

Lijana Šatavičiūtė

Kultūros, filosofijos ir meno institutas

Įsiamžinimo problema šiuolaikinėje lietuvių tekstilėje

Straipsnyje bandoma atsakyti į klausimą, kuo grįstas XX a. pabaigos – XXI a. pradžios lietuvių tekstilininkų siekis vaizduoti save ir savo kūną. Pasitelkus istorinį ir kultūrologinį kontekstą bei analitinį metodą, atskleidžiami dažniausiai šiuolaikinėje lietuvių tekstilėje pasitaikantys autorefleksijos atvejai. Atsiradęs reiškinys siejamas su bendromis lietuvių meno tendencijomis, išryškėjusiomis nepriklausomybės laikotarpyje. Prieinama prie išvados, kad autoportretiškumo tendenciją skatina pakitusi istorinė šalies padėtis, sąlytis su Vakarų menu ir naujų kūrybos formų diegimas kūryboje. Reiškiniui darė įtaką poststruktūralizmo ir postmodernizmo epochoje pasaulyje kilusi naujojo realizmo ir figūratyvumo banga, sukėlusį įvairias figūrinės dailės transformacijas, feminizmo idėjas, taip pat fotografijos populiarėjimas, medijų įsisavinimas.

Esminiai žodžiai: šiuolaikinė lietuvių tekstilė, naujasis figūratyvumas, šiuolaikinė lietuvių fotografija, kūniškumas mene, postmodernizmo tendencijos Lietuvoje

XX a. pabaigoje – XXI a. pradžioje Lietuvos tekstilėje išpopuliarėjo autorius asmeninio įsiamžinimo tendencija. Plintantis reiškinys kėlė norą išsiaiškinti, kuo grįstas lietuvių tekstilininkų siekis vaizduoti savo kūną kūrinyje? Kas tai – mada, sekimas ar skiriamasis lietuvių tekstilės bruožas? Vakarų Europos ir kaimyninių šalių dailininkai audinyje rečiau pasitelkia savo atvaizdą. Juolab kad lietuviai ne tik remiasi šiandien tarp menininkų madinga fotografija ir skaitmeninėmis technologijomis, padedančiomis figūrą perkelti į kūrinio erdvę, bet ir audžia, velia, aplikuoja bei kitais savitais tekstilės būdais vaizduoja kūną. Ši tendencija tarsi prašėsi pavadinama įamžinti ir įsiamžinti, nes patraukė ne tik tekstilininkų autoportretai ir autoaktai, bet ir artimųjų – draugų, dvasiškai artimų asmenų atvaizdai, kurie taip pat patenka į autoriaus refleksijos lauką.

Pastaruoju metu lietuvių tekstilė negali skūstis dėmesio stoka, tačiau dailėtyrininkų akiratyje dažniau atsiranda ryškiausios asmenybės (Feliksas Jakubauskas, Laima Oržekauskienė, Salvinija Giedrimienė, Lina Jonikė, Vita Gelūnienė, kiti), svarbesni renginiai (respublikinės ir tarptautinės tekstilės parodos), bet ne šios dailės šakos tyrinėjimai probleminiu ar teoriniu žvilgsniu. Tiesa, panoraminėse tekstilės apžvalgose ir aptariant pavienių tekstilininkų kūrybą, mėginama ją sieti su šiuo metu aktualiomis moterų dailės, modernybės, kūrinio struktūros paieškų, novatoriškumo ir tradicijų santykio problemomis¹. Juk tekstilė jau kuris laikas įsiliejusi į tą patį viso šiuolaikinio Lietuvos meno tendencijų, tematikos ir įvaidžių lauką. Kūrinio įsmeninimo problema – viena iš bendrų idėjų, liudijanti autorių dėmesį lyties, socialinėms ir antropologinėms problemoms plačiąja to žodžio prasme. Menotyrininkės Lolita Jablonskienė, Erika Grigoravičienė, Renata Dubinskaitė teoriniu lygmeniu nagrinėjo menininko tapatumą, saviraiškos ypatybes, kūno vaizdavimą visoje šiuolaikinėje Lietuvos dailėje². Kultūrologas Artūras Tereškinas, remdamasis Vakarų teoretikų darbais, aptarė kūno, seksualumo, viešosios ir privačios erdvės santykio kultūroje ir

¹ H. Kunčius, Pačiupinėjimas, *Dailė*, 1997, p. 48–50; R. Kogelytė-Simanaitienė, Feliksas Jakubauskas: eksperimentuojantis klasiką, *Dailė*, 1998, p. 54–57; L. Šatavičiūtė, Salvinija Giedrimienė: dvasingoji novatorė, *Dailė*, 2000, nr. 2, p. 58–61; R. Pileckaitė, Lina Jonikienė: moteriškumo savastis, *Dailė*, 2002, nr. 2, p. 71–75; V. Vitkienė, Audinys šiuolaikiniame mene, *Dailė*, 2003, nr. 2, p. 74–78; A. Čepauskaitė, Baltos kandys: transformuoti, *Dailė*, 2003, nr. 2, p. 110–113; R. Rachlevičiūtė, Eglė Ganda Bogdaniienė: išmintinga Penelopė ir žaisminga Naušikaja, *Dailė*, 2003, nr. 2, p. 104–107; L. Šatavičiūtė, Žydrė Ridulytė: meditacija tyloje, *Dailė*, 2004, nr. 2, p. 70–75; V. Vitkienė, Vita Gelūnienė: nutylėti žodžiai, *Dailė*, 2004, nr. 2, p. 80–85; J. Zabulytė, Apie šiuolaikinę lietuvių tekstilę, *Dailė*, 2004, nr. 2, p. 103–106; V. Vitkienė, Kauno meno bienalė TEXTILĖ 05, *Dailė*, 2005, nr. 2, p. 62–67.

² R. Dubinskaitė, Nuo narcizo iki komunikotojo: Lietuvos menininkų vaidmenys XX a. paskutinio dešimtmečio videodarbuose ir šiuolaikinėje fotografijoje, *Pažymėtos teritorijos*, Vilnius, 2005, p. 77–104; J. Daubaraitė, E. Grigoravičienė, Įvaidinta ir naikinama lytis: šiuolaikinių menininkų poros, ten pat, p. 105–133; E. Grigoravičienė, Svarūs kūnai skęsta: kūnai, lytis, identitetas šiuolaikiniame Lietuvos mene, *Vieši gyvenimai, intymios erdvės*, Vilnius, 2002, p. 45–64; E. Grigoravičienė, Antropologiniai modernizmo ir šiuolaikinės dailės aspektai, *Menotyra*, 2000, nr. 1, p. 31–35; L. Jablonskienė, Kūrėjo identiteto problema ir šiuolaikinė Lietuvos dailė, *Menotyra*, 1999, nr. 4, p. 56–60.

mene klausimus³. Moterų kūrybos aspektu šiuolaikinę dailę tyrinėjusi Margarita Jankauskaitė viena pirmųjų atkreipė dėmesį į dailininkų specifinę plastikos sampratą – ji teigė, kad „moters mąstymą ir jausmus – jos pasaulio bei savęs suvokimą – persmelkianti jutiminė patirtis palieka ženklų pėdsaką dailininkų kūryboje“⁴. Tad nors tekstilės apžvalgose stokota dėmesio šiuolaikinių tendencijų plėtros ir kūno įvaizdinimo aspektams, dabartinės lietuvių dailės tyrinėtojų padarytus apibendrinimus apie pasikeitusį autoriaus ir kūrinio santykį, lyties tapatumo paieškas, žiūrovų vaidmenį, skaitant meno kūrinį ir kitus aspektus galima taikyti ir tekstilei.

Pasirėmus čia minėtųjų menotyrininkų padarytomis įžvalgomis ir straipsnio autorės tyrinėjimais, pristatomas naujas šiuolaikinės lietuvių tekstilės reiškinys – kūniškasis parametras, bandoma išsiaiškinti, kas skatina kūno vaizdus tekstilėje, kuo jie skiriasi nuo kitų Lietuvos meno sričių autorių kūrybos. Pasitelkus analitinį metodą, siekiama atskleisti dažniausiai šiuolaikinėje lietuvių tekstilėje pasitaikančius autorefleksijos atvejus. Aiškinantis reiškinio priežastis, nemažai dėmesio skiriama istoriniam ir kultūriniam kontekstui. Tuo autorės pozicija skiriasi nuo dabartinės lietuvių dailės tyrinėtojų, dažniausiai besiremiančių vadinamąja naująja kritika grįsta psichoanalize ir struktūralistų bei fenomenologų koncepcijomis, atmetančiomis istorines aplinkybes ir akcentuojančiomis meno kūrinio kaip savarankiško darinio, atsiran-dančio iš individo estetinio patyrimo, buvimą. Naudotasi ir populiariojoje literatūroje skelbtais rašiniiais apie dabartinę tekstilę, leidusiais išsamiau pristatyti šios dailės srities problematiką.

Kūrinio autoportretiškumą ir su tuo susijusį kūno įvaizdžio aktualumą patvirtina jaunųjų menininkų dėmesys šiai sričiai, ryškėjantis jau Vilniaus dailės akademijos SMD (studentų meno dienų) parodoms

³ A. Tereškinas, *Kūno žymės: seksualumas, identitetas, erdvė Lietuvos kultūroje*, Vilnius, 2001.

⁴ M. Jankauskaitė, *Plastinės kūno metaforos*, *Menotyra*, 2000, nr. 4, p. 78.

sukurtuose darbuose⁵, o vėliau ir savarankiškoje meninėje veikloje. Kūnas – madingas, išskirtinis, atstojantis tikrovę, tarsi įrankis, leidžiantis autoriui susitelkti ir į asmeninę, ir universalią problematiką. Alfonsas Andriuškevičius šį reiškinį pavadino tikru paradoksu. Tuo metu, kai modernistinė tapyba, kuriai būdingi autoportretai, anot menotyrininko, pradėjo trauktis į pakraščius, užleisdama vietą kitoms vizualumo formoms, autoportretizmas suvešėjo naujose meno srityse, pirmiausia videomene, akcijose, instaliacijose (Eglė Rakauskaitė, Evaldas Jansas, Deimantas Narkevičius, kiti)⁶. Kūniškumas – poststruktūralizmo ir postmodernizmo estetikos sąvoka, siejama su seksualinio prado akcentavimu ir suabsoliutinimu, kilusi iš priešpriešos pozityvistinei estetikai, aiškinusiai istorinį meno kūrinio sąlygotumą. Žmogaus ir jo gyvenimo fiziologizacija (kūno troškimais, seksualiniais instinktais, galios mechanizmais) pradėta argumentuoti didžiausias XX a. krizes, prieš kurias pasirodė bejėgiai dvasiniai dalykai⁷.

Jau pats faktas, kad kalbame apie autoportretiškumą tekstilėje, byloja esminius pokyčius šioje dailės srityje. Tikroviškais kūno atvaizdais grįsti tekstilės kūriniai šiandien nešokiruoja išraiškos priemonių natūralizmu. Tačiau iki pat X dešimtmečio buvo kritikuojami dar pokaryje išausti politiškai angažuoti realistiniai lietuvių rištiniai kilimai-portretai (1 pav.). Modernizmo principais grįstoje lietuvių tekstilėje buvo atsakyta portretinio žmogaus atvaizdo kaip neatitikusio šios dailės šakos specifikos, pateisinant tik stilizuotus veidus ir figūras,

⁵ E. Rindzevičiūtė, Kūno fenomenologija SMD terpėje, *Literatūra ir menas*, 1997 11 15.

⁶ A. Andriuškevičius, *Lietuvių dailė 1996–2005*, Vilnius, 2006, p. 75.

⁷ Daug dėmesio kūniškumo problematikai skyrė šiuolaikinė filosofija. XX a. II pusėje prancūzų „naujosios kritikos“ koncepcijas, atmetusias kūrinio istorinio apibrėžtumo ir iškėlusias estetinio patyrimo principą, prancūzų fenomenologas Maurice'as Merleau-Ponty mėgino nubrėžti žmogaus kaip reginčios ir reginius kuriančios būtybės bruožus (M. Merleau-Ponty, *Akis ir dvasia*, Vilnius, 2005). Roland'as Barthes'as, tyrinėdamas iš pradžių literatūrą ir iškėlęs kūno teksto, teksto kūno idėją, vėliau – autoriaus vaidmenį fotografijoje, išplėtojo laiko, atminties, mirties ir tapatybės problematiką mene (R. Bartas, *Teksto malonumas*, Vilnius, 1991; P. Барт, *Camera lucida: комментарий к фотографии*, Москва, 1997).



1. *Marija Dūdienė prie savo diplominio darbo „Josifo Stalino portretas“.* 1953.
VDA Tekstilės katedros archyvas

paprastai kūrinyje atlikdavusius įsmejinimo arba alegorijos paskirtį. Iki VII dešimtmečio Vakarų Europos tekstilės išraišką labiausiai veikė abstrakčioji ir abstrakčiojo ekspresionizmo dailė (pastaroji kryptis išliko populiari iki šiol), tačiau, įsivyravus popartui, vėliau fotorealizmui, šių krypčių įtakos tekstilėje pradėjo reikštis portretiniais ir natūralistiniais vaizdais, sustiprinančiais socialinį ir politinį audinio įtaigumą (švedės Marios Adlercreutz gobelenas „Žmonijos šviesa išsaugota jos akyse“, išaustas 1972 m. pagal Vietnamo karo fotografijas; lenko Stefano Popławskio reportažinio pobūdžio gobelenas „1975 m. Helsinkio pasitarimas“, 1976). XX a. pabaigoje postmodernistinėje Vakarų tekstilėje tikslūs žmonių atvaizdai, kurių plitimą skatino kompiuteriu valdomų žakardo staklių išradimas X dešimtmetyje, įgaudavo jau kitokią potekstę, susijusią su kintančia autoriaus pozicija, jo įsijautimu į intelektualaus analitiko, socialinio tyrinėtojo vaidmenį.

Kaip Vakarų tekstilės meno pokyčių požiūriu atrodė XX a. II pusės lietuvių audimo menas? Sovietinėje dailėje dėl ideologinių priežasčių buvo ignoruojamos poparto ir hiperrealizmo kryptys. Fotografinis žmogaus atvaizdas pradėjo rasti tik praėjusio amžiaus pabaigoje. Nepriklausomybės atkūrimas tapo atspirties tašku, nuo kurio datuojamas naujas tekstilės ieškojimų etapas. Atsinaujinimą lėmė virtuali priežasčių, skatinusių dailininkus eksperimentuoti, ieškoti originalių idėjų, keisti požiūrį į kūrybos procesą. Meninės veiklos jau nesaistė aukštesnės institucijos, tačiau, praradę finansinį stabilumą, tekstilininkai buvo verčiami atsižvelgti į kintančias rinkos sąlygas. Ekonominis nuosmukis retino užsakovų gretas. Didelis smūgis buvo kūrinų užsakymų sistemos, vykdytos per „Dailės“ kombinatų tinklą, griūtis. Tačiau negailestingame meno egzistencijos pasaulyje ryškėjo ir teigiami poslinkiai. Suaktyvėjo kultūrinis gyvenimas, sparčiai sklido naujo meno, nepaisiusio žanrų ir rūšių ribų, idėjos. Atsivėrusios sienos sudarė progą ne tik semtis patirties, bet ir parodyti savo kūrybą tarptautinėse parodose. Vis garsiau tekstilėje buvo prabylama apie postmodernizmo stilistiką,



2. Laura Pavilonytė. *Seselėms*.
Kompozicijos fragmentas. 1996



3. Severija Inčirauskaitė. *Amžina mada*.
Kompozicijos fragmentas. 2006

neigusią modernizmo principų vienovę, iki tol populiarią romantizuotą menininko laikyseną, operavimą sudėtingomis būties ir egzistencijos problemomis. Kintant ideologijai solidumą ir tvarką ėmė nusverti dekoratyvizmo siekis, improvizacinis pradas, laisvas žongliravimas vertybėmis ir autoritetais, sakralumo bei desakralizacijos priešprieša.

Šiandien sunku atsekti, kas pirmieji iš lietuvių tekstilininkų išbandė netradicinę kalbą. Galbūt lietuviško avangardo ištakų reikėtų ieškoti IX dešimtmečio pabaigos tekstilės miniatiūrose, linkusiose į neįprastas medžiagas ir atlikimo būdus? O gal nepriklausomybės priešaušryje sukurtose Zinaidos Kalpokovaitės-Vogėlienės miniatiūrose su degintu popieriumi, džiovintais žiedlapiais ar įvairiai komponuojamomis adatomis ant magnetų? Eglės Paulinos Pukytės X dešimtmečio

pradžios iš audinių siūti ir kimšti objektai („Interjeras“, 1992; „Saulėtas peizažas“, 1993; „Sofa-peizažas“, 1993), įkvėpti poparto ir brutaliojo meno estetikos, buvo pirmosios kregždės, liudijusios apie besikeičiančią tekstilės kūrinio sampratą. Baltijos ir Skandinavijos šalių dizaino ir taikomosios dailės parodoje „Nuo svajonių iki tikrovės“ eksponuota Jurgos Šarapovos-Stulgienės kompozicija „Sapnas“ (1992) ir Felikso Jakubausko didžiulė vėduoklė „Madam Butterfly fanas nr. 203“ (1992) bylojo, kad lietuviai skuba perprasti naujas tekstilės kūrinio formavimo taisykles.

Naujų atlikimo būdų sklaidą ryškiausiai iliustruoja XX a. pabaigoje pasirodžiusios veltinio ir žakardo technikos, tapyba audinyje, instaliacijos iš netekstilinių medžiagų. O tarp konceptualių idėjų vienas ryškiausių buvo jau minėtas siekis įsiamžinti. Kokie kūrinio įsameninimo variantai pasitaikė pastarąjį dešimtmetį lietuvių tekstilėje? Nors šiuolaikinis menas sunkiai pasiduoda klasifikuojamas, tačiau bent formaliai išskirtini dvejopi kūriniai. Pirmasis autorefleksijos atvejis – tekstilininko surežisuota fotografija su juo pačiu ir jo sukurtu darbu. Tai dvipakopis kūrybos procesas: menininkas iš pradžių sukuria specifinį, medžiagiškumo bruožais pasižymintį tekstilės dirbinį, paskui su juo fotografuojasi. Lauros Pavilonytės kompozicija „Seselėms“ (1998, 2 pav.), įkūnijusi autorės vaikystės svajonę tapti medicinos seselė, ir Severijos Inčirauskaitės beisbolo kepuraičių, pasiūtų iš kaimo moterėlių skarų, instaliacija „Amžina mada“ (2006, 3 pav.) priklauso tai pačiai kategorijai. Dailininkės iš pradžių siuvo arba kitokiu būdu gamino tekstilės dirbinius, vėliau su jais įsiamžino, savo atvaizdais sustiprindamos kitų kūrinio dėmenų įtaigą. Fotografijos šiuo atveju tik praplečia semantinį tekstilės kūrinio klotą, sustiprina jo poveikio lauką. Grupės „Baltos kandys“ narės, kurdamos veltinines instaliacijas, taip pat iš pradžių atlieka daug laiko ir profesinių įgūdžių reikalaujantį darbą – velia iš vilnos ryškiaspalves gėles, augalus, paskui iš jų kuria instaliacijas ir įsiamžina „augalijos“ fone (4 pav.). Veltiniai šiuo atveju turi universa-



4. Grupės „Baltos kandys“ narės. Instaliacija su savo nuveltomis gėlėmis. 2004

lias pateikimo galimybes – gali funkcionuoti kaip akcijų elementai, iš kurių žiūrovų akivaizdoje dėliojamos mandalos, „milflerai“ ir kitokie dariniai (tokia praktika per parodų atidarymą užsiima tekstilininkės), taip pat jie gali būti rodomi kaip savarankiški objektai arba papildyti kūrinio autoriaus paveikslą vėliau režisuojamoje fotografijoje. Kaip ir visoje šiuolaikinėje dailėje, „Baltų kandžių“ grupės atstovių kūryboje fotografija, animacija, videomenas užima svarbią vietą, dažnai kelios išraiškos priemonės susipina viename kūrinyje.

Tokiu pačiu principu Eglė Ganda Bogdaniienė aranžuoja auto-ironijos nestokojančias fotografijas, kuriose įsiamžina apsirengusi pačios nuveltu vyrišku drabužiu („Kaip aš norėjau būti vyru“, 2004–2005,



5. Eglė Ganda Bogdaniienė.
Kaip aš norėjau tapti vyru. Projekto
„Transparado“ fragmentas. 2004–2005



6. Eglė Ganda Bogdaniienė.
Feministės rytas. 2005

5 pav.) arba patogiai įsitaisiusi savo kūrinio fone („Feministės rytas“, 2005, 6 pav.) pagal visus mūsų visuomenėje galiojančius neigiamus feminizmo stereotipus – apsileidusi, atitrūkusi nuo tikrovės, susitelkusi tik į savo asmenines problemas. Konceptualiame vyksme svarbiausia autorius ir jo sukurti darbai, į kuriuos žiūrima tarsi iš tolo, pro objektyvo prizmę. Visus minėtus kūrinius, nepaisant skirtingų jų idėjų ir siekių, vienija tai, kad meninis vaizdas juose kuriamas fotografijos priemonėmis, nutrinant ribą tarp meno kūrinio unikalumo ir tiražavimo, postmodernizmui aktualios viešosios ir privačios žmogaus egzistencijos. Tokie darbai derina gyvųjų paveikslų, performansų, fo-



7. Eglė Ganda Bogdaniienė. *Prabudimas*. 2004

tografijos ir tradicinio meno kūrinio išraiškos priemonės. Fotografija tekstilinių (kaip ir kitų sričių menininkų) kūryboje tapo sudedamąja jų projektų dalimi.

Iš menotyrininkės R. Dubinskaitės, tyrinėjusios lietuvių menininkų strategiją videomene ir meninėje fotografijoje, išskirtų kūrėjų vaidmenų (autorės įvardytų kaip „narcizas“, „pojūčių bandytojas“, „etnografas“, „aktorius“, „kontempliuotojas“, „komunikuotojas“⁸) „Baltų kandžių“ grupės narėms artimiausias pats paprasčiausias įsikū-

⁸ R. Dubinskaitė, p. 77–104.

8. Lina Jonikė. *Arnotas*. 1996

nijimas – „narcizo“, siekiančio pažinti save per išorinį vaizdą, per susitapatinimą su stebėtojo žvilgsniu. O E. G. Bogdaniene sąmoningai imasi „aktoriaus“ vaidmens, t. y. ne susitapatina su savo atvaizdu, bet pabrėžia asmeninio *aš* ir kūrinyje deklaruojamo vaidmens skirtumus. Autorę galėjo įkvėpti inscenuotų fotografijų, pradėjusių plisti Lietuvoje X praėjusio amžiaus dešimtmetyje, pavyzdys (Sauliaus Paukščio mistifikuotos retro stiliaus nuotraukų serijos, įamžinusios bohemos atstovus, Lietuvos indėnus ir kt.). Jau šis faktas rodo, kad ne itin gausioje tekstilininkų fotografijų grupėje skleidžiasi įvairios pozicijos. Nuo kitų lietuvių menininkų juos skiria tai, kad fotografijas inspiravo tekstilės menas, pačių autorių rankomis sukurti originalūs elementai.

Kitos grupės kūriniai dar glaudžiau susiję su tekstilės menu, kadangi autoriaus arba jo artimųjų atvaizdai perkeliama į medžiagiškumo bruožais pasižymintį tekstilės kūrinį. Kartais tai daroma pasitelkiant skaitmenines technologijas ir fotografiją spaudžiant ant audinio. Kai kada fotografija yra tik pagalbini priemonė, pagal nuotrauką ar skaidrės audžiant, siuvinėjant ar kitokiais būdais formuojant žmogaus paveikslą. Šioje formaliai išskirtoje grupėje, kuriai priskirti menininkai vadovaujasi įvairiomis idėjomis, išvysime ir fotoaudinius, ir veltus, siuvinėtus, austus bei mišriąja technika padarytus kūrinius.



9. Lina Jonikė. *Sirenos*. Fragmentas. 2000

L. Jonikė (Jonikienė) X dešimtmečio viduryje būdama dar studentė pradėjo naudoti savo kūną meniniams tikslams. Fotoaudinyje įamžintas, paskui siuvinėtas arba siuvinėtu plastiką pridengtas dailininkės (kartais jos artimųjų) kūnas tapo jos studijų objektu ir priemonė idėjai išreikšti. L. Jonikės atvaizduose retai rodomas veidas, o pats kūnas nuasmeninamas, dengiamas, slepiamas, dažnai rodomas tik iš nugaros, suteikiant kompozicijai paslaptį ir intrigos. „Menininkė nebando atsakyti į klausimą, kodėl kūnas gali būti toks daugiasprasmis, – pastebėjo menotyrininkė Rasa Andriušytė. – Dažnai ji, atrodo, net nesuka galvos ir dėl to, kam tasai kūnas priklauso – moteriai,

vyriui, ar tai tiesiog nenusipėjamos lyties kūno fragmentai [...]. Kūnas dailininkę domina mažiausiai trimis aspektais: kaip estetinis, jutiminis ir socialinis objektas“⁹. L. Jonikė kūną neretai skaido į fragmentus, pasitelkia detales: rankas, kaklą, nugarą, kojas. Dailininkė kuria mistišką, kartais paradoksišką atmosferą, nevengia netikėtų sugretinimų, kvestionuojančių tradicines vertybes („Arnotas“, 1996, 8 pav.) ir grožio kategorijas. Programinio kūrinio – triptiko „Tekstilė ir aš“ (2001, 10 pav.) dalyse su įamžintais kūno fragmentais, pridengtais siuvinėto plastiko lakštais, remiamasi grožio ir netobulumo priešprieša: grakštus

⁹ R. Andriušytė, Lina Jonikienė, tekstilės Femina sirena, *Literatūra ir menas*, 2002 05 10.

kaklas aprišamas skarele, rankos siluetas dengiamas siuvinėtu tvarsčiu, klubų fragmentas – adytu lopu.

Galbūt pasirinkti savo kūno eksponavimą L. Jonikę pastūmėjo autoportretizmo bruožais pasižyminti dailininkės E. Rakauskaitės kūryba, o gal fotografės Violetos Bubelytės autoaktai, kuriuose fotografė vengia atviros erotikos, skaido savo kūną į fragmentus, prabyla užuominomis, paliekančios žiūrovams galimybę savaip interpretuoti vaizdo turinį. Sunku pasakyti, ar L. Jonikei žinomos feminizmo teoretikių idėjos apie moters kūno traktavimą kaip dalių, elementų ir erogeninių zonų sancaupą. Galbūt menininkė intuityviai priėjo prie nuostatos, kad dalimis suskaidytas kūnas priklauso ne jutiminio patyrimo, bet stebėjimo sričiai? Šią mintį akcentavo E. Grigoravičienė, tyrinėjusi autoportretinę E. Rakauskaitės videoinstaliaciją „Taukuose“ (1995) ir atkreipusi dėmesį į tai, kad ši menininkė savo kūriniumi kvestionuoja feministinę kūno fragmentacijos sampratą, moters kūną norėdama pateikti kaip „daugiabalsę visumą“¹⁰.

Remdamasi individualia patirtimi, kuriai atstovauja jos kūnas, savo darbuose L. Jonikė gvildena įvairių problematiką: nuo tautinių stereotipų, asmeninio santykio su nacionalinėmis („Rūpintojėlis“, 2001) ir patriotinėmis (triptikas „Lietuva“, 2005) vertybėmis iki moteriai visuomenėje primetamo gundytojos vaidmens („Sirenos“, 2000, 9 pav.). L. Jonikės fotografijos audinyje – visada estetiškos, dažnai monochrominės, negožiančios siuvinėjimo dygsnių. Plastikais meta šešėlių ant nuotraukos, suteikdamas kūriniumi papildomų plastinių niuansų. Medžiagiškoji darbo pusė visada svarbi menininkei. Tačiau negalima nesutikti su dailėtyrininke Rūta Pileckaitė, teigiančia, kad „Linos Jonikienės kūriniai pirmiausia patraukia tave, apie ką ji kalba. Tik po to – kaip tai išreiškia tekstilės priemonėmis. Nors technikos aspektas menininkei yra toks pat svarbus kaip ir tema, turinio pirmenybė formos ir medžiagos atžvilgiu byloja apie šių kūrinijų priklausomybę jau ne tik

¹⁰ E. Grigoravičienė, Svarūs kūnai skęsta..., p. 60.



10. Lina Jonikė. *Triptikas „Tekstilė ir aš“*. 2001

taikomosios dailės, bet apskritai šiuolaikinio meno, kuris gali būti kuriamas įvairiomis priemonėmis, sričiai¹¹.

L. Jonikės kūryboje atsiskleidė ir lietuvių tekstilininkų skirtumai palyginti su analogiškais Vakarų Europos kūno įprasminimo atvejais, kur dailininko interpretuojamam kūnui suteikiama racionali, dažnai atviresnė erotinė, socialinė ar kitokia funkcija, nesistengiama kurti poetiškos užuominos arba metaforos, o lietuvių tekstilininkų kūryboje tai pasitaiko. Lietuvėms svetimas drastiškas požiūris į kūną, manipuliavimas juo, tuo labiau – bjaurumo estetika, ištraukimas į dienos šviesą to, ką nemalonu matyti. Estetinis atvaizdo klodas būdingas ir kitų sričių Lietuvos menininkėms (kad ir E. Rakauskaitei), o atvirkštinę poziciją užima tik nedaugelis (bene ryškiausiai – Svajonė ir Paulius Stanikai). Dailininkų tikslai tolimi ir nuo deklaratyvių feminizmo idėjų, nors dailininkės neatsižada moterų egzistencijos socialinių – lyties tapatybės, padėties ir galimybių visuomenėje – problemų. Menininkų santykis su feminizmo idėjomis nėra vienareikšmis. Uždaroje sovietinėje sistemoje išaugusioms ir melagingą lyčių lygybės politiką išgyvensioms kūrėjoms po nepriklausomybės atkūrimo su laisvo pasaulio alsavimu prasiveržusios radikaliųjų feminisčių idėjos gal ir nebuvo priimtinos, tačiau skatino apmąstyti moters-kūrėjos vietą visuomenėje, suprasti lytiškumo svarbą mene. L. Jonikės ir kitų tekstilininkų, naudojan-

¹¹ R. Pileckaitė, p. 72.

čių kūno įvaizdžius, kūryba patvirtina, kad jos, paveiktos feminizmo idėjų, perprato, jog „patys svarbiausi žmogaus egzistencijos klausimai formuluojami per lyčių skirtumus ir per juos išreiškiamus simbolius. Gyvenimas ir mirtis, šventumas, bendruomenė ir civilizacija suprantami kaip akivaizdžiai sulytintos kategorijos“¹².

Prie socialiai aktyvaus šiuolaikinio lietuvių menininkų sparno besišliejanti E. G. Bogdaniienė taip pat neabejinga moterų būties problemoms. Ji savo kūryboje kelia lyties ir moterų tapatybės klausimus. Fotoaudinių cikle „Prabudimas“ (2003, 7 pav.) dailininkė tiesmukai ir ironiškai pavaizdavo apnuogintus aštuonių moterų kūnus (tarp jų ir savo) – stovinčius visu ūgiu, sąmoningai balansuojančius tarp efekto, banalybės ir masinės kultūros mentaliteto. Skirtingai nei L. Jonikės, neatsiveriančios žiūrovams, slepiančios savo kūną plastiku ir siuvinėjimo dygsniais, E. G. Bogdaniienė laikosi priešingos pozicijos. Jos nuogalės su droviai nuleistomis akimis, svajingomis pozomis šokiruoja atviru erotizmu ir moteriškumo stereotipus atitinkančiu įvaizdžiu – tai ne iš reklamos nužengę, bet gyvi, gražūs brandžių moterų kūnai, dovanojantys gyvybę, skleidžiantys šilumą, nebijantys būti apžiūrimi ir geidžiami. Kartais autorė dangsto moterų atvaizdus rožėmis ištapytomis šilkinėmis draperijomis, pro kurias vos ne vos boluoja apnuoginti figūrų siluetai. Perfrazuojant R. Dubinskaitę, galima teigti, kad menininkui toks apsinuoginimas – „būdas išmėginti *aš* ribas, peržengti socialiai konstruojamą tapatumą, įrodyti jo siaurumą, surasti naujus savęs išgyvenimo būdus. Sukeldamas žiūrovams stiprius psichofizinius įspūdžius, jis skatina permąstyti galiojančias subjektyvumo sampratas, šokiruoti, kad šio sukrėtimo metu įvyktų persikonfigūravimas“¹³.

Savitai būties tematikai duoklę atidavė ir V. Gelūnienė, nevengusi kūryboje savo kūną eksponuoti atvirai. Asmeninę poziciją tekstilininkė išdėstė, remdamasi gobelenu „Moterystė“ (1997, 11 pav.),

¹² *Feminizmo ekskursai*, sud. ir įvad. str. aut. K. Gruodis, Vilnius, 1995, p. 10–11.

¹³ R. Dubinskaitė, p. 88.



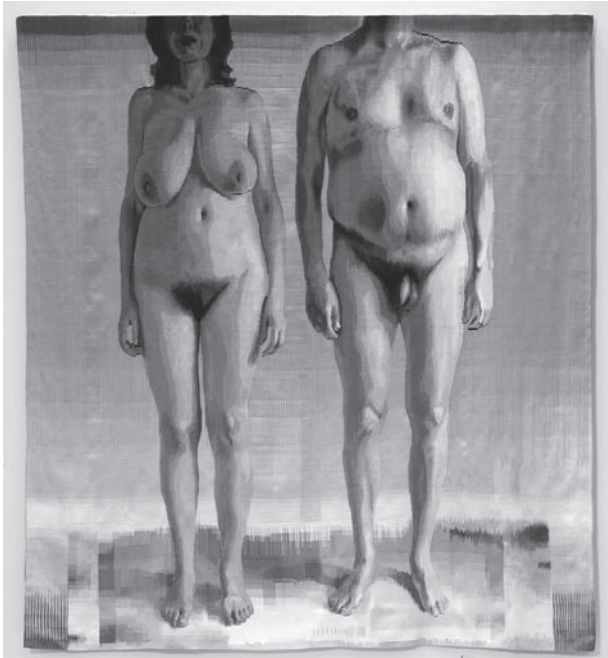
11. Vita Gelūnienė. *Moterystė*. 1997

kuriame įsiamžino sėdinti seno namo interjero apmušalų fone. „Savo kūną kūryboje pasitelkiu tiek, kiek jis kalba apie universalų buvimą moterimi, – teigė autorė. – Asmeninio įsiamžinimo ženklas man nesvarbus, tačiau per savo kūną aš kvestionuoju moters būseną. „Moterystėje“ ironizuoju moterišką pasyvumą, ekshibicionizmą, atsidavimą kito žvilgsniui, namisėdiškumą (jį išduoda apmušalų fonas). Žinoma, tai yra ir asmeninė patirtis: mano namų apmušalai, aplinka, kurioje jaučiuosi subuitinta, išstatyta kito žvilgsniui, klusni, pasyvi, naminė. Matyt, tuo metu tai buvo mano protesto forma prieš moters diskriminavimą, savo pačios būsenos ironizavimas“¹⁴. Autorės poziciją rodo psichoanalitikų įtvirtinta ir fenomenologų pasitelkiama žvilgsnio anatomija,

pagal kurią stebėtojo ir objekto žvilgsnių santykis lemia semantinį kūrinio kodą ir autoriaus bei žiūrovo ryšį. V. Gelūnienės gobelene paaiduotos moters žvilgsnis nukreiptas tiesiai į žiūrovą, tuo užkertant kelią pasyviam jos kaip erotinio objekto stebėjimui. Greičiau tai tarsi pagalbos šauksmas, siekis komunikuoti su žiūrovu. „Moteris nėra slapta pagauta ar „nužiūrėta“ – ji nori atsiverti, – konstatavo Virginija Vitkienė. – Galiausiai jai tai natūrali savistabos ir dialogo su savimi, į kurį įtraukiami ir mes, dalis“¹⁵.

¹⁴ V. Gelūnienės komentarai, užrašyti straipsnio autorės 2006 11 16 Vilniuje. Autorės asmeninis archyvas.

¹⁵ V. Vitkienė, Vita Gelūnienė: nutylėti žodžiai, *Dailė*, 2004, nr. 2, p. 81.



12. Vita Gelūnienė. *Laimingos valandos*. 2005

Jau vėlesniame V. Gelūnienės gobelene-autoakte „Du kūnai“ (2001) atsisakyta buitinių detalių ar kitokių nuorodų į moters asmenį. Sąlygiškoje baltoje erdvėje griežtai frontaliai pozuojantis beveidis kūnas (taip atmetant žvilgsnio fenomeną) įgauna universalumo, o greta jo įkomponuotas obuolys skatina objektus laikyti dviem lygiaverčiais kūnais, kurių gretinimas sukuria įvairialypę obuolio ir moters kūno simbolikos alegoriją. Įvairiais istoriniais laikotarpiais ir skirtingose kultūrose obuolys įsmeninino Žemę, vaisingumą, pirmą pradę nuodėmę, o ką tuomet simbolizuoja greta jo sėdinčios moters kūnas? Ausdama gobelena „Laimingos valandos“ (2005, 12 pav.), V. Gelūnienė žengė dar toliau socialinės ir estetiškos provokacijos linkme. Neidea-

lizuotais, senstančiais, grožio kriterijų neatitinkančiais sutuoktinių kūnais menininkė iliustravo Samuelio Becketto pjesę „Laimingos dienos“, pasakojančią apie pagyvenusios poros santykius. Ieškodama prototipų V. Gelūnienė dirbo su įvairiais pozuotojais, surengė ne vieną fotosesiją. Galų gale apsisvota ties pažįstamų sutuoktinių pora, nors, dailininkės teigimu, asmeniniai santykiai jai nėra esminis dalykas. Figūros pateikiamos be galvų, tuo jas sąmoningai nuasmenint, kreipiant žiūrovų žvilgsnius į iškalbingas, natūralistiškai traktuotų kūnų pozas, sustingusius judesius, pabrėžiant tą bejėgiškumą ir nesaugumo jausmą, kurį išgyvena prieš minią išrengtas žmogus.

„Pats žmogaus nuogumas sukelia bejėgystės, vienišumo, neapginto tyrumo, mirtingumo, sąlyčio su pirmaprade gamta, su Dievu asocijas, – pastebėjo poetė Dovilė Zelčiūtė. – Erotiškos, kaip ir atgrasios, fotografijoje gali atrodyti visos žmogaus kūno dalys“¹⁶. V. Gelūnienės laikysena artima pozicijai fotografės Snieguolės Michelkevičiūtės, kuri XX a. IX dešimtmetyje pasyviai Lietuvos visuomenei, pripratusiai prie grakščių ir akiai malonių Rimanto Dichavičiaus fotomontažų gamtos apsuptyje bei ankstyvųjų estetizuotų Romualdo Rakausko aktų, pateikė šokiravusias ir rūsčia kasdienybe dvelkusias apsiuoginusių vyrų ir senių nuotraukas, neidealizuotus savo pačios kūno atvaizdus, bylojusius apie dėvėjimosi, patirties, laiko poveikio patirtis.

Vienokį įspūdį kelia standartinio formato fotoaktas, jo projekcija įprasto dydžio ekrane, daug paveikesnis ir labiau provokuojantis jis atrodo neįprastai didelio formato, ryškiaspalviame ar monochrominiame audinyje, išlaikiusiame medžiagiškumo ir atlikimo technikos požymius, liudijančius, kad tai ne poparto imitacija, bet postmodernistinė tekstilė, kurios medžiaginis apčiuopiamumas – vienas iš prasminių kūrinio klodų. Čia momentinio įspūdžio, tikroviško vaizdo ir ilgo jo atlikimo (mėnesius, o kartais ir keletą metų, trunkančio audi-

¹⁶ D. Zelčiūtė, Kūno kalba fotografijoje ir poezijoje, *Nemunas*, 2005 11 17, p. 6.

mo) kontrastas sukuria paradoksalią situaciją, verčia stebėtis, skatina ilgesnį ir išsamesnį kūrinio skaitymą. V. Gelūnienė audžia klasikine gobeleno technika horizontaliomis staklėmis, akcentuodama gotikos gobelenui būdingą „brūkšniavimą“ (t. y. vaizdo formavimą ne iš pus-tonių, bet kaitaliojant šviesius brūkšnius su tamsesniais; šio principo atsisakyta tik renesanso–baroko laikais). Medžiagos savitumo išryškini-mas yra vienas skiriamųjų iš naujojo lietuvių tekstilės meno bruožų. Siekiant didelio tikslumo Vakarų tekstilėje, einama lengvesniu keliu, pasitelkiant modernias technologijas, dažniausiai kompiuteriu valdo-mas žakardo stakles. Šios technikos meninius audinius, kurie Lietuvoje kol kas retenybė (2006 m. spalio mėn. Kaune surengtas audimo tokio-mis staklėmis seminaras), nuosekliau populiarina ir kuria Monika Žal-tauskaitė-Grašienė. Įsiamžinimo tendenciją atspindi jos kompozicija „Kartos“ (2005), kurios horizontalioje plokštumoje kadravimo būdu kartojami trijų autorės giminės kartų veidai: motinos, dukters ir pačios dailininkės. „Audimas kompiuterinėmis žakardinėmis staklėmis – lyg medijų naudojimas šiuolaikiniame mene“, – tvirtina M. Žaltauskaitė-Grašienė. – Jis atitinka šiuolaikinio žmogaus mąstymą, gyvenimo tem-pą ir galimybes¹⁷.

Savaip kūniškumo aspektą savo kūryboje interpretuoja L. Orže-kauskienė. Nors dailininkė audžia rankiniu būdu, margindama audinį tradiciniais rinktiniais ornamentais, jos priskirti prie konservatyves-nio tradicionalistinio lietuvių tekstilės sparno neleistų tik formalusis požymis, nes tradicinis audimas tarnauja konceptualiai idėjai – išausti vaizdą (žmogaus veidą, kūną), boluojantį pro rinktinių audinių orna-mento, ypač svastikos motyvų, šydą. Technikos požiūriu tai šešiolika-nyčiai ar net trisdešimt dviejų nyčių audiniai, kurie audžiami papras-čiausiomis vertikaliomis staklėmis. Atspalvių įvairove pasižymintis vaizdas iškaišomas tam tikromis siūlų sruogų (paskutiniuose darbuose – ir moterų plaukų) atkarpomis. Šią sudėtingą, išankstinių apskaičia-

¹⁷ Ž. Petrauskaitė, Tradicinis menas – nauju ritmu, *Kauno diena*, 2006 10 17.

vimų reikalaujančią techniką L. Oržekauskienė pasitelkia prasmės atžvilgiu kurti polisemantiniams darbams. Pirmieji dailininkės audiniai, kuriuose vyravo svastikos motyvai, išausti IX dešimtmečio pabaigoje, buvo nesudėtingi, pasižymėjo siluetiškų motyvų dekoratyvumu. Tačiau menininkė kaskart kėlė sudėtingesnius plastinius uždavinius – ėmė austi suasmenintas figūrines kompozicijas. Keturių torsų gobelenas „Moterys-arhatos. Danutė. Lina. Violeta. Kristina“ (2003–2004) – daugiasluoksnis kūrinys, kuriam suvokti tenka pasitelkti įvairius ženklų kodus (vaizdinį, techninį, lingvistinį ir kt.). Budistų mitologijoje *arhata* (sanskrito kalba) – Budos epitetas arba žmogus, pasiekęs aukščiausią dvasingumo laipsnį¹⁸ (panašiai įvardijama žakardo staklių kilnojamojo mechanizmo detalė). Šis titulas transformuojamas į moteriškąją giminę ir suteikiamas konkrečioms, nors ir beveidėms žemiškoms būtybėms, kurios identifikuojamos tik pagal darbo pavadinimą (lingvistinis kūrinio lygmuo). L. Oržekauskieniui nesvetimas ir tragizmas – tai liudija mirusiems draugams skirta portretų serija (vienas įtaigiausių šios serijos darbų – „Jos vardas buvo Eglė“ (2005, 13 pav.), skatinanti kalbėti jau apie kitą – mirties viešumo – tematiką postmodernizmo laikais.

XX–XXI a. sandūros Lietuvos tekstilėje buvo sukurta ir daugiau aktų bei autoaktų, portretų ir autoportretų. Tarp jų galima išvysti ir pabrėžtinai estetizuotus, fotografijos efektą imituojančius, autorine siuvimo technika sukurtus Ingos Likšaitės portretus, Austės Jurgelionytės ir Lauros Pavilonytės sąlygiškų formų veltus moterų atvaizdus, Jūratės Kazakevičiūtės gąsdinamai tikroviškas siūtas nuogales lėles ir t. t. Šios tekstilininės (kaip ir dauguma naujosios lietuvių tekstilės pobūdį lemiančių autorių) priklauso jaunesniajai kartai, kuri augo sovietinėje Lietuvoje, nepatirdama naujausių komunikacinių ir masinės informacijos srauto, tiražavimo, pakaitalų ir surogatų industrijos, paveikusios postmodernistinę Vakarų kultūrą. Jų ankstyvoji jaunystė su-

¹⁸ Žr.: *Мифы народов мира*, Москва, 1980, т. I, с. 110.



tapo su pakiliu nepriklausomybės siekių laikotarpiu, jos išgyveno pirmųjų nepriklausomybės metų idealizmą, o po to – staigų visuomenės atsivertimą į naują santvarką, kai į Lietuvą plūstelėjo Vakarų pasaulio vertybės, standartizacijos banga, dinamiškas meno pasaulis.

Pasidairę po kaimynines šalis, sukaupusias totalitarinės visuomenės gyvavimo patirtį, įsitikinsime, kad panašius meno raidos posūkius išgyveno ir tų šalių dailininkų bendruomenės. Ne tik Lietuvoje, bet ir Lenkijoje jaunųjų menininkų ieškojimai nuo paskutinio XX a. dešimtmečio dažnai buvo aiškinami nauja menininkų patirtimi kitomis gyvenimo sąlygomis¹⁹. Bandydami giliau suvokti savo pačių tapatybę, jie gręžėsi į šių dienų tikrovę, nagrinėjo savo santykį su vietine ir globalia tikrove. Dailėtyrininkė L. Jablonskienė mūsų dailės autoportretiškumą, besiskiriantį nuo Vakaruose vyraujančios autoriaus tapatumo fragmentacijos ir jo sampratos skaidymo į atskiras dalis, aiškina kritikės Iris Müller-Westermann samprotavimais apie aktyvius savivokos procesus, kurie būdingi Rytų Europos, tarp jų ir Lietuvos dailininkams, tiek meniniame, tiek kasdienos gyvenime²⁰.

Atlikus tekstilinių apklausą, kokią reikšmę jos teikia autorefleksijai ir tapatybės ieškojimams kūrinyje, teko išgirsti įvairius atsakymus. Vyravo teiginys, kad savęs vaizdavimas autorėms nėra esminis dalykas. Savo atvaizdą dailininkės renkasi įvairiais sumetimais, dažnai net patogumo dėlei (sunku surasti pozuotojų, jie gali būti nepatenkinti rezultatu ir t. t.). Kad ir kokie būtų atsakymai, viena aišku – viešumai pateiktas savo ar dvasiškai artimo žmogaus atvaizdas autoriui sukuria ribines aplinkybes, provokuojančias nevienareikšmę žiūrovų reakciją. Ar gali būti kas nors intymiau ir labiau pažeidžiama už meno kūrinio

¹⁹ A. Rottenberg, Postindustrinis liūdesys, *Kultūros barai*, 2001, nr. 5, p. 81.

²⁰ Žr.: L. Jablonskienė, Kūrėjo identiteto problema ir šiuolaikinė Lietuvos dailė, *Menotyra*, 1999, nr. 4, p. 56.

dalimi tapusį savąjį kūną? Tai lyg aštrių pojūčių ieškojimas, apnuoginantis autorių, leidžiantis itin atvirai gvildenti esminius egzistencijos klausimus.

Tad po nepriklausomybės atkūrimo pakitusi istorinė šalies padėtis, sąlytis su vakarietišku menu ir naujų kūrybos formų diegimas kūryboje bei akademinėje mokymo sistemoje lėmė novatoriškumo bangą tekstilės mene. Prisidėjo siekiai ir pačių dailininkų, jautusių neišbandytų priemonių alkį, norą susitelkti į iki tol draustas temas. Žmogaus vaizdavimą tekstilėje skatino fotografijos populiarėjimas, dailininko gebėjimas įsisavinti medijas, leidžiančias pasiekti didesnę tikroviškumą. Galbūt ne paskutinį vaidmenį suvaidino ir fotografijos taikymo audiniuose pradininkės L. Jonikės autoritetas, dar 1996 m. jos kūrybos įvertinimas tarptautiniu mastu. Nereikėtų nepaisyti pastaruosiu metu pasaulio dailėje plintančio naujojo realizmo bangos, figūratyvumo, skatinančio įvairius realizmo ir figūrinės dailės virsmus.

Dabartinėje lietuvių tekstilėje įsiamžinimo tendencija bene labiausiai provokuojanti ir kontroversiška. Su visu šiuolaikiniu lietuvių menu ją sieja socialinis aktyvumas, asmeninės patirties sureikšminimas, kitoks autoriaus požiūris į savo kūrinį, vaizdinių taupumas, neįmantri forma, neskubrus ritmas. Tekstilinių autorefleksijos atvejai toli gražu neteikia tokios įvairiapusės medžiagos kaip lietuvių menininkų videodarbai, fotografija, performansai ir pan. Autoportretiniame tekstilės mene mažiau socialinių provokacijų, manipuliavimo savo atvaizdu. Tačiau akivaizdu, kad naujosios lietuvių dailės sparnui priklausančios tekstilinės yra veikiamos tų pačių meninio gyvenimo aplinkybių, pakitusio požiūrio į meno kūrinį ir problemų lauką. Kadangi asmeninio įvaizdinimo tematika tekstilėje užsiima išimtinai moterys, jų kūriniai turi moterų kūrybai būdingų lyties tapatumą analizuojančių bruožų. Jie keliami viešinant asmeninį privatumą, kuris tradicinėje patriarchalinėje visuomenėje laikomas moterų pasaulio požymiu. Tačiau daugeliu atvejų autorių pozicija svyruoja tarp postmodernizmo

ir modernizmo. Aptartų menininkų kūrybą vienija dėmesys kūrinio estetikai. Gal tai susiję su tuo, kad mūsų tekstilė, kaip ir visa dailė, tradiciškesnė, archajiškesnė, ji vis dar išgyvena klasikinio modernizmo įtaką, joje vyrauja kitoks požiūris į meninės kūrybos objektą, kita ikonografija. O gal taip reiškiasi po sovietmečio sąstingio vėluojančiai postmodernizmo kultūrai būdingas paspartintas gretutinių meninių tendencijų susipynimas.

Lijana Šatavičiūtė

Problem of Self-Memorialization in Lithuanian Contemporary Textiles

Summary

This article seeks to answer the question of what is the reason behind the spreading desire of Lithuanian textile artists of the late 20th and early 21st centuries to depict themselves and their own body. What is this? A fashion, an imitation or a distinctive feature compared to textiles produced in other countries? The more especially as Lithuanian artists not only engage digital technologies that are fashionable in contemporary art, but also use weaving, felting and appliqué as well as other purely textile techniques to depict themselves.

The first group of instances of self-depiction includes staged photographs representing the authors and their works. They involve a two-step process of production: first the artist creates a specific work of textile emphasizing the texture of the materials used and then a photograph is taken of the author together with the work of art (e.g. works by Laura Pavilionytė, Severija Inčirauskaitė, Eglė Ganda Bogdaniėnė, and the members of the Baltos kandys (White Moths) group).

Works belonging to another group are more traditional in nature: the representations of the author or his/her companion are transferred onto the textile piece. Sometimes it is done with the help of digital technology and sometimes photography serves an aid, based on which the human figure is woven, embroidered or depicted using other methods. This group, whose authors follow different ideas, includes works showing felting, embroidery and other techniques. Among them are photofabrics by Lina Jonikė and Bogdaniėnė portraying their own bodies, nudes woven by Vita Gelūniėnė, and torsos and portraits by Laima Oržekauskienė showing her close friends. Unlike Western European textile artists who employ modern technology, Lithuanian artists tend to use hand-made and archaic technologies more frequently.

The tendency for self-portraiture has been encouraged by a changed historical situation of the state, opened boundaries, a contact with Western textiles art and by implementation of new creative forms in the academic educational system. Contribution was also made by artists themselves who were in hunger for untried means and who started presenting previously forbidden subject matter and employing new means to embody their ideas. Representation of human was promoted by increasing popularity of photography and assimilation of media tools. In addition, some influence was made by the global wave of the New Realism and Figurativism that stimulated a variety of transformations of realist and figurative art. The importance of one of Postmodernism's leitmotivs – attention to the body and blurring of the boundaries between private and public life – shall not be overlooked either.