sok olyan diákot is, aki úgy érezte, hogy sem a festészethez, sem a szobrászathoz nem kapcsolódik, hanem „anyagból” akart művészetet csinálni. Egy olyan úttörő tanszéknek számított, amely elsőként használt videót és számítógépet és ténylegesen támogatta az installációs és performansz művészetet. Az inkább kísérletező és a szövő hallgatók közötti dinamika jól működött. Az 1990-es években a szövő hallgatók száma azonban fokozatosan csökkenni kezdett. Ez különböző okokból történt: ezek a diákok nem kaptak többé pénzügyi támogatást, így nagy nehézséget okozott nekik, hogy anyagokat vásároljanak, ezért közülük sokaknak részmunkaidőben dolgozniuk kellett, tehát egyre kevesebb időt tudtak a stúdióban tölteni. A tanszék a Rajz és Festés Iskola része lett, ahol a hallgatók tanrendben rögzített tanóráinak 50%-a rajzzal és „kutatással” ment el. A hallgatókat gondjaik a kortárs művészeti gyakorlat felé sodorták, és nemsokára már az sem érdekelte őket, hogy hogyan kell megtanulni szőni, hiszen azt érzékelték, hogy ennek alapján csak szakmunkások lehetnek. Végül néhány ével ezelőtt a diákok egyenesen azt kérték, hogy változtassuk meg a tanszék nevét. Úgy érezték, hogy a kárpit diploma állandó magyarázatra szorul, és teljesen igazuk is volt. Dean Hughes, az új tanszékvezető azzal a javaslattal állt elő, hogy legyen a tanszék neve Intermediális Művészet, amit a köztudat Dick Higgins, brit fluxusművész tevékenységével társított.

Az intermediális művészet a különböző médiumok között elhelyezkedő művészeti gyakorlat területe és ez idő szerint tökéletesen képes leírni azt, amivé váltunk. E közegek között a kárpit még mindig önállóan tud továbblétezni, de lehetnek átfedések is, és eddig feltáratlan és elképzelhetetlen módokon ütközhet vagy olvadhat össze a legváltozatosabb kortárs médiumokkal. A különböző diszciplínák és az elképzelések e termékeny kölcsönviszonya lendületessé teszi és ösztönzi a munkát.

A diákoknak ma már többféle készséggel kell rendelkezniük, ezeket különféle, eltérő alkotói helyzetekben alkalmazhatják. Amikor elhagyják az egyetemet, honlapokat, filmeket készítenek, magabiztosan tartanak előadásokat, építészhallgatókkal, zenei és más tanszékekkel működnek együtt, az egyetem falain kívül külső projekteket, kiállításokat kezdeményeznek, javaslatokat tesznek közösségi műalkotásokra, közösségekkel dolgoznak együtt, és folytathatnánk tovább a sort, de ha szőni akarnak megtanulni, akkor ezt is megtehetik. Röviden, mi képezzük ki őket naprakész modern művészekké és mi irányítjuk őket a művészeti világ felé, ahol azonban nekik kell munkát találniuk. A pénzügyi háttér állandóan változik és a művészetek fedezetének megteremtésére irányuló hajlandóság rendkívül alacsony szinten van. Művésszé válni és művészként működni nagyon kemény dolog. A fiatalok a növekvő finansziális és társadalmi nyomás miatt nem képesek elszánni magukat arra, hogy kárpitot szőjenek. Pénzügyi támogatás hiányában kárpitművészként nagyon nehéz megélni, s ez valóban csak keveseknek sikerül.

A helyzet azonban nem ennyire borús. Hiszem, hogy azoknak a művészeknek a legizgalmasabbak a munkái, akik nincsenek bezárva egy bizonyos műfajba, akik együttműködéseik révén, vagy konceptuális gyakorlatuk és igényük folytán merészkednek ismeretlen területekre. Tulajdonképpen ez is vált természetessé. És itt nyomban olyan régi kedvenc művészeimre gondolok, mint Annie Albers, Ann Hamilton és Anne



Even this year’s British Art Show 7 featured a tapestry by David Noonan, woven by the Victorian Tapestry Workshop in Melbourne, Australia. It is therefore Contemporary artists with no background in weaving who, in my opinion, are using Tapestry in the most interesting ways, because conceptually it makes sense. There is a tendency amongst us, to think of tapestry as a way of living. But in order for our vision not to become warped, we must look way beyond the warps in front of our noses. I think the answer lies in adaptability and an ability to work outside of our own specific medium. I’d like to talk to you at this point, a little bit about the Tapestry Department at Edinburgh College of Art, where I studied and where I have taught since 1995. It was a thriving department with a worldwide reputation. As well as producing many outstanding weavers such as Maureen Hodge, Fiona Mathison, Sara Brennan and Jo Barker, it also attracted a healthy intake of other students, who felt that they neither belonged in Painting or in Sculpture, but who wanted to make art out of ‘stuff’. It was seen as a pioneering department, being the first in the college to use video and computers, and actively encouraged installation and performance art. The dynamic between the more experimental students and those who wove worked. Gradually, through the 1990s the number of students weaving started to decline. This was the result of a few different factors: Students were no longer given a grant so financially they found it difficult to buy materials and many of them had to work part time, resulting in less available studio time, The department had become part of the School of Drawing and Painting and 50 per cent of the students’ timetabled hours were spent drawing and on ‘research’ Their concerns shifted entirely to Contemporary Art practice and they were no longer interested in learning how to weave, or becoming, what they perceived as, a skilled craftsman.

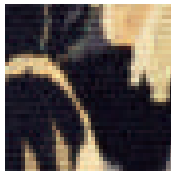
Eventually, a few years ago, the students requested that we change the name of the department. They no longer felt that a degree in ‘Tapestry’ reflected what they did, that it required constant explanation. And they were quite right. The new Head of Department, Dean Hughes, came up with a solution: Intermedia Art, a term commonly associated with the British Fluxus artist, Dick Higgins. Intermedia Art is the area of artistic practice that lies between media. It actually manages to describe perfectly what we have become, and within these spheres Tapestry can still exist on its own, or it can overlap, clash or merge with a variety of contemporary media in as-yet unexplored and unimagined ways. This cross fertilisation of disciplines and ideas produces dynamic and stimulating work.

Students nowadays have to learn multiple skills that can be transferred into many different working situations. When they leave college they are able to build websites, produce and edit film and sound works, make confident presentations, collaborate with students from architecture, music and other departments, they can instigate external projects with groups outside of the university environment, curate and publicise exhibitions, make proposals for public works of art, work with community group the list goes on. And if they want to learn how to weave, then they can do that too. In short, we are training them to be modern day artists and we are also equipping them for a world of work. They have to find jobs. The financial climate is in a constant state of flux and funding for the arts is at a very low point. Becoming and existing as an artist is extremely tough. Young people would be unable to commit to weaving tapestries because of the increasing financial and social pressures we face in our society. With-

out financial support of some kind, it is extremely difficult to live as a tapestry artist and indeed only a very small percentage manage to do this.

But the situation is not a gloomy one. I believe that some of the most exciting work around is produced by artists who are not locked in to a particular discipline, but who venture into fields unknown either through collaboration or driven by conceptual need. In fact it has become normal practice to do so. I think immediately of long-time favourite artists of mine such as Annie Albers, Ann Hamilton and Anne Wilson. Two had backgrounds firmly rooted in textiles. All of them decided to cross existing bound-

aries, expanding their work to include printmaking, and in the case of Hamilton and Wilson, photography, film, installation and performance, amongst other things. The ideas are often undeniably still referencing textiles and traditional processes, but extended to other media, it becomes very exciting, cutting edge work. The late Louise Bourgeois constantly exhibited fragments and installations of weaving without sitting down at a loom and the Australian artist Fiona Hall has also referenced it in several works including her wonderful and intimate film of a spider spinning a web. And to finish, I return to where I started, to the Venice Biennale and to an artist who also made a huge impression there, in 2007. El Anatsui is one of the most inspirational figures around currently, making monumental woven cloth-like pieces of work using the detritus of everyday consumerist excess: flattened tops and aluminium seals from alcohol and beer bottles. You can draw similarities between his compositions and Kente cloth, a type of cotton and silk fabric made of woven cloth strips that are then stitched together to make wider pieces. Embedded with symbolic and ceremonial motifs, it is produced in his native Ghana and was woven by his own father. In his vast works he employs a similar method. He talks about weaving history. He readdresses this rich tradition with recycled materials, which themselves speak of colonial trade, of which alcohol played a destructive part and which also speak of the social, political and cultural history of Africa. It’s important for us to note that he actually trained as a sculptor, producing the giant stitched and woven pieces only relatively recently in his career and when it made sense to do so. Interestingly, he has said, “I consider my current sculptural work to have several attributes of fabric, but I am not interested in textiles. Even when we were introduced to them in art school textiles did not attract me at all.” The ability and willingness to cross boundaries, therefore, seems to be a vital part of artistic endeavour in the 21st century. Looking beyond our tightly woven community is essential for the rejuvenation of this centuries-old, traditional way of working.



Wilson. Közülük kettőnek a háttére erőteljesen a textilben gyökerezik, de mindegyikük úgy döntött, hogy átlépik a meglévő határokat, s így művészi tevékenységüket kiterjesztették a sokszorosított grafikára, Hamilton és Wilson esetében többek között a fotográfiára, a filmre, az installációra, a performanszra.is. Az elképzelések gyakran és letagadhatatlanul utalnak még a textilre és a hagyományos eljárásokra, de más médiumokra kiterjesztve nagyon izgalmas „cutting-edge” művekké válnak. A néhai Louise Bourgeois rendszeresen állított ki szövött töredékeket és installációkat anélkül, hogy leült volna a szövőszék elé, és Fiona Hall, ausztrál művész is a szövésre utalt számos munkájában, többek között a hálót szövő pókról készített csodálatos és meghitt filmjében.

És végül oda térek vissza, ahonnan elindultam, a Velencei Biennáléhoz, és egy olyan művészhez, aki 2007-ben mély benyomást gyakorolt rám. El Anatsui jelenleg az egyik leginspirálóbb figura, aki monumentális szövet-szerű darabokat készít a mindennapi fogyasztás maradványaiból: sörös és más italos üvegek fedeleiből és alumínium kupakjaiból. Kompozíciói feltűnő hasonlóságot mutatnak az ún. Kente kendővel, amelyet, hogy szélesebb legyen, pamut és selyem szövetből varrnak össze és amelybe Ghána népének szimbolikus és ünnepi motívumait szövik bele. Ilyeneket készítenek a művész szülőhazájában, Ghánában és ilyeneket szőtt El Anatsui apja is. Hatalmas méretű munkáinál hasonló módszert alkalmaz és a szövés történetéről mesél. Újrahasznosított anyagokból értelmezi újra ezt a gazdag hagyományt: ezek az anyagok maguk is a gyarmati kereskedelemről beszélnek, amelyben az alkohol romboló szerepet játszott, és egyszersmind Afrika társadalmi, politikai és kulturális történetéről vallanak. Itt fontos megjegyeznünk, hogy El Anatsui valójában képzett szobrász, és óriási varrott és szövött darabjait csak pályafutásának viszonylag késői időszakában kezdte készíteni, akkor, amikor úgy érezte, hogy eljött az ideje. Figyelemre méltó az is, amit mondott: „Jelenlegi szobraimnak, úgy gondolom, számos szövet-szerű tulajdonságuk van, ennek ellenére a textil a legkevésbé sem érdekelt. Akkor sem érdekelt, amikor a művészeti iskolában megismerkedtem vele.” A határok átlépéséhez szükséges képesség és elszántság ezért a 21. században a művészeti törekvések létfontosságú elemének tűnik. Csak sűrűn szövött közösségünkön túltekintve újíthatjuk meg évszázados, hagyományos műfajunkat.



THOMAS CRONENBERG: OTTHON | THOMAS CRONENBERG: DAHEIM (AT HOME) | 2008 155x110 CM

THOMAS CRONENBERG Kárpit: Identitás és együttműködés

IDENTITÁS ÉS EMLÉKEZET

Művészi munkám középpontjában az identitás és az emlékezet problematikája áll. Az érdekel, hogyan működik egyén és közösség interakciója a nyilvános és a magánélet metszéspontján. És érdekelnek a társadalomhoz tartozás és nem-tartozás aspektusai, vagyis, hogy mit jelent csoportok, alcsoportok és identitások részének lenni vagy kívül állni ezeken.

Gyermekként tanultam meg szőni, és a kárpithoz is nagyon korán jutottam el, amiben ösztönzően hatottak rám anyám és nagynéném hímzései, azok a kárpitok, melyeket múzeumokban láttam, továbbá az Egyesült Államokban készített navajo szövések.

Az identitás problémája azért érdekel, mert német családban nőttem fel Chicagóban és csak felnőttként kerültem Németországba. Tudom, milyen érzés németnek lenni, amerikainak lenni, németnek lenni Amerikában, amerikainak Németországban, és ismerem az ezek közötti tartomány számos finom árnyalatát. Melegnek lenni egy alapvetően heteroszexuális dominanciájú világban – még egy további dimenzióval bonyolítja ezt a keveréket. A kárpitról könyvekből tanultam, a tervezés kérdéseit megbeszélhettem a nagynénémmel, aki művész volt. Mégsem művészeti iskolában tanultam tovább, mivel a szavakat is nagyon szerettem, és írni akartam. 1982-ban költöztem Németországba, ahol az egyetemen kommunikációt és politikatudományokat hallgattam, majd elsősorban nemzetközi kapcsolatokkal és gazdasági kérdésekkel foglalkozó újságíró lettem - de a művészetre élénken figyeltem mindvégig. A kárpittól valójában sohasem távolodtam el. Még amikor újságírói pálya-futásomat elkezdtem, akkor is szőttem néha kis méretű kárpitokat. Mindig tovább akartam lépni, egyre többet és többet akartam tanulni. Akkor jöttem rá, hogy valójában a művészet hiányzik az életemből, amikor egy reggel egy sajtótájékoztatón üldögéltem, és észrevettem az ablakon beömlő fényt, amint a parketta fugázatával kereszteződve érdekes mintát alkot. Nem figyeltem többé a sajtótájékoztatóra.

Apám halála után, az 1990-es években kezdtem újra komolyan gondolkodni a kárpitról. Beiratkoztam egy esti szövőtanfolyamra. A tanár szerint én már kialakítottam a saját stílusomat. Megkérdeztem, tudna-e ajánlani egy kárpitművészt, aki tanítana engem. Azt mondta, hogy vissza fogunk térni erre, s körülbelül egy év múlva Hamburgban beajánlott Rosemarie Romann-Moellerhez. Még aznap felhívtam Rosemarie-t, aki megkérdezte, hogy mikor találkozunk. – Holnap? – válaszoltam. Másnap találkoztunk és rögtön megkedveltük egymást. Nagyon jó barátok lettünk. Rosemarie Romann-Moeller példákön keresztül tanított és kitalálta azt is, hogy éppen hol tartok, mit kell meglátnom és, hogy hogyan akarok továbbhaladni. Ő bátorított arra, hogy felvételizzek, a West Dean College-ba, Nyugat Sussexbe, az Egyesült Királyságba. A Pat Taylor vezette kurzus egy seregnyi kortárs műre nyitotta rá a szemem, és segített, hogy arra tudjak összpontosítani, amit mondani akarok, és azt le tudjam fordítani a kárpit nyelvére. Annak a tapasztalata, hogy egy másik országban tanulok, az identitás, etnicitás, nemzetiség és hovatar-tozás kérdéseire irányuló tudatos önmegfigyeléshez vezetett. Ez az identitás problémájára alapozott műveknek egy teljes sorozatát eredményezte, és abban a *Tommy sorozat*omban érte el tetőpontját, melyet itt Budapesten, a Szépművészeti Múzeumban mutattam be 2005-ben. Az identitáskérdések vizsgálatával az 1990-es évek végén kezdtem foglalkozni. Ennek a munkának az az alapja, hogy hogyan gondolkodom a német társadalomban elfoglalt helyemről és a Németországhoz fűződő viszonyomról. Ezzel az országgal kapcsolatban ambivalens érzéseim voltak. Egyrészt ott van a gyerekkori nyarak, a napsugaras vakációk helyszíneinek és sok kedves rokonomnak a Németországa, másrészt ott van az az ország, melyet akkor ismertem meg, amikor egyetemi hallgatóként 1982-ben visszatértem Németországba, és amely bürokratikus, hierarchikus és nyugtalanító volt, hogy az 1933 és 1945 közötti Németországról ne is beszéljünk. Mint két kultúrájú személy, aki egyszerre német és amerikai, fél lábbal mindig a másik helyen vagyok és még melegként is élek egy heteroszexuálisokra szabott világban. Mindezek az elvárások, elkötelezettségek és hűségek időnként konfliktusba kerülhetnek egymással. Ez a kiindulópontja a *Hűségek* (Allegiances) című kis darabomnak is, amelyhez zászlókat és nemzeti szimbólumokat használtam. Kezdeként a zászlókról, szimbólumokról és jelvényekről fénymásolatokat készítettem, ezekkel kitapétáztam a műtermem falát. Majd csináltam néhány vázlatot, és ez után kezdtem hozzá a szövött vázlatokhoz, melyeken a zászlóelemeket kombináltam egymással. Gyorsan és játékosan dolgoztam. Az első eredmény Hűségek című kis kárpitom, amelyen a német, az amerikai és a szivárványos zászlók elemeinek kombinációi rétegződnek egymásra.

THOMAS CRONENBERG Tapestry: Identity and Collaboration

IDENTITY AND MEMORY

My artwork centres on issues of identity and memory. I am interested in how the individual and society interact; in the intersection of the public and the private. And in aspects of belonging or not belonging to society, in what it means to be a part of – or stand apart from – groups, subgroups and identities. I learned to weave as a child, and came to tapestry very early, inspired by the needlepoint and embroidery my mother and my aunt did; by the tapestries I saw in museums; and also by Navajo weaving in the United States.

Identity issues interest me because I grew up in a German family in Chicago and moved to Germany as an adult. I know what it feels like to be German, to be American, to be a German in America, an American in Germany, and various nuances in between. Being gay in an essentially straight world adds another dimension to the mix. I taught myself tapestry from books, with some input on design issues from my aunt, who was an artist. I didn't go to art school straight out of high school, though, as I also love words and have always wanted to write. I moved to Germany in 1982, studied communications and political science at university, then trained and worked as a journalist focussing on international relations and economic issues – but have always had my eyes and ears open to the arts as well. Tapestry never really left me. I used to weave a small tapestry occasionally even after I had started working as a journalist. I always wanted to take it further, take lessons, learn more. I realized that art was really missing from my life when I sat at a press conference one morning and noticed the light streaming in through the windows – it created an interesting pattern, intersecting with the lines of the parquet floor. I wasn't paying attention to the press conference. I started to think seriously about tapestry again after my father died in the 1990s. I took an evening weaving class. The teacher told me I had developed my own style. I asked her if she knew a tapestry artist who could teach me. She said she'd get back to me. About a year later, she put me in touch with Rosemarie Romann-Moeller in Hamburg. I phoned Rosemarie the same day. 'When shall we meet?' she asked. 'Tomorrow?' I answered. We met the next day and liked each other immediately. We became very good friends. Rosemarie Romann-Moeller taught by example – and by figuring out where I was right now, what I needed to see, and where I might want to go with it. She encouraged me to apply for a place on the tapestry course at West Dean College in West Sussex in the United Kingdom. The course run by Pat Taylor opened my eyes to a lot of contemporary art and helped me focus on what I wanted to say – and how to turn it into tapestry. The experience of studying in a new country led to introspection on identity, ethnicity, nationality and belonging. This resulted in a series of identity-based works, which culminated in my *Tommy* series which I showed at the Szépművészeti Múzeum here in Budapest in November 2005.

I started exploring issues of identity in the late 1990s. This work developed out of my thinking about my place in German society and my relationship to Germany. I have had ambivalent feelings about this country. There is the Germany of my childhood summers, a place of sunny vacation days and kind relatives; then there is the country I got to know when I returned to Germany as a university student in 1982 which could be bureaucratic, hierarchical and vexing; not to mention Germany between 1933 and 1945. As a bi-cultural person who is both German and American, I have one foot in each camp; I am also a gay man operating in a world which is set up for straight people. All of this can at times lead to conflicting expectations, loyalties and allegiances. That is the starting point for this small piece appropriately named *Allegiances*. I used flags and national symbols as the starting point for this piece. I made photocopies of flags, symbols and insignia and plastered my studio with them. I did some sketching and then started out on a series of woven sketches in which I combined elements of key flags. I worked quickly and playfully. The initial result was the small tapestry *Allegiances*, which contains elements of the German, U.S. and Rainbow flags combined and superimposed on each other.

This was taken further in the installation piece *Patchwork Identity/Identity Patchwork*, which is a further development of the *Allegiances* themes. The individual elements dissolve into each other, creating a new, dynamic image. All of these works express aspects of biculturalism and in a sense multiculturalism, if you add gay culture: That is, how we as people can belong to and embrace multiple identities, and how labels can help define us, but can also be limiting when other people use them too narrowly to identify us — and perhaps miss key aspects of our identity in the process. In the 'Tommy' series that followed, I decided to put my own face to the work. There are four views of a shadowy figure which is not immediately recognizable. That is 'Tommy'. It's me, a stand-in for the things people project on to me when they hear that I am American, German or gay. The series consists of four tapstries: *Tommy U.S.A.*, *Tommy deutsch*, *Tommy gay*, *Tommy [me]*. As a starting point, I had a photographer take pictures of me in clothes meant to look American, German and gay. The fourth image, *Tommy [me]* came about by accident. My photographer

Ezt az elképzelést fejlesztettem tovább a *Hűség* témáját folytató *Patchwork Identitás/Identitás Patchwork* című installációmban, amelyben az eredeti elemek egymásba olvadnak, és ezáltal új dinamikus látványt hoznak létre. Ezek a munkák mind a kétkultúrájúság – és bizonyos tekintetben, ha a melegkultúrát is hozzáadjuk – a multikulturalizmus különböző aspektusait fejezik ki. Vagyis azt, hogy mi emberek többféle identitást is felvállalhatunk, és az ezekre használt címkék hogyan segíthetnek a magunk meghatározásában, miközben arra is alkalmasak, hogy amikor mások nagyon is leszűkítő értelemben használják az azonosításunkra, akkor talán figyelmen kívül hagyják identitásunk kulcsfontosságú elemeit. A következő, *Tommy* című sorozatomnál elhatároztam, hogy a saját arcomat foglalom bele a műbe. E munkának mind a négy darabján egy-egy nem mindjárt felismerhető, különböző nézetben ábrázolt sötét figura látható. Ez Tommy. Ez én vagyok, egymás után jelenítem meg, hogy mit vetítenek ki rám az emberek, amikor azt hallják, hogy amerikai vagyok, német vagyok, vagy meleg. A sorozat négy kárpitból áll, ezek a következők: *Amerikai Tommy (Tommy U.S.A.)*, *Német Tommy (Tommy deutsch)*, *Meleg Tommy (Tommy gay)*, *Én- Tommy (Tommy [me])*. Kiindulásképpen egy fotóssal készítettem magamról felvételeket olyan ruhákban, amelyekben szándékom szerint amerikainak, németnek és melegnek néztem ki. A negyedik portré, az *Én -Tommy* a véletlennek köszönhető. Fotósom ugyanis megjegyezte, hogy a kamera előtt nem valami kényelmesen pózolok az ujjatlan latex polóban. Később arra kért, hogy mintegy védekező pózba emeljem fel a kezemet és egy annyira személyes és sérülékeny pillanatot kapott el, hogy úgy döntöttem: ez a sorozat része lesz.

Folytatva a sort: egy másik munka, a [*Német) életem szöve*t (Stoff meines (deutschen) Lebens) Németországgal és a Németországhoz fűződő viszonyommal foglalkozik, és nemzeti szimbólumokkal fűszerezett labirintusként indult, de a tervezés fázisában egyre egyszerűbbé és letisztultabbá vált. A tervezés folyamatával rengeteg időt töltök el azzal, hogy az ötletből fotók és vázlatok készítése után eljussak az első tervekhez. A következő lépésben próbaszövéseket készítek különféle felvetésekkel, vékony és vastag fonalakkal, hogy a kárpit „stílusát” megtaláljam. Hasonlóképpen sok időt töltök el a színekkel is. Amikor a stílust és a színeket már meghatároztam, kis részleteket szövök meg a kárpitból. Fontos, hogy a szövéshez ne túl korán kezdjek hozzá, de az előkészületeket se vigyem túlzásba. Rugalmasan kell hozzáállni ahhoz, ami a szövőszéken történik. Míg identitás témájú munkáim erős színekre és erős kontrasztokra épül, a *Honvágy* (Heimweh) sorozatom egészében a színárnyalatokról szól. Kiindulópontként ezekhez a kárpitokhoz az otthonomról, a lakásomról készítettem vázlatokat. Ezekből az életnagyságot meghaladó méretű rajzok lettek, melyekből pedig történetesen kárpitok lettek. A kartonokat 1:1 léptékben, színes viaszpapírokból készítettem el, ezeket elnagyolt formákra tépkedtem, majd a képeket fekete olajpasztellel firkált vonalakkal egészítettem ki. A *Honvágy* sorozat az otthon iránti vágyról, a vágyakozásról, a valahová tartozás érzéséről szól. Három kárpitot fog össze, ezek: A *Honvágy* (Heimweh), az *Otthon* (Daheim) és az *Elvágyódás* (Fernweh), (Elvágyódás otthonról távoli tájakra). Ennek a szövését ebben az évben fejeztem be, és beválasztották az Artapestry kiállítására.

AZ ETF EGYÜTTMŰKÖDÉSI MODELLJE

2003 óta veszek részt az European Tapestry Forum (ETF) Irányító Bizottságában. Együttműködések, közös munkák, eszmecserék, tanulás és továbbképzés céljából szeretnénk összehozni kárpitművészeket. A három évente megrendezett zsűrizett Artapestry kiállítások bemutatkozási lehetőséget nyújtanak a kárpitművészeknek, és alkalmat adnak arra, hogy a munkákat a szélesebb európai közönség is megismerhesse. Az ETF-et művészek működtetik. Valamennyien elfoglalt emberek vagyunk, sok időt igényel saját művészi munkánk, állásunk, a család, s ezért megpróbáljuk hatékonyan kihasználni az időt. Mindannyian ingyen dolgozunk. Saját magunk fizetjük repülőjegyeinket és szállodaszámláinkat. Néha mégis marad annyi pénz számunkra, hogy alkalmanként kaphassunk 100 eurót útiköltségre. Az a célunk, hogy a szövött kárpitot mint műformát láthatóbbá tegyük Európában. Az érdeklődő nagyközönségnek, a múzeumi világnak és a művészeti kritikusoknak szeretnénk megmutatni, hogy a kárpit korszerű és kortárs képzőművészeti műfajként létezik. Az Irányító Csoport – amely tavaly ünnepelte megalakulásának 10. évfordulóját – Dániában alakult 2000-ben, egy „Vissza a gyökerekhez” címmel megrendezett szeminárium résztvevőiből. Mindjárt négy fő célt határoztunk meg: a Dániai titkárság létesítését; az Artapestry kiállításokat; a mesterkurzusok formájában megszervezendő oktatást és a honlap – www.tapestry.dk – létrehozását.

Az Irányító Bizottság kezdetben évente 3–4 alkalommal találkozott másfél napra. Ezek az ülések hosszúra nyúltak, mivel sok megvitatni- és dönténivalónk volt. Idővel egyre ritkábban találkoztunk, miközben üléseink egyre intenzívebbek és hatékonyabbak lettek. Először a legfontosabb kérdésekben kellett megegyeznünk. Például: a kiállítás formája biennálé, vagy triennálé legyen? Nyílt legyen-e a nevezés? Ha igen,

could tell that I was not very comfortable posing in front of a camera in a sleeveless latex shirt. He later asked me to put my hands up in a quasi-protective gesture. He captured something very personal and vulnerable which I decided to include in the series.

Moving on, another piece dealing with Germany and my relationship to it is *Stoff meines (deutschen) Lebens / Fabric of my (German) Life*, which started as a labyrinth peppered with national symbols but became simpler and more pared-down in the design phase. I spend a lot of time in my design process going from an idea via photos and sketches to initial designs. Next I weave samples. I weave samples on different warps and with thin and thick weft to find the 'look' of a tapestry. I also spend a lot of time on colours. Once I have settled on the look and the base colours, I weave small sections of the tapestry. It's important to not start weaving too early, but also not to over-prepare. There has to be flexibility for what happens at the loom.

While the identity pieces focused on strong colours and strong contrasts, my *Heimweh Series* is all about shades of colour. The starting point for these tapestries was sketches of my home. apartment. They became larger-than-life drawings which eventually became tapestries. I did the cartoons on a 1:1 scale using coloured wax paper torn into rough shapes; scrawled black oil stick lines complete the images. In terms of content, the Heimweh series is about homesickness and longing as well as a sense of belonging. It comprises three tapestries: *Heimweh* (Missing home); *Daheim* (At home); and *Fernweh* (At home and longing to travel to far-off places). I finished weaving *Fernweh* earlier this year; it was accepted for Artapestry.

ETF: A COLLABORATIVE MODEL OF WORKING

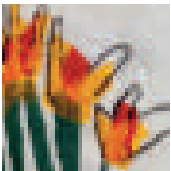
Since 2003, I have been involved with European Tapestry Forum (ETF) and been on the Steering Committee. We want to bring tapestry weavers together for collaboration and cooperation; exchange of ideas; learning and training. The triennial juried Artapestry exhibitions provide a showcase for work by tapestry artists, and an opportunity for their works to be exposed to a larger European audience.

ETF is run by artists. We are all people busy with our artwork, jobs, projects and family, so we try to use time efficiently. We all work free of charge. We pay our plane tickets and hotel bills. Every once in a while there is enough money left over for us to receive Euro 100 from ETF for travel expenses. Our goal is to improve the visibility of woven tapestry as an art form in Europe. We want to show the interested general public, the museum world, and art critics that tapestry exists as a current, contemporary fine art discipline. The steering group which celebrated its thenth year last year, developed out of a seminar called 'Back to Basics' held in Denmark in 2000. It decided on four goals, which we've met: a secretariat in Denmark; the Artapestry exhibits; education in the form of masterclasses;and a website, www.tapestry.dk

Initially, the Steering Committee met three or four times a year for a day and a half. Our early meetings were long and involved as there was so much to discuss, so much to decide. As time has gone on, we have been meeting less often and running very tight, efficient meetings. At first we had to reach a consensus on key issues. Like the exhibition format. Should it be biennial or triennial? Open submission? Should there be any restrictions? How to define tapestry? We eventually decided on a triennial, partly for organisational reasons, and because tapestry is slow. We define tapestry as: a weft-faced fabric, handwoven by the artist or artists, with discontinuous wefts. Recently we have made it clear that we are open to experiments with materials. We came up with these guidelines: The exhibition is open to professional tapestry artists who live and work in Europe. That includes Turkey and Russia; Artists may submit digital images of up to three works; Works must have been made in the previous three years. Minimum size: Woven area of 1 square meter. There is some leeway on size; the jury has the final say.

There is a tendency in some countries towards large works, we did not want large and tiny next to each other. Entry fee: initially of 50 Euros now of 30 Euros. Some feel this keeps artists from some countries from submitting. But we need this fee to cover administrative costs and jurying. We decided that Artapestry should be a juried show chosen by an independent panel of weavers, artists, curators and experts. We chose to have five jurors to ensure lively debate. The selection process is as follows: Artists submit an entry form and digital images on CD to our Secretariat in Denmark. That is, exactly two images – a full view and one detail. These are then shown anonymously to our jurors in a two- or three-day meeting at the Gammel Dok Arts Centre in Copenhagen. I'd like to stress here that we make no recommendations to the jury. The Steering Committee stays out of the jurying process. This year, the jury consisted of: Hannu Castrén, a painter and art critic from Finland; Lesley Millar, a professor and curator from the UK; Margareta Persson, a professor and tapestry weaver from, Austria, originally from Sweden; Kirsten Ortwed, a sculptor who lives and works in Germany and Italy and is originally from Denmark; and Yves Sabourin, an arts administrator and textile arts expert from France. For Artapestry 1, the jury consisted of: Edit András, art historian and art reviewer from Budapest; Włodzimierz Cygan, an tapestry artist and professor from Lodz, Poland; Annika Ekdahl, a tapestry artist and educator from Sweden; Fiona Mathison, a tapestry artist

legyenek-e ennek korlátai? Hogyan definiáljuk a kárpitot? Részben szervezési okokból, részben a kárpit elkészítésének lassúsága miatt végül a triennálé mellett döntöttünk. A kárpitot úgy definiáltuk, hogy egy olyan vetülék arcú szövet, amelyet a művész vagy művészek kézzel és nem folyamatos vetülékkal sző(nek). Újabban azt is kinyilvánítottuk, hogy nyitottak vagyunk az anyagkísérletekre. Az irányelvek a következők: A kiállítás az Európában élő és dolgozó hivatásos kárpitművészek számára nyitott, Törökországot és Oroszországot is beleértve; A művészek 3 művük digitális képével pályázhatnak; pályázni csak a megelőző 3 évben kell készített munkával lehet. A műben minimálisan 1 négyzet-méternyi szövött területnek kell lennie. A méretre vonatkozóan azonban maradt egy kis mozgástér, az utolsó szó joga ez ügyben a zsűrié. Néhány országban ugyanis előszeretettel készítenek monumentális méretű kárpitokat, mi viszont nem akarjunk, hogy nagy és kis munkák kerüljenek egymás mellé. A nevezési díj kezdetben 50 Euró volt, jelenleg 30 Euró. Többen is úgy vélik, hogy ez néhány országban visszatartja a pályázókat a jelentkezéstől. Nekünk viszont az adminisztráció és a zsűrizés költségeinek fedezésére szükségünk van rá. Elhatároztuk ugyanis, hogy az Artapestry zsűrizett kiállítás lesz, melyben a válogatást szövők, művészek, kurátorok és szakértők független csapata fogja végezni. Az élénk vita érdekében úgy döntöttünk, hogy 5 zsűror lesz. A válogatás folyamata a következő: A művészek kitöltenek egy belépési nyilatkozatot és azt, valamint a munkájukról készült CD-re írt digitális képeket dániai titkárságunkhoz küldik el. Itt pontosan két képről van szó – egy átfogó képről, amely a teljes művet ábrázolja, és egy másikról, amelyen pedig a mű részlete látható. Ezek majd név nélkül kerülnek a zsűri elé. A zsűri munkája általában két vagy három napig tart a koppenhágai Gammel Dok Arts Centre-ben. Itt szeretném azonban azt is hangsúlyozni, hogy a zsűrinek nem teszünk ajánlásokat. Az Irányító Bizottság kimarad a zsűrizés folyamatából. Idén a zsűri tagja volt:



Hannu Castrén, finn festő és kritikus, Lesley Millar, professzor, kurátor (Egyesült Királyság), Margareta Persson professzor, kárpitművész (Ausztria), Kirsten Ortwed, Olaszországban és Németországban élő és alkotó dán szobrász, Yves Sabourin, művészeti menedzser és textilművészeti szakértő (Franciaország). Az Artapestry 2 zsűrijének tagja volt: András Edit, művészettörténész és kritikus (Budapest), Włodzimierz Cygan, kárpitművész és professzor (Lodz, Lengyelország), Annika Ekdahl, kárpitművész és oktató (Svédország), Fiona Mathison, kárpitművész és oktató

(Edinburgh, Skócia), Bernard Schotter, a párizsi Mobilier National et des Manufactures Nationales des Gobelins de Beauvais et de le Savonnerie főigazgatója (Franciaország). Az Artapestry 1-et Archie Brennan, kárpitművész (Egyesült Királyság, USA), Shelly Goldsmith, kárpitművész, oktató (Egyesült Királyság), Jan Groth, kárpitművész (Norvégia), Marcel Marois, professzor, kárpitművész (Kanada), Nina Hobolth, múzeum-igazgató, kurátor (Aalborg, Dánia) zsűrizte.

Szoros együttműködésben dolgozunk a múzeumokkal. Még jóval az első felhívást megelőzően találkoztunk az aalborgi Nordjyllands Kunstmuseum és a krefeldi Deutsches Textilmuseum igazgatójával, hogy megbeszéljük az együttműködést. A projekt sikeréhez ugyanis az is hozzájárult, hogy ők kezdettől fogva mellettünk álltak. További múzeumi partnereink: a Musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine, Angers, Franciaország; The West Norway Museum of Decorative Art, Bergen, Norvégia, Konsthallen art museum Lulea, Svédország; és a Rovaniemi Finnországban, ahol az Artapestry 4-et mutatjuk be és ahol reményeink szerint szeminárium is lesz.

Az Artapestry szervezése teljesen egyszerű: az ETF hatáskörébe tartoznak a zsűri által kiválasztott kárpitok, a sajtóanyag, a PR információk, valamint az angol nyelvű katalógus, amelyet a múzeumok a saját költségükön lefordíthatnak saját nyelvükre és ki is egészíthetnek. A munkák szállítását és biztosítását a művészek fizetik stúdiójuktól az utazó tárlat első múzeumáig, majd a végén a visszaszállítást is. A múzeumok fizetik a kiállítás idejére érvényes biztosítást, majd a teljes kiállítási anyag szállítását és biztosítását a következő múzeumig, valamint fedezik a kiállításához kapcsolódó minden járulékos helyi rendezvény költségeit. Az ő feladatuk a megnyitó/vernisszázs megszervezése is. Megállapodásunk szerint a múzeumok alkalmanként több ezer euró kiállítási díjat fizetnek nekünk. Ezt a modellt mi fejlesztettük ki, miután a múzeumokkal együtt úgy döntöttünk, hogy uniós finanszírozásra most nincs lehetőség, és ez egyébként is rengeteg adminisztrációt és könyvelést követel, melyhez munkaerőnk sincs elég. Az ETF-et és az Artapestry-t egy maroknyi ember szervezi. Modellünk rugalmassága annak köszönhető, hogy remek kis csapattal dolgozunk, melynek olyan tagjai vannak, mint Margrethe Agger, Anet Brusgaard (Dánia); Ariadna Donner (Finnország); Peter Horn és én Németországból; Fiona Hutchison (Skócia); Anne Jackson (Anglia); Katherine Lavocat (Franciaország); Renata Rozsivalova

and educator, from Edinburgh; Bernard Schotter, general administrator of the Mobilier national and the Manufactures Nationales des Gobelins, Beauvais et de la Savonnerie, France. For Artapestry 1, the jury consisted of: Archie Brennan, a tapestry artist from the UK/US, Shelly Goldsmith a tapestry artist and educator from UK, Jan Groth, an artist and tapestry designer from Norway, Marcel Marois, a tapestry artist and professor from Canada and Nina Hobolth, museum director and curator, from Aalborg Denmark.

We work closely with the museums. The directors of the Nordjyllands Kunstmuseum in Aalborg and the Deutsches Textilmuseum in Krefeld in Germany met with us well before the first call for entries to discuss cooperation. Having them on board from the start was a key to the success of the project. Our other museum partners are the Musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine in Angers, France; the West Norway Museum of Decorative Art in Bergen, Norway; the Konsthallen art museum in Lulea, Sweden; and the Rovaniemi museum in Finland, where we will show Artapestry 4 and hope to have a seminar.The set-up for Artapestry is quite simple: ETF provides a package consisting of the tapestries chosen by the jury; a press kit and PR info; and the catalogue in English. Museums may add a translated supplement at their own expense. The artists pay for shipping of the works – and insurance – from their studios to the first museum in the tour and home again. The museums pay for insurance; they organize the opening/vernissage; they pay for onward transport and insurance for the complete exhibition to the next museum; and they fund any additional local activities themselves. The museums pay us a set exhibition fee of several thousand euros. We developed this model after we decided – with the museums – that applying for EU funding is not option now. It requires a lot of administration and accounting. We don't have the manpower. ETF and Artapestry are organized by a handful of people. Our model has given us the flexibility that comes with working with a small group whose members are: Margrethe Agger and Anet Brusgaard from Denmark; Ariadna Donner from Finland; Peter Horn and myself from Germany; Fiona Hutchison from Scotland; Anne Jackson from England; Katherine Lavocat from France; and Renata Rozsivalova from the Czech Republic. Our collaborative model of working is a pragmatic response to our needs. We have virtually no hierarchy and are very flexible. Basically, we have a sub-committee system – we have broken down the big job into areas of work: general administration/Secretariat; preparation of the call for entries; jurying; contact with museums; PR and publicity; catalogue. We also have a buddy system: Every member has close contact with one or two people on the Steering Committee. Margrethe Agger and Anet Brusgaard deal with everything in Denmark and set up the jurying session.

Anet Brusgaard runs the Secretariat. Katherine Lavocat and Renata Rozsivalova work on the call for entries.Fiona Hutchison, Peter Horn and I do the catalogue. Last time, Peter came up with the overall design; Fiona, Peter and I fine-tuned the design and the cover; I handled editorial content while Peter and his wife Rosemarie did the Artists Biographies; and I did all the liaising with the printer. We all did proofreading, Anne Jackson helps out as necessary. Fiona Hutchison, Anne Jackson and I do PR and communication with our artists in English.

All of us do outreach to museums and artists, looking for new venues and people to apply for the next Artapestry show. Coordination with museums has usually been handled geographically. The Steering Committee has have developed a way of working that takes into account that fact that we are all busy people. And none of this would work without e-mail or mobile phones. And the job gets easier with time. It is a whole lot of work – but it is also a lot of fun. Instead of sitting back and complaining about a lack of visibility for tapestry out there, we have seen mainstream titles like the Danish daily newspaper *Politiken* or the fashion magazine *Elle* write about our shows, not to mention articles in specialist journals like *Fiber Arts* and *Textilforum*. It is very satisfying when you get to the first opening and finally see the tapestries life-size. In closing: Currently my life focuses on tapestry: making it, publicizing it; organizing; and of course writing, another great love. All these activities complement each other. Altogether, this focus on tapestry has greatly enriched my life.



[Csehország]. Együttműködési modellünk pragmatikus válasz igényeinkre. Nálunk nincs hierarchia és nagyon rugalmasak vagyunk. Van ugyanis egy albizottsági rendszerünk, amely a nagy projekteket különböző munkaterületekre bontja: általános adminisztráció/titkárság; felhívások előkészítése; zsűrizés; kapcsolat a múzeumokkal; PR és reklám; valamint a katalógus elkészítése. Emellett van egy olyan társulási szerződésünk is, melyben a tagoknak az Irányító Bizottság legalább egy vagy két tagjával van közeli kapcsolata. Dániában Margrethe Agger és Anet Brusgaard intéz mindent, ezen kívül még a zsűrizést is ők szervezik. Anet Brusgaard irányítja a Titkárságot. Katherine Lavocat és Renata Rozsivalova a felhívásokkal foglalkozik. Fiona Hutchison, Peter Horn és én csináljuk a katalógust; Peter a koncepciót dolgozza ki; Fiona, Peter és én a terv és a borító design-jának finomhangolását végezzük, és én kezelem a szerkesztett tartalmakat, Peter és felesége, Rosemarie összeállítják a művészek életrajzeit, majd az egészet én nyomtatom ki printerrel. Ha szükséges Anne Jackson is segít korrektúrázni. Fiona Hutchison, Anne Jackson és én angol nyelven végezzük a PR -feladatokat és a művészekkel is angol nyelven tartjuk a kapcsolatot. Mindegyikünk kapcsolatot tart múzeumokkal és művészekkel, új lehetőségeket és partnereket keresve a legközelebbi Artapestry megrendezéséhez. A múzeumokkal való együttműködés általában földrajzilag meghatározott. A munkamódszert az Irányító Bizottság dolgozta ki. Ez figyelembe veszi, hogy mindannyian elfoglalt emberek vagyunk. E tevékenység azonban nem nélkülözheti az e-mail vagy a mobiltelefon használatát sem, és a munka idővel egyre könnyebbé válik. Mindez irdatlan munka, de remek móka is egyúttal. Ahelyett, hogy hátradőlnénk, és azon siránkoznánk, hogy a kárpitművészet mennyire nem látható kívülről. Láthattunk főcímeteket kiállításainkról a szélesebb nagyközönségnek szánt sajtóban, nem szakújságírók tollából, például a dán Politiken című napilapban, vagy az Elle divatmagazinban, nem is szólva olyan szaklapokban megjelent cikkekről, mint a FiberArts vagy a Textilforum. Nagyon jó érzés, amikor az ember eljut az első megnyitóra, és végül a művekkel teljes életnagyságukban találkozik.

Befejezésül elmondhatom, hogy jelenleg életem gyűjtőpontjában a kárpit áll: készítése, bemutatása, szervezése és természetesen az írás is, ami életem másik nagy szerelme. Mindezek a tevékenységek kiegészítik egymást. Összességében az, hogy a kárpitra összpontosítottam, nagyban gazdagította életemet.



