

LAIMA ORŽEKUSKIENĖ IR NAUJOJI TEKSTILĖS MENININKIŲ KARTA

Virginija Vitkienė

VYTAUTO DIDŽIOJO UNIVERSITETAS

K. Donelaičio g. 58, LT-44248 Kaunas

v.vitkiene@mf.vdu.lt

Tekstilės menininkės Laimos Oržekauskienės vaidmuo Kauno ir Lietuvos meniniame lauke yra esmiškai svarbus. Ji nuo XX a. 9 deš. pabaigos Kauno dailės institute ėmė diegti tekstilės kaip vaizduojamojo meno, sprendžiančio vėlyvojo modernizmo, konceptualizmo, o vėliau – šiuolaikinio aktualaus meno klausimus ir problemas. Įtaigaus tikėjimo meno paskirtimi ir galia suartinti žmones per estetines patirtis ir angažuotumo palaikyti kritinio diskurso atmosferą ugdymo proceso metu dėka Oržekauskienė per dvidešimt penkerius meninės ir pedagoginės veiklos metus pati subrendo kaip unikali menininkė, aktualizuojanti [moters] tapatumo, lyčių konfliktų, sakralumo ir sekuliarumo sankirtų klausimus. Jos austuose cikluose itin savitai – per moters prigimties sakralizavimą – skleidžiasi feminizmo idėjos. Oržekauskienės ugdymo principų dėka Kauno tekstilės katedros absolventės – Almyra Bartkevičiūtė-Weigel, Vita Gelūnienė, Lina Jonikė, Inga Likšaitė, Loreta Švaikauskienė, Monika Žaltauskaitė-Grašienė, Bronė Neverdauskienė ir kitos – tapo ryškiais šiuolaikinio meno lauko dalyvėmis, per savo kūrybą aktualizuojančiomis atskirties, stereotipų temas, įvaizdinančiomis simuliakrinio pasaulio, *kūno be organų* teorijas, pasitelkiančiomis *reliacinės estetikos*, *postprodukcijos* ar bendruomeninių menų principus meniniams projektams realizuoti. Konceptualios tekstilės, arba *tekstilės išplėstame lauke*, ašis Lietuvos ir Europos kontekste sukasi apie minėtas menininkes ir jas vienijančių židinių VDA KDF Tekstilės katedrą.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: meninė tekstilė, konceptualioji tekstilė, aktualus menas, naujoji tekstilės karta.

Laima Oržekauskienė (g. 1959) kaip viena pagrindinių Lietuvos meninės tekstilės lauko dalyvių Lietuvos dailėje iškilo XX a. 9 deš. pabaigoje – 10 deš. – laikotarpiu, kuris dar nėra išsamiai tyrinėtas ir aprašytas tekstilės raida besidominčių menotyrininkų. 1994 m.

apgintame (nepublikuotame) menotyrininkės Lijanos Šatavičiūtės-Natalevičienės daktaro darbe „Lietuvių tekstilės istorinė raida ir meninės ypatybės (XX a.)“¹

¹ Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, „Lietuvių tekstilės istorinė

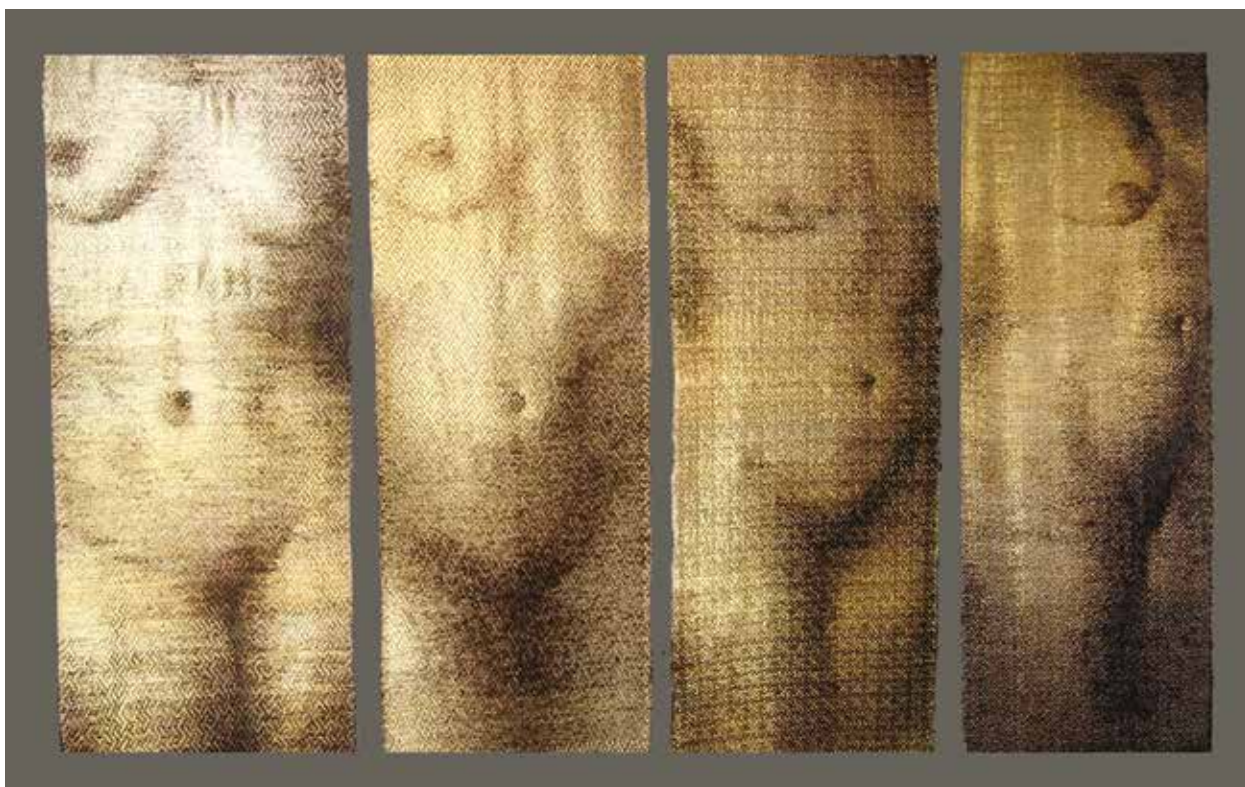
sustota ties 1990-aisiais. Šios disertacijos įžvalgos, pačios autorės naudotos vėliau išleistose monografijose², prisideda prie meninės tekstilės ištakų Lietuvoje tyrimo, itin nuodugniai atskleidžia tekstilės plėtotės sąlygas tarpukariu ir karo laikotarpiu (kartu su Antano ir Anastazijos Tamošaičių veikla) bei sovietmečiu (pagrindiniai menininkai ir pedagogai pokario laikmečiu – Viktoras Petravičius, Liudas Truikys, ankstyvuojū sovietmečiu – Juozas Balčikonis, Zenonas Varnauskas, Aldona Mironaitė, Marija Dūdienė, 7–8 deš. – Zosė Sofija Vasilenkaitė-Vainilaitienė, Ramutė Aleksandra Jasudytė, Marija Švažienė, Salvinija Giedrimienė ir kt.). Kompleksiniai šiuolaikinės Lietuvos meninės tekstilės tyrimai vis dar laukia savo eilės. Yra išleista keletas grupinių ar asmeninių parodų katalogų, Eglės Gandos Bogdaniienės monografija apie veltinio technologijas menuose. Tačiau šiuolaikinės tekstilės (XX a. 10 deš. – XXI a. 1 deš.) procesų analizei mokslininkų dėmesio nepakanka. Parodų apžvalgos ar menininkų personalijų pristatymas kultūrinėje spaudoje nėra adekvatus šiuolaikinės tekstilės fenomenui Lietuvoje apžvelgti. Nacionalinės premijos laureatės³ Oržekauskienės kūryba yra problemiška analizuota pernai išleistame pirmajame jos kūrybos kataloge *Laima Oržekauskienė-Ore. Ir tekstilė*⁴, kuriame menotyrininkai ir kitų sričių tyrinėtojai siekė apčiuopti daugiasluoksnės kūrybos inspiracijos šaltinius, raišką, estetines ir etines paraleles. Tačiau minėtame leidinyje dėl jo formato nėra apibrėžtas vietos kontekstas ir menininkės kūrybinis indėlis į bendrą Lietuvos meninės tekstilės lauką. Šiuo straipsniu siekiama iš dalies užpil-

raida ir meninės ypatybės (XX a.)⁴: Humanit. m. dr. disertacija, VDA, Vilnius, 1994.

- 2 Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, *Antanas Tamošaitis: Gyvenimo ir kūrybos kelias*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003; Eadem, *Juozas Balčikonis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2007; Eadem, *Ramutė Aleksandra Jasudytė*, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2011.
- 3 Nacionalinė kultūros ir meno premija Laimai Oržekauskienei paskirta 2005 m.
- 4 *Laima Oržekauskienė-Ore. Ir tekstilė*: Katalogas, sud. Virginija Vitkienė, Kaunas: Tekstilinkų ir dailininkų gildija, 2011.

dyti šią spragą, pristatant Oržekauskienės kūrybinių idėjų sklaidą ir įtaką jos ugdytos naujosios tekstilės menininkų kartos kūrybiniais sprendimais.

Oržekauskienė savo meninių pažiūrų ir nuostatų ištakas sieja su kūrybinėmis patirtimis Vilniaus vaikų dailės mokykloje, kur mokėsi 1973–1977 metais. Minėta mokykla anuomet buvo visai kitas (mažiau valdžios kontroliuojamas) pasaulis, mąstymo erdvė. Mokyklos dėstytojai – Algimantas Švėgžda, Petras Repšys, Igoris Piekuras, Vytautas Šerys, Marija Teresė Rožanskaitė, Arvydas Šaltenis, dėl „maištingos“ dvasios sovietmečiu neradę vietos aukštojoje dailės mokykloje, savo sukurtoje aplinkoje skatino jaunuolius diskutuoti, kartu analizavo meno fenomenus, uždavinėjo egzistencinius klausimus, padėjo mokiniams atrasti savitą kūrybinį kelią. Laima ten atrado save kaip menininkę ir baigusi Salomėjos Neries vidurinę mokyklą net kelis kartus stojo į Vilniaus dailės instituto Tapybos specialybę. Sukūrusi šeimą ir išvykusi gyventi į Kauną menininkė pasirinko kompromisą, kaip tuomet jai atrodė, ir įstojo studijuoti tekstilės (1979–1985) į Kauno vakarinio dailės instituto Dailės skyriuje veikusią Stiklo ir porceliano katedrą, kurioje iki 1987 m. (kai buvo įsteigta atskira Tekstilės katedra) buvo įtraukti ir tekstilės specialybės dalykai (vedėja G. Stungurienė). Studijos Kaune jaunąją menininkę nuvylė, net pykdė, pedagogikos principai esmiškai prieštaravo jos išsiugdynam menininko laisvės požiūriui. Tai buvo visiška priešingybė Vilniaus dailės mokyklos meninei laisvei. Sovietmečiu reikalauto tekstilės masinio pritaikomo buityje ir pramonėje pagrindu suręstos mokymo programos nekėlė ir neskatino kelti jokių klausimų apie meno prigimtį. Technologijos, komponavimo principai, spalvotyra ir kiti formalieji dalykai, kurie turėjo parengti pramonėje dirbsiantį dailininką, sudarė programos bazę ir turinį. Todėl dar studijų metais menininkė kūrė savarankiškus darbus (*Berniukai. Klasika*, 1984, tapiserija). Baigusi studijas 1985-aisiais, pasirinko nepriklausomos dailininkės kelią. 9 deš. viduryje, nors ir rečiau, tekstilės kūriniai (sieniniai kilimai)



1. Laima Oržekauskienė, *Moterys arhatos: Danutė, Lina, Violeta, Kristina*, 2002–2005, tapiserija, dvigubas audimas, aukso siūlai, moterų plaukai, 4×(220×80 cm), LATGA, Vilnius, 2013

Laima Oržekauskienė, *Women Arhats: Danutė, Lina, Violeta, Kristina*, 2002–2005

buvo užsakinėjami visuomeniniams interjerams. Kaip tik viename tokių konkursų Laima gavo pirmąjį valstybinį užsakymą – laimėjo Kauno valstybinio dramos teatro konkursą eskizams ir daugiau kaip metus audė didelio formato tapiserijas teatro vestibuliams. Dviejų kūrinių ciklą, kurį menininkė savaip pavadino *Karaliai* (1987), sudarė dvi tapiserijos: *Pasaka* (220×450 cm) ir *Prie kelio* (net 700×130 cm). Vos baigusi užsakymą 1987 m. kolegos tapytojo Prano Griušio (tuo metu ėjusio prodekano pareigas) Laima Oržekauskienė buvo pakviesta dėstytojauti tik ką įkurtoje Tekstilės katedroje Kaune, kuriai tuo metu vadovavo Vitalija Bartkuvienė. Laima, savo nesenų studijų metu nusi-vylusi tekstilės mokymu, sugrįžo į katedrą nutarusi,

kad dėstys pagal savo principus – taip, kaip norėtų pati būti mokoma. Ir nuo pat pirmųjų metų nuosekliai vystė analitiniu mąstymu ir asmenine atsakomybe grįsto praktinio mokymo programą. Jai buvo pavesta dėstyti specialybės dalykus, vesti praktikas, vadovauti baigiamiesiems darbams. Pasak menininkės, ji visą savo dėstytojavimo laiką „dėstė tik menus“, tai yra rė-mėsi vaizduojamiesiems menams būdingu analitiniu mąstymu, antiutilitarumo principais, stengėsi skiepyti požiūrį, jog tekstilė yra tik dar viena priemonė sava-rankiškam, iškalbingam, aktualiam meno kūriniui su-kurti. Jeigu jau renkiesi (studijuoji) tekstilę, žinoma, turi ieškoti ir atrasti unikalių būdų kalbėti tekstiliškai ir taktiliškai.

Ilgametė (25 metų) pedagoginė veikla dabartinėje VDA Kauno dailės fakulteto Tekstilės katedroje subrandino ir pačią menininkę. Dirbdama institute Oržekauskienė sukūrė ne vieną reikšmingą ciklą ir kūrinį, dalyvavo tarptautinėse parodose, buvo viena pagrindinių tarptautinės tekstilės bienalės iniciatorių Kaune (1997), tapo Nacionalinės kultūros ir meno premijos laureate (2005). Tačiau ne tik tai reikšminga. Jos veiklos, angažuotumo, aiškių principų, prioritetų ir intelektualaus reiklumo dėka Kaune užaugo Lietuvos ir tarptautiniu mastu reikšmingų ir pripažintų dailininkų karta, pakeitusi tekstilės meno sampratą ne tik vietos kontekste, bet ir Europos mastu.

Šio straipsnio tikslas – atskleisti Oržekauskienės menines ir pedagogines strategijas bei jų įtaką naujosios tekstilės menininkų kartos kūrybiniams pasirinkimams. Tikslu siekiama trimis pakopomis. Pirmame poskyryje, remiantis išsamiais meno istorikės Lijanos Šatavičiūtės tyrimais ir Apolonijos Valiuškevičiūtės metodine knyga *Kauno dailės institutas 1940–2000*⁵, bus siekiama glaustai atskleisti tekstilės mokymo aukštojoje dailės mokykloje Kaune (nuo 1940-ųjų iki XX a. 10 deš.) tikslus, uždavinius, programų sudarymo principus, kartu ir vietą Lietuvos dailės kontekste. Taip atskleisime kontekstą, kuriame kūrėjos ir dėstytojos kelią pradėjo Oržekauskienė. Antrame poskyryje bus analizuojamos ir išryškintos jos kūrybiniose skleidžiamos idėjos, įtakos, kontekstai, nuostatos, „kūrybinė filosofija“. Trečiajame – bus pristatytos naujosios tekstilės menininkų kartos (Almyra Bartkevičiūtė-Weigel, Vita Gelūnienė, Lina Jonikė, Inga Likšaitė, Loreta Švaikauskienė, Monika Žaltauskaitė-Grašienė ir Bronė Neverdauskienė), išugdytos Oržekauskienei vedėjaujant Kauno tekstilės katedroje, kūrybinės strategijos. Išvados apie pedagogikos įtaką bus pateikiamos remiantis ne studijų programų aprašais, o menininkų kūrybinės raiškos įvairove, kūrybinėmis nuostatomis.

Šis ekskursas į tekstilės meno mokymo Lietuvoje raidą padės atrasti Oržekauskienės vietą šiame procese ir išskirti jos kūrybinių bei pedagoginių principų unikalumą ir reikšmę šiuolaikinės meninės tekstilės raidai. Šiame poskyryje atskleidžiama, kaip tekstilės samprata pakito nuo taikomosios ir dekoratyvios tekstilės bei šitaip kategorizuojamų kūrinių turinio ir uždavinių link konceptualios/meninės tekstilės.

Meno disciplinų mokymas Lietuvoje nuo XX a. 3 deš. patyrė nemažai natūralių (technologinių, stiliaus, materialinių galimybių, poreikio) ir nenatūralių (politikos padiktuočių, reglamentuotų, kanonizuotų turinio ir pritaikymo reikalavimų) pokyčių. Taikomojo meno, kuriam iki šiol priskiriama tekstilės raiška, mokymo pradžia sietina su Kauno meno mokyklos veikla. Mokykla XX a. 3 deš. pabaigoje įgijo aukštosios mokyklos statusą, o sovietmečiu buvo daug kartų reorganizuota, jos mokymo programos (ypač Tekstilės, Keramikos, Stiklo katedros) keliami pritaikomumo pramonei reikalavimai, o turiniui – *socialistinio realizmo* principų taikymas, dažniausiai nesuderinamas su taikomojo pobūdžio objektų funkcionalumu ir estetiniu pavidalu, apsunkino programų kūrėjų darbą, kartu nuolat keitėsi pedagogai.

Kaip rašo L. Šatavičiūtė, 1922 m. įkurtoje Meno mokykloje Kaune taikomosios dailės specialistai nebuvo rengiami, tačiau buvo ieškoma būdų steigti programas taikomosios srities specialistų ruošimui⁶. 3 deš. mokykla siuntė į užsienį ne vieną dailininką (V. Dubneckį, P. Rimšą, V. Grybą)⁷, taip jie buvo skatinami susipažinti su keramikos mokyklomis ir jų programomis. Tarp vaizduojamuosius ir taikomuosius menus užsienyje studijuojančių valstybės stipendijos lėšomis 4 deš. buvo dar daugiau žinomų

5 Apolonija Valiuškevičiūtė, *Kauno dailės institutas 1940–2000*, Kaunas: J. Petronio leidykla, 2002.

6 Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, „Lietuvių tekstilės istorinė raida“, p. 20.

7 *Ibid.*, 21.

menininkų⁸. Tuo metu Kauno meno mokykloje įkurta keramikos studija, imta dėstyti freską ir mozaiką, teatro dekoracijų studija, tačiau taikomosios tekstilės specializacija sunkiai skynėsi kelią. Tarp į užsienį siunčiamų studentų nebuvo nė vieno ketinusio mokytis audimo meno, o kilimų studija mokykloje atidaryta tik 1940 m., po Vilniaus atgavimo ir sostinės statuso sugrąžinimo, suteikus jai taikomosios dailės mokyklos statusą, vaizduojamosios dailės specialybes perkėlus į Vilniaus dailės mokyklą⁹. Nė vienas menininkas, grįžęs po studijų ir stažuočių Europos taikomojo meno mokyklose ar privačiose studijose, nebuvo pasirinkęs ir įgūdžių įgijęs audimo ar kitų taikomosios tekstilės technologijų srityse. Galbūt todėl, kad tekstilė (kaip ir iki šiol) buvo laikoma moteriškos raiškos sfera. Be to, kilimų ir tapiserijų įgyvendinimui buvo reikalinga techninė bazė, kurios Meno mokykla tuomet neturėjo. 4 deš. tarp kultūros žmonių verdant diskusijai apie būtinybę kurti ir profesionaliame mene įtvirtinti „tautinį stilių“, viena įtakingiausių figūrų taikomosios tekstilės lauke – Antanas Tamošaitis – gausiais rašiniais spaudoje ir mokymais savo įsteigtuose audimo kursuose visoje Lietuvoje (kol kas – ne Meno mokykloje) skatino modernumą derinti su tautiškuumu. Savo paties projektuotuose rištiniuose kilimuose jis stengėsi *art deco* stiliaus bruožus derinti su liaudies kostiumuose paplitusiais ornamentais, ypač tulpių ir žvaigždučių raštais.

Pirmuoju 1940 m. Kauno taikomosios dailės mokykloje įsteigtos kilimų studijos (nuo 1941 m. dekoratyvių audinių) vadovu paskirtas Viktoras Petravičius parengė studijų programą, artimą jo estetinėms pažiūroms, susiformavusioms studijuojant plataus

profilio Dekoratyvinės ir taikomosios dailės mokykloje Paryžiuje (*Conservatoire Nationale des Arts et Métiers*)¹⁰. Programoje kelti sudėtingi komponavimo uždaviniai, būtinos projektuoti ir įgyvendinti (išausti) natiurmortinės ir sužetinės figūrinės kompozicijos¹¹. Nuo 1941 m., dekoratyvinių audinių studijai pradėjus vadovauti Tamošaičiui, mokymo metodai šiek tiek pakito, mat pastarasis, kaip ir savo kūryboje, taip ir pedagoginėje veikloje siekė įtvirtinti liaudies ornamentikos stilizacijas, priešinosi sužetėškumui, figūriniam komponavimui. Tačiau karas ir tarpusavio nesutarimai nutraukė ne tik programas, bet ir instituto veiklą, inventorių buvo evakuotas ir dingo be pėdsakų, didžioji dalis nuo tarpukario dirbusių dėstytojų, tarp jų ir Petravičius bei Tamošaičiai, emigravo į Vakarų.

Nuo 1944-ųjų dekoratyvinių audinių skyrius, vadovaujamas A. Žmuidzinavičiaus, tapo savarankišku Dailiosios tekstilės fakultetu (kiek vėliau pavadintu katedra) su dailių audinių ir kilimų skyriais¹². Naujaja mokymo programa pradėta spręsti sovietmečiu aktualius klausimus. Tiksliau – ieškoti atsakymų į priekaištus, esą katedroje negalvojama apie tekstilės pritaikymą gyvenime ir kaip mokyti praktinių daugia-tirazės gamybos būdų – dažymo, marginimo, štamavimo ir pan. Bet įgyvendinti uždavinių Žmuidzinavičiui dėl medžiagų ir sąlygų trūkumo nepavyko. Jam atsisakius katedros vedėjo pareigų, 1946 m. rudenį juo paskirtas scenografas Liudas Truikys, kuris šiame straipsnyje pristatomai dailininkei, pedagogei ir VDA Kauno dailės fakulteto katedros vedėjai Laimai Oržekauskienei yra tapęs vienu iš menininkų idealų. Truikys dėstydamas stengėsi

8 L. Štavičiūtė mini daug tarpukario menininkų vyrų, XX a. 3–4 deš. studijavusių užsienyje, vardų: S. Ušinskas, L. Strolis, V. Petravičius, B. Pundzius, V. K. Jonynas, P. Augius-Augustinavičius, A. Gudaitis, J. Mikėnas, A. Menauskas (keramiką Bechine), S. Kumpis (odos apdorojimą Hradec Kralove), R. Kalpokas (Monzos taikomojo meno institutas), G. Švelnys (odos apdorojimą Prahos valstybinėje grafikos mokykloje).

9 Lijana Štavičiūtė-Natalevičienė, „Lietuvių tekstilės istorinė raida“, p. 22, 33.

studentams įdiegti taikomosios dekoratyvinės dailės specifinius bruožus – plokštuminį apibendrintą komponavimo būdą, motyvų ir spalvų išdėstymo

10 *Ibid.*, p. 33.

11 *Ibid.*, p. 34.

12 *Ibid.*, p. 35.

ritmiką, reikalaujavo, kad ir siužetinė figūrinė scena būtų ornamentinama.¹³

Truikys labiau vertino Petravičiaus nei Tamošaičio mokymo programą. Jis atgaivino Petravičiaus meninių principų analizę, atskleisdamas, kaip „nepažeidžiant dekoratyvumo, sukomponuoti figūrinę grupę kilimo plokštumoje“¹⁴. Pasak L. Šatavičiūtės, pavyzdžiu teikiančios pirmuosius siužetinius Z. Varnauskio ir J. Balčikonio kilimų eskizus (1946–1947):

V. Petravičiaus kūrybos meniniai principai, vėl atgaivinti L. Truikio dėka, paliko pėdsaką pirmųjų pokario dešimtmečių lietuvių tekstilėje. Supaprastinto, net primityvoko piešinio, sąmoningai negrąžios, bet sodriu kontūru apibrėžtos ir suornamentintos žmogeliukų figūros pradėjo rasti studentų kilimų projektuose bei jų pačių atliktuose rištiniuose kilimuose.¹⁵

Būdamas Senovės Rytų tautų kilimų gerbėjas ir Egipto meno žinovas, Truikys studentus supažindino tiek su smulkiaornamentine rytietiškų kilimų kompozicijos specifika, tiek ir su monumentalios bei apibendrintomis formomis, būdingomis Egipto dailei. Jo pedagogikoje akcentuotas ritmas ir proporcijos tapo taikomosios tekstilės kūrimo fabula keliems dešimtmečiams. Tačiau dėl politinių priežasčių – socrealizmo dailės principų reikalavimų nepaisymo – Truikys, šalia kitų garbių Kauno taikomosios dailės mokyklos pedagogų, buvo apkaltintas formalizmu ir turėjo atsakyti katedros vedėjo pareigų. Beveik tuo pat metu priverstinai Tekstilės katedrą paliko S. Ušinskas ir V. Kairiūkštis. 1951 m. Kauno institutas buvo sujungtas su Vilniaus dailės institutu ir Dailiosios tekstilės katedros vedėju (jau Vilniuje) pakviestas dirbti Juozas Balčikonis, vienas pirmųjų katedros absolventų, o vėliau – ir dėstytojų.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 35–36.

15 *Ibid.*, p. 36.

Kaune tekstilės mokymas atgaivintas 1959 m., atkūrus Vakarinį dailės fakultetą. O pagyvėjimą meninės raiškos aspektu galima stebėti 7 deš. Vilniaus mokymo programose, kur imta kurti vadinamojo *naujojo stiliaus* tekstilės kūrinius, kuriems būdinga racionali ir griežta funkcinė logika paremta forma, grįsta konstruktyvizmo ir funkcionalizmo aksiomomis (šių terminų, žinoma, nevarojant). XX a. 7 deš. pabaigoje – 9 deš. Lietuvos tekstilėje klestėjo tapiserijų (sovietmečio menotyroje vadinamų gobelenais) audimas. Visuomeniniams pastatams užsakomos įvairių formatų, faktūrų ir turinio tapiserijos tapo tekstilės vizitine kortele ir daugybės ryškių dailininkų individualizuotos raiškos lauku¹⁶.

Laima Oržekauskienė Kauno tekstilės katedroje pakviesta dirbti 1987 m., jai ėmus vadovauti Vitalijai Bartkuvieni. Oržekauskienės pedagoginiai principai esmiškai skyrėsi nuo tuo metu taikomosios tekstilės programoje vyravusių pritaikomumo pramonėje reikalavimų. Ji meno ugdymo pamatu laikė conceptualaus diskurso palaikymą, būdingą vaizduojamiesiems menams (nepamirškime jos kūrybiniam charakteriui reikšmingų meno mokytojų A. Švėgždos, M. T. Rožanskaitės, I. Piekuro), ir priežastingumo reikalavimą bandė diegti visose praktinio mokymo dalyse – tiek projektavime, tiek įgyvendinime. Posovietinio periodo permamos pramonėje, ypač tekstilės įmonėse, kurios viena po kitos bankrutavo ar buvo reorganizuotos (ėmė gaminti užsienio ūmonių užsakymus, todėl savų dailininkų neberekėjo), lėmė natūralų poreikį tekstilės programų pokyčiams. Po Tekstilės katedros vedėjos Bartkuvienės mirties, 1997 m. katedrai Kauno dailės institute vadovauti išrinkta Oržekauskienė (vedė javo iki 2007), kuri ne tiek dėl minėtos pramonės

16 Juozas Balčikonis, Vladas Daujotas, Danutė Kvietkevičiūtė, Liucija Aniūnaitė-Kryževičienė, Bronė Valantinaitė-Jokūbonienė, Mina Levitan-Babenskienė, Marytė Švažienė, Zinaida Dargienė, Ramutė Jasudytė ir kt. kūrė savitu braižu ir išskirtinumu pasižyminčias tapiserijas, kuriose buvo sprendžiamos santykio su erdve, kompozicijos, koloristikos, dažniausiai minimalizuoto turinio problemos.

nės tekstilės rinkos kaitos situacijos, kiek dėl meninio angažuotumo tapo programos atnaujinimo, kartu ir naujo požiūrio į tekstilę šalininkė bei įgyvendintoja. Tekstilės technikų katedroje tebemokoma iki šiol, tačiau pagrindiniu uždaviniu, ypač magistrantūros studijose, jau daugiau kaip dešimtmetį studentams išlieka konceptualaus požiūrio ir diskursyvaus/klausimus keliančio mokymosi ir kūrybos proceso aktualizavimas. Šiuos aspektus toliau bus siekiama atskleisti ne analizuojant mokymo programų aprašus, bet meno kūrinius, per pastaruosius penkiolika metų sukurtus Oržekauskienės ir jos vadovaujamos Tekstilės katedros absolventų, šiandieninių katedros dėstytojų.

KŪRYBINIAI LAIMOS ORŽEKKAUSKIENĖS PRINCIPAI/MENINIS MĄSTYMAS

Tekstilę kaip konceptualią raišką pasirinkusi Oržekauskienė (išskyrus pirmąjį užsakymą dar sovietmečiu) nekūrė didelio formato interjerui pritaikytų tapiserijų, jai neteko nuolat spręsti erdvės ir kūrinio turinio santykio, derinti užsakovo norų ir savo kūrybinių intencijų. Kiekvienas jos kūrinys (austas, atliktas skaitmeninėmis technologijomis, dvimatis ar trimatis) yra grįstas meniniu sprendimu ir ištaromis. Plačiaja prasme – Oržekauskienės kūriniai yra vizualaus meno objektai, atlikti tekstilinėmis technikomis arba medžiagomis. Todėl kūrėja vienodai tvirtu įsitikinimu save vadina tiek tekstilininke, tiek menininke. Anot menotyryninkės Rasos Andriušytės-Žukienės:

prasmingai sujungė amatą ir intelektą, ir taip, nė minutei nepamiršdama tradicinės tekstilės, giliai įbrido į šiuolaikinio meno upę. Laima Oržekauskienė save dažniausiai vadina menininke ir šiam žodžiui teikia platesnę prasmę. Save ji laiko ne tik tekstilinkų cecho atstove, bet ir gerokai didesnės pasaulio menininkų bendruomenės, vienijamos sąžiningos kūrybos ir laisvės idėjų, nare. Meditatyvus ir filosofiškas audimo proceso suvokimas, sąžiningas požiū-

ris į kūrybą, platus žvilgsnis į kultūrą, neapsiribojant vien savos srities, savos šalies ar vien vakarietiškos kultūros pažinimu, – ryškūs jos asmenybės bruožai, nemažai nulėmę jos kūrybos pobūdį.¹⁷

Nuo pat savarankiško kūrybinio kelio pradžios Oržekauskienės išskirtiniu/atpažįstamu vizualiuoju ženklu tapo dvigubo audimo technika, leidusi austos plokštumos vizualinę komunikaciją/vaizdinį sukurti iš tarpusavyje persipynusių kablino kryžiaus (svastikos) modulių. Baltų simboliu pasiremta neatsitiktinai, o nuoseklus tyrimo ir reikšmių analizės kelias, ieškant analogų Rytų kultūrose, kituose Europos regionuose. Besisukančios saulės motyvas, nesibaigiančio gyvenimo rato simbolis tebelydi visus brandžiausios kūrybos (XXI a. 1 deš.) kūrinius. Aptardama keletą pastarųjų menininkės ciklą, noriu išryškinti esminius jos kūrybos matmenis.

MOTERS TAPATUMO KONTEKSTUALIZAVIMAS

Per vieną reikšmingiausių/kulminacinių dailininkės kūryboje ciklą *Moterys arhatos: Danutė, Lina, Violeta, Kristina* (2003–2005) skleidžiasi pagrindiniai Oržekauskienės kūrybos principai. Jis reikšmingas ne tik autorės kūrybos kontekste – tai įvykis Lietuvos meno lauke. *Arhatų* ciklas tapiserijose yra odė per visą ligtolinę menininkės kūrybą aktualizuojamam moters tapatumui, kurį ji tai atveria materialiuoju/kūniškuoju paprastumu, tai apklosto sakralumo skraiste. Laimos nuaustos *arhatos* – sumoterintas vyriškos lyties šventųjų apibūdinimas. Tai – *arhatų*, tiesai pasišventusių vyrų, kurie pasiekė dieviškojo nušvitimo lygį, leidžiantį pakilti virš žemiškosios kasdienybės, ir yra nuraminę žemiškąsias aistras, gyvenimo būdo perkodavimas. Čia apibūdintasis atsiskyreliškas meditacinis pasišventimo kelias nušvitimo link autorei yra jos unikalios kūrybos įkvėpimo šaltinis, bet kartu ir

¹⁷ Laima Oržekauskienė-Ore. *Ir tekstilė*, p. 6.

priežastis šiai vienalyčio sakralumo filosofijai kvestionuoti. Pažvelkime į šias dvi Oržekauskienės kūrybos įstrižaines, pasigilindami į moteriškųjų *arhatų* ciklą.

Rituališkoji vertikalė. Oržekauskienės kūryba skleidžiasi per apgalvotą ritualo įprasminimą ir dėmesingumą reiškinių ištakoms bei tradicijai, kaip didesniam žinojimui. Tik ritualą ji ne interpretuoja, o atlieka. Susitapatina su juo, milimetras po milimetro primušdama ataudų siūlą metmenimis. Kiekviena detalė jos austame paveiksle yra prasminga: ir motyvas, ir raštas, ir technika, ir medžiagos. Aukso siūlai tapiserijos fonui pasirinkti reflektuojant daugumos pasaulio religijų ikonografijoje naudojamą dieviškąją aukso spalvą. Kūnų siluetai auksiniame fone yra išausti moterų plaukų sruogomis. Šiam ciklui išausti reikalingus plaukus dovanojo tiek tapiserijų herojės, tiek ir į skelbimus atsiliepusios mamos, močiutės, atnešusios nukirptas dukterų ir anūkių kasas, saugotas daugelį metų kaip relikviją, vis dar supintas. Kiekvienas plaukelis kūrinyje turi jo savininkės patirtį, genetiką, DNR: unikalumo, begalinio paslaptinumo ir pasaulio sakralumo įrodymą. Nukirptos kasos lietuvių vestuvių raudose ir papročiuose simbolizavo pasibaigusius nepriklausomybę ir nerūpestingumą bei atsivėrimą nežinomai, neištirtai, buginančiai daliai. Žvelgiant ir į kitas kultūras, daugelyje tautosakinio paveldo raštų ar ritualų aprašuose plaukai minimi kaip simbolinis jo savininko pakaitalas. Todėl paprotinėje tradicijoje plaukus rekomenduota saugoti, išėmus iš šukų deginti, kad nebūtų užkalbėti. Savotiškai šiose tapiserijose juos užkalba ir audžiančioji, primušdama plaukus gyvybės cikliškumą simbolizuojančiais dvigubo kryžiaus raštais. Oržekauskienė besisukančio kryžiaus motyvą yra pasiskolinusi iš baltiškų ornamentų lobyno. Lietuvoje kelis šimtus metų šis raštas naudotas rinktinėse juostose, kurių audimas, rišimas ir dovanojimas yra neatsiejama ritualinių švenčių ir papročių dalis. Besisukantis kryžius – nenutrūkstamo gyvenimo rato simbolis, taip pat gyvenimo ir prisikėlimo per mirtį simbolis, taigi – amžinumo, nebaigiamybės, ne-

baigtumo ženklas. Šios gyvybingumo reikšmės autorė išdidžiai įsikibusi kaip amžinybės manifesto, bet kartu ir kaip vilties – su juntamu nuolankumu prieš visatą ir dieviškumo visa kam teikiamą gyvybę.

Kasdieniškoji horizontalė. Oržekauskienė neaudė ypatingų moterų. Ypatingų ta prasme, kuria jas suvokiame šioje vizualumo ir kūno kulto kultūroje. Išaustos paprastos moterys lietuviškais vardais ir įprastais gyvenimais – Danutė, Lina, Violeta, Kristina. Joms, kitaip nei budistiniams *arhatams*, neteko atsiskirti nuo pasaulietinių, neramybe suterštų gyvenimų. Jos kasdienybės monotonijoje ar audrose kuria savąjį pasaulį. Priešingai nei paaukuotos ir puošniai aprėdytos *arhatų* statulos budistinėse šventyklose, Laimos tekstilinės *arhatos* yra nuogos. Nuogumas čia nesietinas nei su seksualumu, nei su grožiu ar jo trūkumu. Mažai ir su lytiškumu – tik tiek, kad išryškėtų akivaizdi polemika su vyriškąja *arhatų* linija. Apnuoginti kūnai čia labiau prabyla apie menininkės norą kalbėti grynomis tiesomis, neslepiant tikrumo po bereikalingu aplinkos triukšmu, konteksto „prisiūta“ ar prisiimta kauke. Moters kūno padėtis/stovėseną *Arhatų* cikle yra nevienoda. Kiekviena tolimesnė figūra (pradedant nuo „Danutės“) yra nežymiai pasisukusi, kad žvelgiant į ciklo kūrinius ekspozicijoje būtų sukurtas tostančios ir nesibaigiančios eilės įspūdis. Nesibaigianti šventųjų eilė. Nė vienos nėra prieky ar užnugary viena kitos (kitaip nei tradiciniame penkių šimtų *arhatų* sambūryje). Eilė neturi pabaigos, teigia menininkė. Kiekviena moteris yra *arhata*, kiekviena šventina savo erdvę. Kiekviena turi dieviškąją prigimtį, kurią atrasti yra pašaukta savojoje kasdienybėje.

Šios dvi gijos – transcendentinė ir kasdieniškoji – autorės kūryboje susikerta ne visai statmenu kryžiumi – būtų per daug paprasta ir išskaičiuota. Vis dėlto tai kryžius – besisukantis, dvigubas, rinktinių juostų kryžius, surišantis gyvenimiškąjį, dieviškąjį ir kūrybinį pradą į vienį. Ne tik šiame cikle, bet ir visoje tekstilinėje Oržekauskienės kūryboje.



2. Laima Oržekauskienė, *Pasipiršimas*, 2007, skaitmeninė spauda, siuvinėjimas, metalizuoti, sintetiniai siūlai, tentas, 2x(230x120 cm), LATGA, Vilnius, 2013

Laima Oržekauskienė, *The Proposal*, 2007

R. Andriušytė-Žukienė *Moteryų arhatų* ciklą įvardija kaip esmiškai svarbų Lietuvos meno kontekste dėl lytiškumo problematizavimo ir „žvilgsnio galios“ pozicijos kvestionavimo:

Laimos Oržekauskienės hiperrealistinis audimas, sukryžmintas su ramaus ir konstatuojančio žvilgsnio galia (naudotos fotonuotraukos), pirmą kartą lietuvių tekstilėje taip ryškiai atvėrė lyties reprezentaciją mene. Šis kūrinys ne tik meniškas, bet ir socialus. Jame glūdi autorės ideologinės nuostatos, susijusios ir su kritiškumu „žvilgsnio galios“ pozicijai. Ji vis dar ryški ne tik meno, bet ir socialinėje istorijoje, šiame kūrinyje su tokia pozicija ramiai diskutuojama. Todėl „Moterys arhatos: Danutė, Lina, Violeta, Kristina“ – vienas pagrindinių šiuolaikinės lietuvių dailės kūrinių, etapis ir lietuvių dailės istorijai.¹⁸

LYČIŲ KONFLIKTAS,

ARBA POROS IDENTITETO (AP)ŽAIDIMAI

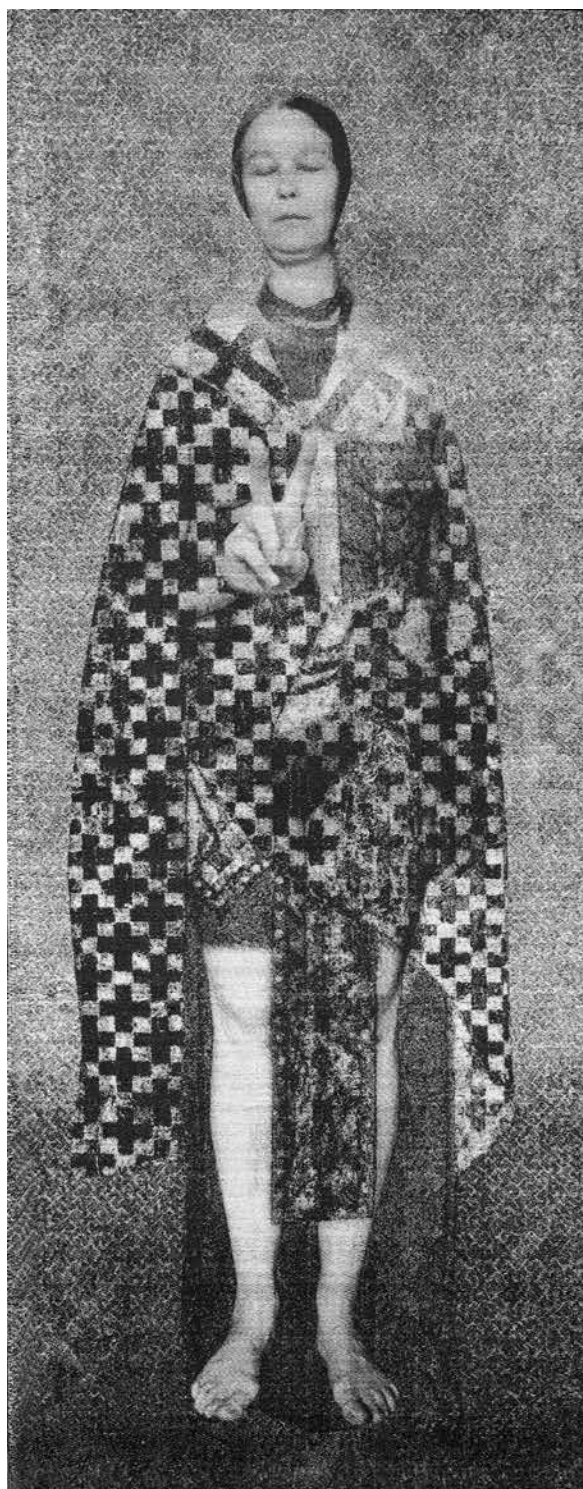
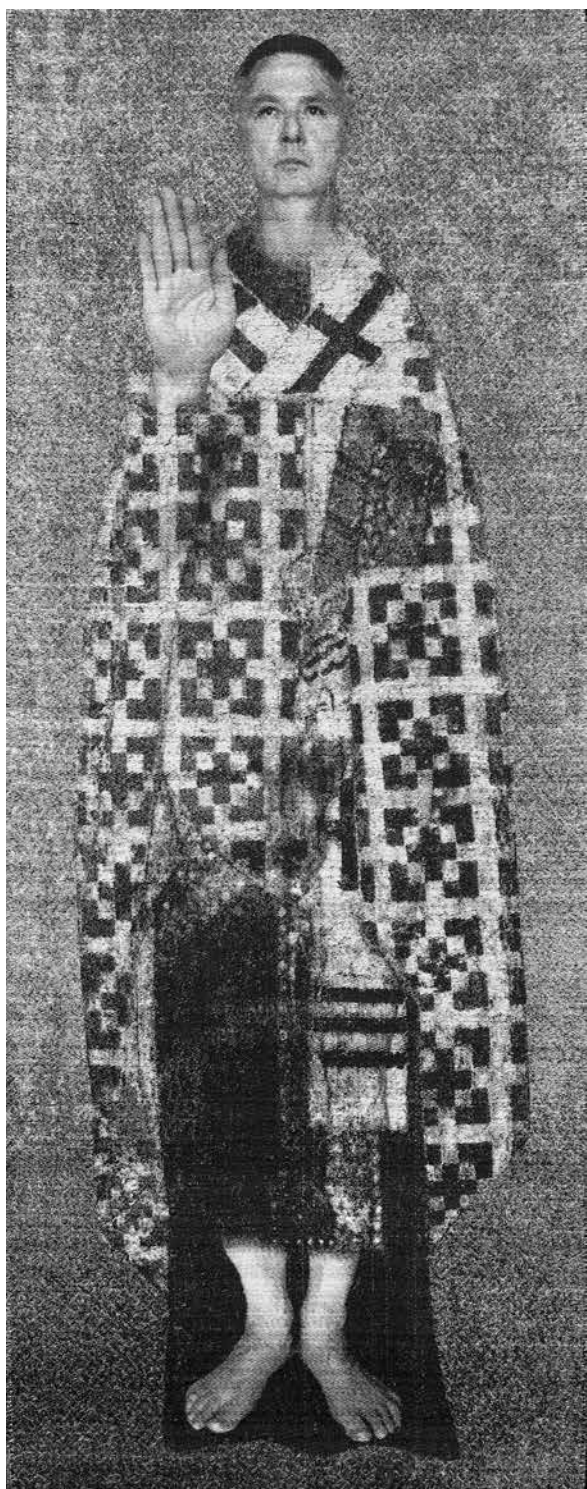
Lyčių tarpusavio santykio tema (kai meno kūrinyje vaizduojamas ir vyras, ir moteris) pastarąjį dešimtmetį Oržekauskienė yra atlikusi keletą kūrinių: diptiką *Optimali pozicija* (2005–2006, dvigubas audimas, skaitmeninė spauda ant metmenu), diptiką *Pasipiršimas* (2007, skaitmeninė spauda, siuvinėjimas) ir diptiką *Linksma gyvenimo istorija* (2010, kompiuterizuotas žakardinis audimas). Per šių ciklų seką atskleidžiamas autorės santykis su laiku. Pirmasis aspektas – kūriniuose vaizduojamų įvykių laikiškumas ir kontekstas. Pasipiršimas trunka tik akimirka, dažniausiai vienumoje ir su nuolankumo trupinėliu. Vestuvių puota – dieną ar parą, kartu su draugais ir likimo skirtais giminaičiais. Santuoka skirta gyvenimui, ilgam laiko periodui, apie kurį visos istorijos dažniausiai nutyli, apsiribodamos žodžiais „ilgai ir laimingai gyveno“. Nejauku būtų peržengti šį sutartinį nutylėjimą, bet subtilus autorės

humoras ir laiko patikrinta savirefleksija į šio ciklo kūrinius leidžia žvelgti su „suprantančiojo reikalą“ šypsenele. Ne tik todėl, kad kūrinių herojai Lietuvos meno publikai nedviprasmiškai atpažįstami (autorė ir jos sutuoktinis). Dar ir dėl to, kad išraiškingos dueto kūno kalbos frazės šiuose paveiksluose leidžia, o gal net sugeba priversti juose atpažinti ir save. (Sakyčiau, kaip tik šis kūrinio ir žiūrovo išsikalbėjimas, leidžiantis pasijusti nuskaitytam, ir atskleidžia tikrojo meno paslaptį.)

Menininkė, kad nesudrumstų jai įprasto ritualinio rimtumo, sukuriama ilgu meditaciniu audimu tapiserijose, poros – vyro ir moters – santykius analizuojančiame cikle naudoja kitas, „greitesnes“ technikas. Čia išryškėja antras santykio su laiku (kūrybiniam įgyvendinimui skirtu laiku) aspektas. Eskizuoiant remiamasi ne į tekstilę, o į fotografiją ir grafinį dizainą (intriga tik didėja žinant, kad autorės sutuoktinis šiuose kūriniuose yra ne tik vizualaus dialogo partneris, bet ir kūrybinis bendradarbis). Įgyvendindama kūrinius iš įvairių medžiagų ir skirtingų formatų, autorė renkasi skaitmeninę spaudą ant audinio ar tento (taip ir vėl „nusiplaudama rankas“, leisdama kūriniui užgimti jo neliečiant). Tačiau neištveria ir siuvinėja (kas nėra labai dažna daugiausia audžiančios tekstilininkės kūryboje). Siuvinėja sarkastiškai, išryškindama raudonių išdidžių partnerio krūtinę ar auksu prabangią „pelelės“ kurpaitę. Dar įdomiau, kai menininkė renkasi reklaminę priemonę – tentą – bažnyčios šventoriui papuošti. Negana to, jį siuvinėja storais vilnoniais siūlais, kvestionuodama meno ir reklamos, slapto ir viešo, tikro ir suvaidinto skirties ribas.

Vienos diskusijos su menininke metu menotyriminkė Linara Dovydaitytė atkreipė dėmesį, kad Laimos Oržekauskienės austose tapiserijose įamžintos vien moterys. Vyro kūnas ir įvaizdis – palyginti nesenai teminis posūkis, išsiskiriantis technologiniu požiūriu kur kas greitesnėmis įgyvendinimo priemonėmis. Pavyzdžiui, *Draperijų* cikle (2005) vyro kūno ir audeklo paralelės ryškiai raudonių perteiktos skaitmenine

¹⁸ *Ibid.*, p. 7.



3. Laima Oržekauskienė, *Linksma gyvenimo istorija*, diptikas, 2010, kompiuterizuotas žakardinis audimas, sintetinis pluoštas, 2x(180x65 cm), LATGA, Vilnius, 2013

Laima Oržekauskienė, *Joyful Life Story*, diptych, 2010



4. Laima Oržekauskienė, *Penkiasdešimtmetės. Pitijos*, 2010–2011, tapiserija, dvigubas audimas, skaitmeninė spauda ant metmenų, 8×(119×95 cm), LATGA, Vilnius, 2013

Laima Oržekauskienė, *Women in Their Fifties. Phytias*, 2010–2011

spauda. O šio skyriaus vyro ir moters dialoguose, be minėtos technikos, naudojamas ir kompiuterizuotas audimas, pagreitinantis kūrinio įgyvendinimo procesą dešimtis kartų. Akivaizdu, kad menininkė neskubėdama medituoja moteriškąją dalią rankų darbo tapiserijose (naujausias *Penkiasdešimtmečių. Pitijų* ciklas autorės austas taip pat kelerius metus – 2010–2011). O vyriškąją lemtį ir vyro bei moters „ilgą ir laimingą gyvenimą“ menininkė skubina. Į tokį (technologinį) veiksnį aukštajame mene, rodos, nė nereikėtų kreipti dėmesio. Bet ne kalbant apie Oržekauskienę. Jos kūryboje iškalbingos ir priemonės. Todėl 2010 m. žakar-

dinėmis staklėmis išausta *Linksma gyvenimo istorija*, kurioje nuogi sutuoktiniai pridengiami ortodoksų šventikų apdarais (pamirštant kelnes), o kanoniniai krikščionybės ikonografijos simboliai (laiminanti ranka) derinami su daugiaprasme pergalės ir laisvės ženklo pirštų kombinacija, turi dar daugiau potekstų nei vien šeimyninių vaidmenų persiskirstymas sekuliarioje visuomenėje. Gintaro karoliai ant Laimos (čia – kūrinio herojės) kaklo – nė kiek ne mažesnės reikšmės nei kompiuterizuotų staklių primušamas (hiperrealistinis) akių žvilgsnis: ne vienas į kitą, kaip pasipiršimo akimirka, o ilgasingai nukreiptas dangun arba palaimingai savin.

SAKRALUMO ŠEŠĖLIAI

Viename naujausių – *Penkiasdešimtmečių. Pitijų* – cikle (2011 m.), kurį sudaro net aštuonios tapiserijos, Oržekauskienė vaizduoja skirtingas moteris, bendruomenę. Keturių *arhatų* atveju, nors ir vardais vadintos, moterys išliko anonimines, beveidės. Pasipiršimo ir santuokos temų cikle dominavo du veikėjai – moteris ir vyras, tarpusavyje susieti nutylėjimų. *Pitijos* – aštuonios konkrečios moterys, Laimos bendraamžės, vaikystės ir gyvenimo draugės, sukaupusios ir bendrą, ir paskirą patirtį, įgijusios žinojimą ir savęs supratimą. *Pitijos* Senovės graikų istorijoje buvusios pranašės – dieviškosios tarpininkės, teikdavusios ištaras orakulams, kurie pastarąsias išaiškindavo klausiantiesiems patarimo. *Pitijomis* tapdavo keliais būdais, bet dominavo brandaus amžiaus moterys, joms buvo būdinga išlavinta vidinė klausa ir rega, gebėjimas „persijungti“ į ketvirtąjį matavimą – dvasiškąją erdvę. Kaip akivaizdu iš ciklo *Penkiasdešimtmetės. Pitijos* kūrinų, Oržekauskienei moteriškosios išminties, harmonijos ir dvasingumo amžius yra penkiasdešimtieji metai, kuriuos ji įprasmina išausdama aštuonias penkiasdešimtmetes drauges. Prisiminimai, bendri išgyvenimai, charakterių ir pomėgių skirtumai šiose tapiserijose įprasminėti per ornamentus ir „aksesuarus“, kuriais



5. Laima Oržekauskienė, *Tėvo atminimui*, 2012–2013, tapiserija, skaitmeninė spauda, 13×(30×40 cm), LATGA, Vilnius, 2013

Laima Oržekauskienė, *Dedicated to Father*, 2012–2013

aprengiamos moterų figūros. Nors moterys tapiserijose atpažįstamos (autorė naudoja fotoatspaudo ant metmenų technologiją), jų žvilgsniai – ne atviri, o paslaptinai krypstantys į tolumą (ta pačia dieviškąja kryptimi kaip ir moterų *arhatų* torsai), lyg laukiant ištaros iš dangaus. Kasdienybė ir grynumas (moterys apsivilkusios minimaliai arba nuogos) naudojami kaip tikrumo ir savęs priėmimo metafora, nes visa, kas apauga mūsų kūną per dešimtmečius, yra įvaizdžio, o ne esybės dalis. Jausti savo kūną kaip sielos indą reikalinga branda, išminties saikas, leidžiantis suvokti reiškinį priežastingumą, – *pitijos* ištara. Bemaž visuose Oržekauskienės kūriniuose paveikimas kuriamas per transcendentinę įtampą, bet šiuo požiūriu labiausiai išgrynintas keturių darbų ciklas *Numazgoti kojas. Paduoti stiklinę vandens. Pamerkti gėlę. Pakloti ir iš-eiti* (2010, tapiserija, skaitmeninė spauda). Tuštumą, minimalų daiktiškumą ir sąmoningai sumodeliuotą natiurmortinę atmosferą perteikiančios tapiserijos technologiniu požiūriu ženklina naują posūkį – čia skaitmeninės spaudos būdu vaizdas perkeliamas ne ant metmenų, o ant nuaustos tapiserijos, leidžiant žiūrovo sąmonei nustatyti, kurį paviršių tyrinėti pir-

miau – fotografinį ar taktilinį. Sakralūs simboliai, savęs atsižadėjimo paralelės – tai natūrali *arhatų* ir *pitijų* dvasingųjų potekscijų tąsa. Tik minimalizuota, atsiskaitant kūniškojo dalyvavimo. Paliekant kūniško buvimo stoką per jo artumo nuojautą.

Apibendrinant pastarojo dešimtmečio Oržekauskienės kūrybos temas ir pobūdį, galima teigti, jog medžiaga ir technika jai yra konceptualiai pasirinktas įrankis, o audimo procesas – meditacinis būties įprasminimas. Technologijos yra priemonė, bet tokia konceptuali ir taip reikšminga pačiai menininkei, jog neretai yra ir priežastis kūriniui rasti ar konkrečiai jo būčiai materializuotis. Kūrybos procesą ir rezultatą Oržekauskienė sakralizuoja. Meno priederme laiko aukštesniąją jo paskirtį – kalbėti visuotinėmis ir amžinomis kategorijomis. Meniui suteikia ne tik estetines, bet moralines reikšmes. Pagrindinės kūrybos temos – identitetas, savityra, lyčių identiteto ir tarpusavio santykių vingrybės, atminties romantizavimas bei transcendentinės įtampos įprasminimas per minimalizuotą raišką. Šie ypatumai leidžia Oržekauskienę laikyti konceptualizmo principais besivadovaujančia ir šias nuostatas kūryboje įtvirtinančia menininke.

Stereotipų kvestionavimas yra viena pagrindinių Oržekauskienės kūrybos temų, atskleidžiamų per kūniškąjį dėmenį. Kūnas jos kūryboje – ir sakralumo, ir nuodėmės talpykla, jis yra išganytas ir suteptas, atgailaujantis ar save įtvirtinantis. Daugelyje kūrinių kūnas virsta audeklu ar suglamžytu popieriumi, transformuojasi į sugniuždomą materiją, susilieja su apgobiančiu šydu, išsineria iš audeklo lyg kokono.

Motery arhatų ciklas yra vienas stipriausių Lietuvos feministinės dailės pavyzdžių. Moterų plaukų naudojimas ir moters kūno iškalbingumo (atsisakant erotinio metmens) pasitelkimas, kaip ir feministinei dailei priskirtinuose Eglės Rakauskaitės kūriniuose¹⁹, yra tik viena iš moters balso steigti implikuojančių pusių. Nors feministinė pozicija Laimos cikle nėra radikalios (abjektinės ar manifestacinės) raiškos, kokių ir šiaip lietuvių mene reta, bet subtiliai užakcentuota: kūrinys teigia moters dieviškąjį pradą esant lygiavertį vyriškajam. Tai opozicija vienalyčiam (vyriškajam) dieviškumui ir privileijuotai (vyrų) teisei atlikti šventiko ar dvasinio mokytojo vaidmenį bendruomenėje, iki šiol mažai diskutuota tiek krikščioniškoje, tiek ir Rytų religijose. Moters nuodėmingumo, arba „nuodėmės pradininkės“, stigmatizmas patriarchalinėse kultūrose yra toks gajus, jog moteriškumas nei filosofinėje mintyje, nei sociume nėra siejamas su sakralumu ar nušvitimu. Rodos, menininkė tiesiog sprendžia saviidentifikacijos klausimus, tačiau abiejuose didžiuosiuose – *Motery arhatų* ir *Penkiasdešimtmečių. Pitijų* – cikluose tuo pačiu Oržekauskienė simptomiskai „pasikėsina“ į nušvitimo privilegiją. Moterų *arhatų* ir *pitijų* manifestacija galėtų būti prilyginta moteriai popiežei katalikiškoje ar moteriai Dievo Dukrai bendroje krikščioniškoje doktrinoje. Kodėl ir ar vis dar tai yra nepriimtina? – klausia menininkė.

Šiame poskyryje pažvelgsime į naujosios tekstilinių kartos, studijas baigusios, VDA KDF Tekstilės katedrai vadovaujant Oržekauskienei, kūrybos kryptis ir temas. Čia, panašiai kaip ir Oržekauskienės atveju, bus aptarti pavieniai menininkų kūriniai, per kurių analizę išryškės *tekstilės išplėstame lauke*, t. y. šiuolaikinio meno aktualijose, platumos.

Almyra Bartkevičiūtė-Weigel (g. 1964) – pirmosios laidos, baigusios Tekstilės katedrą (vedėja L. Oržekauskienė) menininkė. Jau nuo pirmųjų jaunosios menininkės kūrinių *Nekabink makaronų* (1996, kūrinys iš virtų makaronų), *Darbas pasaldina gyvenimą* (1997, instaliacija su šokoladu) pristatymo parodose tapo aišku, jog jos netenkins gildijos apibrėžto įvaizdžio saugumas. Ji uoliai eksperimentuoja iki šiol – makaronai, šokoladas, karšti klijai, elektros kabeliai, bendradarbiavimas su videomenininkais ir choreografais žymi Weigel kūrinių nerimastingumą. Iki šiol ilgiausiai ir išsamiausiai menininkės eksploatuota tema – prijuosčių, kaip moters tapatumo simbolio, naudojimas. Iš karštų klijų formuodama ažūrinės prijuostės ir jas aplikuodama prieskoniais, plaukais, fotoatspaudais Weigel kvestionuoja moters stereotipinius įvaizdžius visuomenėje. Jeigu prieš dešimtmetį jai atrodė aktualu kalbėti apie moterį *Kirpėją*, *Virėją* ir *Nuotaką* (2005), tai paskutiniuose cikluose Almyra analizuoja moters – biuro tarnautojos, moters – įmonės vadovės vaidmenis, jos vidinį santykį renkantis vaidmenų šeimoje ir visuomenėje svorio centrus. 2011-aisiais Almyra Weigel bendradarbiavo su choreografe Birute Letukaite, sukurdamas šokio spektaklį, kurio scenografija tapo dailininkės meno kūrinių instaliacija. Šokio spektaklis ir jam sukurtas vaizdo takelis statiškus kūrinius (biuro interjerą su moters – vadovės ženklais) pavertė diskusijos zona, statišką vaizdą išverčiant į dinamišką jo suvokimo procesą.

Tarpdisciplininiu kūrybos aspektu ženkli ir Vitos Gelūnienės (g. 1968) kūryba. Ypač pastarųjų metų

19 *Pinklės. Išvarymas iš rojaus* (1995 ir vėliau), *Kailinukai vaikui* (1995), *Tinklas* (1995) ir kt.



6. Almyra Bartkevičiūtė-Weigel (instaliacija), Birutė Letukaitė (choreografija) ir Kauno šokio teatras „Aura“, *Ar aš esu tas, kas aš esu?*, 2010–2012

Almyra Bartkevičiūtė-Weigel (installation), Birutė Letukaitė (choreography) & Kaunas Dance Theatre “Aura”, *Am I the One Who I Am?*, 2010–2012

bendruomeninių menų projektai *Draugiška zona* (2007–2011) ir *Miestų tyrimai* (2011–2013)), kurias įgyvendinant Vita suburia įvairių meno, mokslo, visuomenės sričių tyrėjus, siekia kvestionuoti miestiečių ir vietų (rajonų, miesto aikščių, apleistų miesto parkų) tapatumo ir santykio su konkrečiais objektais patyrimus. Įvairiomis apklausomis, režisuotais performansais, po jų sekančiais filmais, jų peržiūromis viešose miesto aikštėse ir aptarimais bendruomenėse, dėl kurių ir buvo inicijuoti, menininkė ir jos suburta tarptautinė tyrėjų komanda siekia skatinti pilietines iniciatyvas, budinti asmeninę miestiečio atsakomybę

už savo aplinką, inicijuoti veiklas, kurių rezultatai įtikintų pokyčių įmanomumu.

Tai viena Gelūnienės, šiuo metu (nuo 2011 m. rudens) vadovaujančios VDA Kauno dailės fakulteto Tekstilės katedrai, kūrybinio angažuotumo pusė. Kita, iš pirmo žvilgsnio žiūrint, akibrokštiškai tekstilinė. Menininkė audžia tapiserijas. Jas audžiančiųjų Lietuvoje šiuo metu yra ne daugiau kaip 10 menininkų, iš jų vos keli – naujosios kartos²⁰. Gelūnienės novatorišku-

²⁰ Kristina Čyžiūtė, iki tol bendradarbiavusi su Vita Gelūniene įgyvendinant kelis kūrinius, yra sukūrusi didelio formato tapiseriją *Kovo 17-oji* (2011). Kaune baigiamąjį bakalauro (2007) ir magistrantūros (2009) darbą – tapiserijas yra pristaciausi Ag-



7. Vita Gelūnienė, *Laimingos dienos* (pagal S. Beckettą), 2005, tapiserija, klasikinis gobeleninis audimas, 200×200 cm

Vita Gelūnienė, *Happy Days* (after Samuel Beckett), 2005

mas vitališkame tekstilės eksperimentų kontekste yra gana paradoksalus: rinkdamasi būdą, kuris geriausiai atskleistų meninį mąstymą, dailininkė atsigręžė į Vakarų Europoje plačiai nuo viduramžių naudotą, Lietuvoje daugiau nei prieš šimtmetį nuykusią klasikinio gobeleno techniką – vertikalųjį itin tankų be faktūrų audimą, kai ataudų siūlai visiškai padengia metmenis. Dėl naudojamo „šukinio“ spalvų susipynimo principo tokiam audinyje vos keletas pagrindinių spalvų sukuria plačios spalvinės gamos įspūdį. Tačiau svarbiausia ypatybė, dėl kurios dailininkė prisijaukino šią techniką, yra ta, kad smulkiu gobeleniniu audimu, palyginti su grubaus paviršiaus faktūrinėmis tapiserijomis, įmanoma pasiekti (*hiper*) realistinį efektą, kuriuo dažnai manipuliuojama postmoderniajame mene.

nietė Janušaitė. Visos šios trys menininkės kartu su Gelūniene yra senosios gobeleno technikos puoselėtojos. Laima Oržekauskienė, kaip ir Feliksas Jakubauskas, Zinaida Vogelienė ir kiti, naudoja autorines technikas.

Taigi nekeista, kad nuo pat pradžių pagrindiniu Gelūnienės meninės iškalbos „įrankiu“ tapo žmogaus kūnas, pirmuosiuose kūrinuose atsiveriantis suvokėjui kaip poststruktūriškai suvoktinai *tekstas* (interaktyviai komunikuojantis, paremtas kūno ir aplinkos santykio konotacijų žaisme), o paskutinėse tapiserijose – kaip *kūnas be organų*, *postkūnas* (pagal G. Deleuze'ą ir F. Guattari, neturintis vidinio vientisumo, kvestionuojantis bet kokią tapatumą ar jo galimybę).

Svetimo sau arba *kūno be organų* eksponavimas išryškėja pastarojo dešimtmečio tapiserijose *Laimingos dienos* (pagal S. Beckettą, 2005) ir *Tapsmas vyru* (2007), kvestionuojančiose kūno sunorminimo strategijas ir alternatyvų įmanomumą. Absurdo dramos fabulos potekstė dviejų figūrų kompozicijoje užaštrinama spalvine skale: nenatūraliai rausvi moters ir vyro kūnai įkomponuoti ryškiai žydrame bedaikiame fone. Greita stovintieji atrodo perskirti nenusakomų atstumų ir nesusikalbėjimo galaktikų. Pjesė suponuoja mintį, kad jai (moteriai) jo (vyro) reikia tik tam, kad kalbėtų ne vien su savimi (nors vėliau be didelių sukrėtimų ji naudojasi ir pastaruju kalbėjimo(-osi) variantu); jam jos reikia, kad įsitikintų savo egzistencijos realumu, kuri kasdienės rutinos apeigos kėsina ištrinti iš savivokos horizonto. S. Becketto pjesės transliuojama *kūno/mišinos* fiziologija Gelūnienės tapiserijoje perteikiama kūnų pozų pasyvumu, apatiškumu, nukreiptu ne tik į save, savo likimą, bet ir į *Kito* buvimą. Tokią būseną filosofas Slavojus Žižekas vadina *interpasyvumu* – tai egzistencija, atimanti esminės tapatybės branduolį bei apatiją ir nenorą ar nesugebėjimą veikti tikrovėje deleguojančią *Kitam*, – klasikinis „Laimingų dienų“ (tiesiogine ir perkeltine prasme) pavyzdys.

Tapiserijoje *Tapsmas vyru* Gelūnienė aktualizuoja feministinėje teorijoje kritikuojamą „tapsmo moterimi“ strategiją (G. Deleuze'as), pagal kurią tapti moterimi (tiek vyrams, tiek moterims) reiškia galimybę išsivaduoti iš tradicinės (visada vyriškos) subjekto sampratos, mat tapsmas – tai beasmenis procesas, siekinys tapti mažuma ar marginalija: vaiku, moterimi, gyvūnu, daiktu. Siū-



8. Vita Gelūnienė, *Vienaragio medžioklė*, 2010–2011, tapiserija, klasikinis gobeleninis audimas, 190×195 cm

Vita Gelūnienė, *The Hunt of the Unicorn*, 2010–2011

lydama „tapsmo vyru“ (nepriskirtu prie tradicinių mažumų) strategiją, Gelūnienė beveidžio nuogo vyro kūną, įkalintą tapiserijoje, eksponuoja horizontaliai (smūgis falinei vyriškai savimonei!), šalia demonstruoja ir fotografijas, atskleidžiančias tapiserijos/„tapsmo vyru“ kūrybinį procesą: primušant siūlą prie siūlo [gležnomis] moters rankomis nuaudžiamas vyriškasis ego.

Paskutinėje tapiserijoje *Vienaragio medžioklė* (2010–2011) menininkė diskutuoja su istorija, postpro-

dukuoja (perdirba) jau sukurtus vaizdinius, išjudina juos ir statišką žiūrovo mąstymą apie meno istoriją. Tapiserijos istorijoje yra keletas didingų viduramžių tapiserijų ciklų, tarp jų net keli vienaragio tema. Vita Gelūnienė, panašiai kaip ir Almyra Weigel, bendradarbiavo su choreografe Birute Letukaite, rengdamos projektą tarpdisciplininei Kauno bienalės programai „Judanti tekstilė“. Apie tapiserijos „atgaivinimo“ idėją užsiminė Gelūnienė:



9. Lina Jonikė, *Architektūrinis paminklas*, 2007, skaitmeninė spauda, siuvinėjimas, 90×137 cm, LATGA, Vilnius, 2013

Lina Jonikė, *Architectural Monument*, 2007

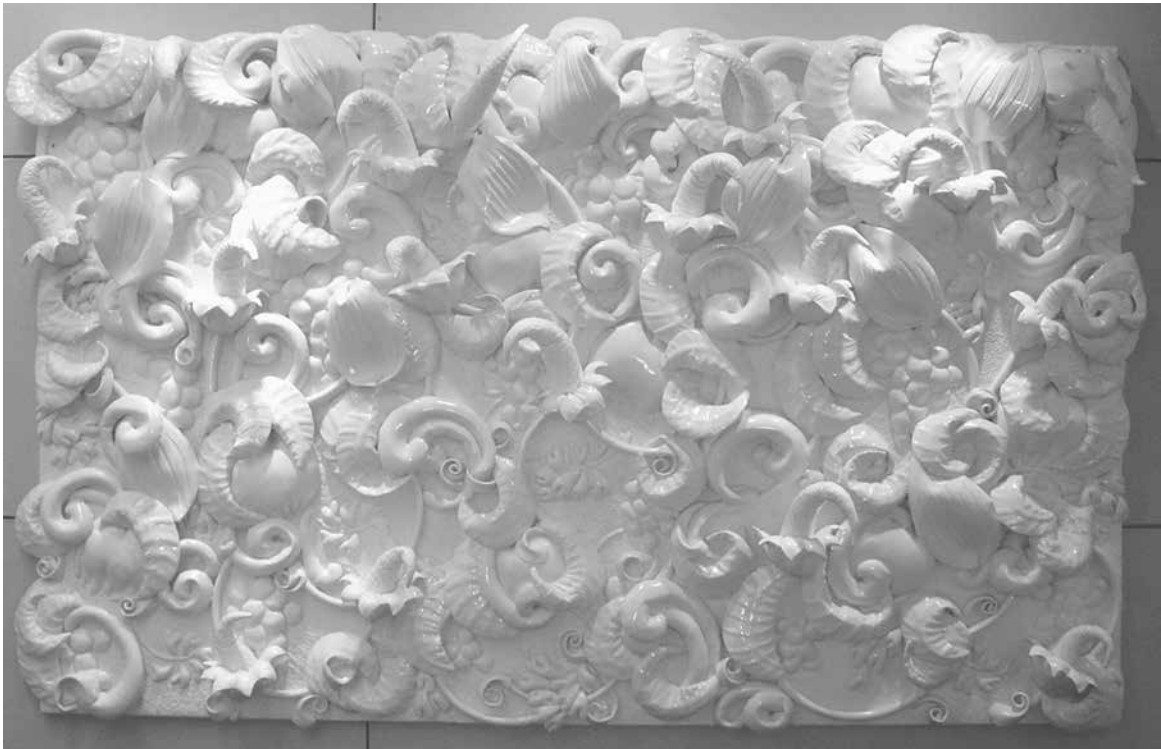
Jau kurį laiką kirbėjo mintis, kad mano audžiama tapiserija, be to, kad pasakoja istoriją dvimatėje erdvėje, turėtų atskleisti ir laiko dimensiją. Laikas, per kurį papasakojama istorija, yra ne mažiau svarbus nei ji pati, jis tampa jungiančia grandimi tarp istorijos, pasakotojo ir to meto įvykių. Savo vizijose mačiau audinio fone judančius personažus, kurie gyvai įkūnija „vienaragio medžioklės“ istoriją.²¹

Nekaltybės tematikos kūriniui animuoti dvi kūrėjos pasikvietė Evaldą Jansą, kuris filme suvienijo viduramžių ir nūdienos tapiserijos motyvus, įkeldamas šokančius ir atgyjančius tekstilinio sienos paveikslo

veikėjus (Kauno šokio teatro „Aura“ šokėjus), pritaikydamas unikalų garso takelį (slapta įrašytus paauglių pokalbius nekaltybės tema) ir specialiais efektais įtikindamas žiūrovą istorijos cikliškumu. Kūnas, kaip nuosavas sau subjektas, šiame projekte yra analizuojamas daugiasluoksniškai – per istorijos perinterpretavimą (naujojoje tapiserijoje naudojami viduramžiški ornamentai ir komponavimo principai), per šokančiųjų choreografijos mizanscenas (mistinių gyvūnų ir faunų judesių rituališkumas), per chaotišką filmo montažą ir garsinį takelį (esantį lyg „iš kitos planetos“, bet jungiantį visą kūrybinį procesą į vieną mazgą).

Lina Jonikė (g. 1969), šiuo metu Kauno tekstilės katedroje dėstanti siuvinėjimo disciplinas, yra konceptuali siuvinėtoja. Jau daugiau kaip dešimtmetį ji siuvinėja kūnus – kūnų fotografijas, atspausdintas ant audinio. Prigesintais nespaltvotų fotografijų tonais ir vaizduoja-

21 *Kauno bienalė TEKSTILĖ'11: DAR KARTĄ-ŠOKAM-PIRMYN:* Katalogas, sud. Virginija Vitkienė, Kaunas: Kauno dailininkų paramos fondas, 2011, p. 282, [interaktyvus], http://www.bienale.lt/2011/?page_id=1763&lang=lt.



10. Loreta Švaikauskienė, *Pagunda*, 2007,
siuvinimas, kimšimas, siuvinėjimas, instaliacija

Loreta Švaikauskienė, *The Temptation*, 2007

mų subjektų romumu bei vidiniu iškilumu dailininkė pakeri žiūrovą, patraukia užuominomis, suregztomis siuvinėjimo raštuose. Vaizduojamą (ar siuvinį pri-dengiamą) nuogą kūną ji prilygina tuščiai drobei, ant kurios ne dažais, bet siuvinėjimo dygsniais sukuria iliuzinį žmogaus likimą. Už kūrinių *Arnotas* 1997-ųjų tarptautinėje Kioto parodoje/konkurse Jonikė buvo apdovanota meistriskumo prizų „Exellence Award“. Menininkė auksinėmis vynuogių kekėmis (katalikų dvasininko drabužio ornamentais) išsiuvinėjo audi-nį, ant kurio buvo atspaus-ta nuogo vyro, atgręžusio žiūrovui nugarą, fotografija. Krikščioniškosios iko-nografijos žinovams toks pasirinkimas sukėlė dvejo-pą reakciją: vieniems – pasigėrėjimą tauriai atskleistu žmogaus dvasingumo pradū, kitiems – nepasitenkini-mą dėl nepagarbos šventenybėms, o su krikščionišką-ja ornamentika menkai tesusipažinę japonai šį kūrinių

parodos kataloge pakomentavo kaip pirmąkartėse ben-druomenėse socialinio statuso kontekste reikšmingos kūno tatuiravimo tradicijos ir ritualo refleksiją.

Nuo pat kūrybinio kelio pradžios vienas svarbiau-sių Jonikės tikslų – tapatumo paieškos, darbuose at-siskleidžiančios gana skirtingais (technologine pra-sme) kūriniais. Nors visus siuvinius jungia dygsnio ir fotografijos derinimas, vieni jų, kaip įprasta, siuvinėti ant drobės, kiti tik sukuria tradicinio siuvinio iliuziją. Ypač intriguojantis menininkės sprendimas – sukurti nuogą kūną dengiantį drabužį (apsiaustą, rankšluostį, vystyklą, drabužio draperiją) ant perregimos plastiko plokštės, atitrauktos nuo fotografijos pagrindo. Pir-mąjį šios technikos kūrinių *Tekstilė ir aš* dailininkė įgy-vendino 2001 metais. Triptiką sudaro trys fotografijos (moters/pačios menininkės kūno fragmentai), kuriose dengiančiose plastiko plokštumose išsiuvinėti tekstili-

nę taktiliką ir tekstilės gydomąsias galias pabrėžiantys elementai: kaklą juosianti skarelė, sužeisto piršto tvarstis ar žaizdą slepiantis pleistras. Tačiau dėl naudojamos technikos (siuvinio atitraukimo nuo vaizdinio) efekto tekstilės konotacinę/prasminę skalę galima papildyti tariamumu ir abejone. Vitališki, kartu itin tikslūs siūlo dygsniai deformacijoms jautraus plastiko plokštumoje (visi jie išsiuvinėti rankomis, o ne mašina!) įkurdina vaizduojamą moterį pasaulyje, kuriame ji gali rinktis – būti silpnai ir pažeidžiamai, kaip ir tikimasi (visuomenės stereotipų kontekste – „laiminga namų šeimininkė“, vizualiųjų menų kontekste – tekstilės, tapatinamos su į aktualijas nepretenduojančia rankdarbių tradicija, kūrėja), ar „nusirengti“ stereotipus ir būti savimi. Tam tikru ikonografiniu Jonikės kūrinium yra tapęs diptikas *Rūpintojėlis* (I ir II), kuriame didelio formato fotografijose jaunas vyras (Linos sutuoktinis) sėdi Rūpintojėlio poza šonu į žiūrovą, o jo nuogumą pridengiantis klubų raištis vienu atveju, ir apsiaustas – kitu, yra išsiuvinėti plastiko lakšte, pritvirtintame per atstumą nuo fotografijos.

Būti, o ne atrodyti tampa savotiška Jonikės menine aksioma. Šėlstantis jaunas kūnas ir romantiškas secesionis siuvinio užraitas (kaip diptike *Sirenos* (2001–2002) ar *Violeta* (2008)) atsveriamas subtiliu romios senatvės įprasminimu. *Architektūriniam paminkle* (2007) senolė apgriuvusio ūkinio pastato (mistišku būdu „saugomo“ valstybės) fone apjuosiamą siuvinėtu neužmirštuolių vainiku – vieninteliu spalviniu akcentu nespaltvotame fotografijos atspaude ant drobės. Į lazdą besiremiančios senutės figūra komponuojama lyg paminklas žmoniškumui, tikrumui, tyliam buvimui. Šeimos (gana romantizuotos) tema, tautinio identiteto apmąstymas, kartų konflikto ar santykių pasyvumo bei atminties temos yra svarbios šiai kūrėjai. Čia net būtų galima papriekaištauti dėl dozės sentimentalumo. Tačiau jis nėra suvaidintas. Menininkei svarbi estetika, svarbus asmeninis santykis su kuriama istorija, išgyventa patirtis.

Loretos Švaikauskienės (g. 1967) kūrybą ženklina noras prisiliesti prie netaktilinių, nepaliečiamų, paša-

moninių dalykų. Pirmuosiuose šilkografijos cikluose (pvz., *Kvėpavimas*, 2000, baigiamasis magistro darbas) koreliuodama fotografijos ir tekstilės technikas menininkė fiksavo vidines žmogaus būsenas, vos juntamus emocinius virpesius. Jau šiame cikle atsiskleidė metaforinis/semiologinis menininkės mąstymo modelis, kai vaizduojamasis objektas tiek pat reikšmingas, kiek ir pasirinkta technika ar aplinka, kurioje kūrinys prabyla žiūrovui. *Kvėpavimą* – penkias laisvai kabančias šilko juostas su tos pačios moters portrete vos įžiūrimai pakitusios nuotaikos atspaudais – Švaikauskienė eksponavo altorinėje sovietmečiu nuniokotos Šv. Jurgio bažnyčios dalyje. Tokioje aplinkoje aktualizuodama moters savistabą ir jausenų kismą, išryškintą per veido mimikų dinamiką, menininkė pasiūlė daugiafunkčią suvokimo būdą. Kūrinių buvo galima „perskaityti“: 1) sakralumo kontekste (veido perkėlimas ant šilko tapo nuoroda į Kristaus veido atspaudą ant Veronikos drobulės); 2) išniekinto/pažeminto/išplėšto tikėjimo potekstėje (tuometinis bažnyčios interjeras – tokios būsenos liudytojas); 3) istorinėje plotmėje (valstybės nepriklausomybės, kartu ir bažnyčios atgavimas, pastangos ją restauruoti ir grąžinti tikintiesiems); 4) per fizines/materialiąsias sąlygas (per vis dar kiaurus langus pučiantys vėjai, plazdenantys šilko portretus, tiesiogine žodžio prasme įpūtė į juos „kvėpavimą“).

Šiandieninė vizualioji Švaikauskienės raiška pakitusi labai radikaliai – nuo monochrominių, į aplinką įsiliejančių, dvasingumo konotacijas ekspliciuojančių dvimačių šilkografijos darbų iki ekscentriškų, erdvės kontekste egoistiškų, spalviškai ir medžiagiškai manieringų trimačių objektų. Tačiau intertekstualus/daugiabriaunis pasiūlymas perskaityti kūrinį vis dar yra šios menininkės mąstymo kodas. Nuo 2001-ųjų, kai ji pirmą kartą tekstilėje pademonstravo netikėtas trimates formas, veidrodžio motyvas tebėra bene aktualiausia tema. Iki tol portretiniuose atvaizduose besigilinsi į asmens psichologines būsenas, pastaruju metu įmantriai įremintuose veidrodžiuose menininkė siūlo žiūrovui pačiam padiskutuoti su savimi, atsi-



11. Inga Likšaitė, *Apie kiną*, 2007, siuvimas,
video, instaliacija, detalė, LATGA, Vilnius, 2013

Inga Likšaitė, *In The Mood for Movie*, 2007, detail

daryti paslaptinas duris sienoje ir įžengti į susikurtą pasakų/pasąmonės pasaulį. Pastarąjį dešimtmetį Švaikauskienė naująja technika (kimšimo, siuvimo ir siuvinėjimo būdu) sukūrė įstabaus dydžio ir vizualiai patrauklių kūrinių, kurių dviprasmiškas („vaisiškai erotišką“) poveikumas sustiprintas menininkės manipuliavimu medžiagiškumu arba medžiagų apgaule. Tekstilinius objektus ji siuva iš metalizuotų spalvų audinių (pvz., aukso spalvos pano *Malonumų sodas*, 2003) ar keramikos/porceliano įspūdį perteikiančio sintetinio baltai lakuoto audinio (*Pagunda*, 2007).

Veidrodžiai (kartais kreivi), nuo kurių menininkė pradėjo 2001 ir prie kurių sugrįžo 2007 m., psichoanalizei pavaldžios nuorodos (malonumai, sodas, pagunda), ne ką mažiau pastebimos nei ankstesniuose kūriniuose, skverbiasi į suvokėjo pasąmonės užkaborius – vaikystės, mitologijos ir pasakos sferas.

Veidrodžio atspindys, kaip žinome iš klasikinės psichoanalizės termino „veidrodžio fazė“ (*mirror sta-*

ge, Jacques'as Lacanas), neatsiejamas nuo pusės metų kūdikių saviidentifikacijos proceso, *ego* įtvirtinimo, *savęs* ir *kito* išskyrimo – esminių asmenybės formavimosi parametrų. Kartu atspindžio fazė atskleidžia, kad *ego* yra nesusipratimo rezultatas. Lacano vartotas terminas *méconnaissance* verčiamas kaip klaidingas atpažinimas ir vieta, kurioje subjektas tampa *svetimu sau*. Taigi atspindžio fazėje vykstantis procesas, kurio metu formuojasi *ego*, išties yra atitolimas nuo simbolinės būties apibrėžties. Čia, kaip ir Švaikauskienės pasiūlytame kreivame veidrodyje, imi suvokti save pagal tai, ką matai, o ne pagal tai, kas iš tiesų esi.

Renesansinės ar barokinės Švaikauskienės veidrodžių rėmų formos ir ornamentika liudija jos sąmoningą atsparos ieškojimą dailės klasikoje. Įmantrūs augaliniai motyvai, voliotų užraitai, auksu ar sidabru dengti paviršiai to meto epochose turėjo pabrėžti daikto savininko skonį, išsilavinimą ir turtinį pajėgumą. Veidrodis minėtose epochose tapo svarbia tapy-



12. Inga Likšaitė, *Tekstai yra čia*, projektas, 2009,
LATGA, Vilnius, 2013

Inga Likšaitė, *Texts Are In The Air*, 2009, relational project

bos darbo kompozicijos detale, kurioje atsispindi slap- tieji paveikslų siužetai (prisiminkime Jano van Eycko *Sužieduotuves* ar Diego Velázquezo *Meninas*). Atspindys veidrodyje ar vandens paviršiuje tapyboje interpretuotas kaip pasitikėjimo savo galimybėmis arba žudančios meilės sau imperatyvas. Pavyzdžiui, mitas pasakoja, kad Venera žeminosi prieš Adonį, laikė save neverta jo, kol netyčia pažvelgė į savo atspindį ant jo kardo ašmenų. Tą pačią akimirką ji suvokė savo grožį, o kartu ir jėgą. Narcizas, graikų mitologijoje liūdnei pagarsėjęs jaunikaitis, negalėjo atitraukti akių nuo savo atvaizdo ežero paviršiuje, kol tapo savo paties atvaizdo valdomu mechanizmu, save naikinančia uždara sistema. Dailininkė Švaikauskienė, besinaudodama tuo pačiu motyvu kaip ir Veneras su veidrodžiais tapę Tiziano ar Velázquezas, prabyla daug tiesmukiškiau. Ji skatina žiūrovą ne stebėti kitų psichologines aistras, bet pasinerti į asmeninį dialogą su savo atspindžiu simuliakrinėje tapatumo laboratorijoje.

Ingos Likšaitės (g. 1972) kūrybinės nuostatas norėčiau atskleisti per kelis projektus. Ji, panašiai kaip ir Gelūnienė, kuria keliomis kryptimis: 1) naudodamasi tekstilės konotacijomis vizualaus meno projektuose, instaliacijose ir scenografijose; 2) inicijuodama ir įgyvendindama dalyvavimu grįstus, arba Nicolas Bour-



riaud terminologiją vartojant, reliacinės estetikos kūrinis-projektus.

2005-aisiais tapusi Kauno meno bienalės TEKSTILĖ'05 laimėtoja, Likšaitė buvo pakviesta 2007 m. pristatyti personalinę parodą bienalės metu. Projektas *Apie kiną*, kuris apėmė siuvinėtus portretus, videofilmą, iš jo „nužengusius“ daiktus (raudona užuolaida, šviestuvai, gėlės, paltas), rėmėsi kinų režisieriaus Kar Wai Wingo filmu *In the Mood for Love* (*Meilės laukimas*), pasakančiu apie dviejų žmonių aistros istoriją, išiliepsnojusią 7 deš. Honkonge. Filme per muziką, spalvas, simbolius, žvilgsnius, vos juntamus prisilietimus sukuriama jausminės įtampos atmosfera. Jo linija kuriama per veikėjų – vyro ir moters – dialogą, vykstantį beveik be žodžių. Likšaitė šį filmą interpretuoja išties tekstiliškai, anot menotyrininkės Kotrynos Džilavjan:

suvokia kiną kaip audinį ir ramiausiai jį pasikiša po siuvasios mašinos adata. Animuodama dygsnius, kurie perkeliama ant autentiškos filmo juostos (videoversija – Claudijos Rohrmoser), menininkė perkuria kinematografiją: judėjimo pagreitį įgavusios siūlės sutirština filmo intriagą, paspartina vyksmą, perkelia jo estetiką per laiko matmenis ir adaptuoja nūdienai. Dvigubas tampa ne tik vaizdas, bet ir gar-

sas: originalią juostos muziką ritmingai sudaigsto siuvimo mašinos garsinė akupunktūra, pertariama lietaus šuorų ir spausdinimo mašinėlės kirčių (garso dizainas – Inos Violos Blasius).²²

Tekstilė Likšaitės projektuose tampa priemone, intriga. Menininkė naudojami jos konotacijomis, netikėtomis akistatomis, iškalbinga struktūra.

2009-aisiais Kauno bienalėje įgyvendintame projekte *Tekstai yra čia*, savaitę vykusiam Vytauto Didžiojo universiteto Centrinų rūmų vestibulyje (kasdien kelių šimtų studentų kertamoje trasoje), Likšaitė subūrė daugiau kaip dešimt projekto bendraautorių. Medijų specialistai, įgarsintojai, poetai, filosofai, dizaineriai, kavinės įkūrėjai modeliavo ir kūrė erdvę idėjų pasikeitimams. Likšaitė tekstilę pasiūlė suvokti etimologiškai – kaip *tekstui* giminingą struktūrą, susietą elementų ryšiais, persipynimais bei tarpusavio priklausomybe. Tad svarbiausi projekto idėjos form(a)avimo elementai buvo tekstai. Vestibulyje skaitytos prof. Gintauto Mažeikio ir doc. dr. Artūro Tereškino paskaitos (jų dėstomų disciplinų temos, „išlukštentos“ iš tradicinės aplinkos – auditorijos), Rolando Rastausko poezija, Edmondo Carrollo leidinio pristatymo kalba siuvimo mašinų dygsniais buvo perkeliama ant audinio, menininkei asociatyviai parenkant kalbamus žodžius. Garso eksperimentatorių ir vaizdo kūrimo profesionalų bendradarbiavimas vyko čia pat – palinkus prie kompiuterių ir įgarsinimo įrangos. Tiesioginė įvykių eiga bei meninis vaizdų ir garsų „miksas“ buvo transliuojamas per stiklines vitrinas į gatvę daugybėje televizorių ekranų ir videoprojekcijose bei internetu projekto blog'e. Iš privačių interjerų paskolinti baldai ir kilimėliai šaltoje (tiek sezoniškumo, tiek architektūros prasme) aplinkoje atrodė kiek dirbtinokas būdas susikurti namų jaukumą menančią vietą. Tačiau nejaukumo jausmas, kurį teko išgyventi ne vienam į erdvę papuolusiam atsitiktiniam praeiviui (pvz., į audi-

torijas antrame aukšte norintiems patekti studentams, turėjusiems „įžūliai“ kirsti vestibulyje įsikūrusios laboratorijos veiksmą) ar garsios menininkės *Projektu* pasigrožėti bienalės gido vediniams lankytojams, netgi ir kai kuriems pakviestiems tekstų skaitovams (taip ir nepaskaiciusiems jų), tapo mįsle ir suklypimo akmeniu. Veiksmo vieta buvo sukonstruota taip, kad nė vienas jos dalyvis neturėjo jokio pranašumo ir nebuvo galima iškart aiškiai suprasti, kas čia yra atsitiktinis praeivis, o kas – menininkas. Projektas išties įkūnijo Nicolas Bourriaud apibūdintą reliacinio meno principą – nebebūti vieta, kurią reikia pereiti, bet būti laiku, kuris kviečiamas išgyventi kartu.

Baigiant noriu pristatyti Monikos Žaltauskaitės-Grašienės (g. 1975) ir Bronės Neverdauskienės (g. 1977) projektą *Absoliuti lygybė*, įgyvendintą bendradarbiaujant su kuratoriumi Ignu Kazakevičiumi (g. 1973). Liulėjos (Švedija) ir Maskvos (Rusija) bienalėse 2011 m. pristatytą instaliaciją sudaro per dvidešimt kūnų – išnarų, kūdikių šliaužtinukų formos tuščiavidurių skulptūrų. Gigantiškų (apie 1,5 m aukščio) kūdikių drabužių audinys – plaukuotos suaugusio žmogaus odos paviršius. Drabužiai paženklinoti stereotipinius apibūdinimus išreiškiančiomis etiketėmis: kalė, genijus, nusikaltėlis ir pan. Autorės taip apibūdino šį projektą:

Kūrinyje jungdamos seno žmogaus kūną ir vaikiško drabužio užuominą, atkreipiame dėmesį į tai, kad minėtas „įkalinimas“ sukelia saviidentiteto paieškos problemų, nes asmuo išmetamas už „normalaus“ pasaulio ribų. Kitaip tariant, mums „suteiktos“ etiketės-stigmos mus apipjausto ir palieka amorfiškus, tarsi vaikiškame šliaužtynyje „įkalintą“ tuštumą.²³

Kūnas be organų, dar tiesmukiškiau nei Gelūnienės austuose kūnuose, įgyja uzurpacinę galią instaliacijos materialiojoje apimtyje – žiūrovas gali vaikščioti, nuklysti, pasislėpti už didžiulio objekto, iš arti ir iš tolo įsikalinti arba išsilaisvinti iš stereotipinės savivertės.

22 Kotryna Džilavjan, „Inga Likšaitė: dygsniuojanti jausmą“, in: *Dailė*, 2008'1.

23 Iš parodos anotacijos.



13. Monika Žaltauskaitė-Grašienė ir Bronė Neverdauskienė, *Absoliuti lygybė*, 2011, žakardinis audimas, siuvimas, instaliacija, vienas objektas, 120×90 cm

Monika Žaltauskaitė-Grašienė and Bronė Neverdauskienė, *Total Equality*, 2011

IŠVADOS

Bendraujant su naujosios tekstilės kartos menininkėmis, baigusiomis studijas VDA KDF Tekstilės katedroje, jai vadovaujant Oržekauskienei, ir šiuo metu (arba pastaraisiais metais) dirbančiomis katedroje, bei pačiai apie dešimtmetį dalyvaujant šios katedros mokymo programoje ir ugdymo procesuose, yra akivaizdžiai pastebimas profesorės kūrybinio mąstymo perėmimas ir tęstinumas. Apžvelgus pastaruoju dešimtmečiu tekstilės studijas Kaune baigusią menininkų kūrybą, išryškėja svarbiausios jų kūrybos temos (tapsmas, [moters] tapatumas, simuliakrinės tikrovės ir stereotipų kvestionavimas) ir veikimo principai (apropriacija, tarpdiscipliniškumas, bendradarbiavimas, reliacinė estetika, bendruomeniniai menai), atskleidžiantys kritinio mąstymo dozę ir socialinį angažuotumą, kaip kūrybinės filosofijos ašį. Šios diskursyvios tekstilės (dažną kartą jau nebe tekstiliškos, numedžiagintos) epicentras kaunietiška jame meninės tekstilės lauke, drįsčiau teigti, jau antras dešimtmetis sukasi aplink Oržekauskienę. Unikali profesorės pedagogika, įtaigus tikėjimas meno pirmine paskirtimi – sujungti žmones estetinėse patirtyse – lėmė tai, kad kiekviena iš aptartų katedros absol-

venčių atrado savitą šiuolaikinio meno lauke aktualią kalbą, temas, naudoja skirtingas technikas, peržengia tekstiliškumo ribas, išvis atsisako medžiagiškojo faktoriaus. Vietoj to, bendradarbiaudamos su kitais menininkais, kūrėjais, mokslininkais ir žiūrovais, aktualizuoja meną kaip procesą, skatinantį susikurti norimas aplinkybes, arba kaip laiką, kurį reikia išgyventi kartu.

Oržekauskienės ir jos suformuotos Kauno tekstilės katedros ugdymo krypties dėka tekstilė XXI a. drąsiai įvardytina šiuolaikiniu menu (kokį svajoto studijuoti ir kokį stengėsi visad perteikti savo studentams profesorė). Tekstilė tapo viena iš aktualaus meno priemonių ir iškalbos būdų. Tarptautiniu mastu Lietuvos meninė tekstilė, ypač Kauno bienalė TEKSTILĖ, kurios intelektualioji veikla taip pat neatsiejama nuo katedros, yra žinoma greta Didžiosios Britanijos eksperimentinių, aukštosiomis technologijomis grįstų sprendimų ir laikoma viena inovatyviausių Europoje dėl konceptualaus, semiotika grįsto požiūrio į tekstilę kaip tekstą, kurį galima skaityti ir vizualiai, ir taktiliškai.

Gauta 2013-07-03

LITERATŪRA

- Džilavjan Kotryna, „Inga Likšaitė: dygsniuojanti jausmą“, in: *Dailė*, 2008¹.
- Kauno bienalė TEKSTILĖ 11: DAR KARTĄ-ŠOKAM-PIRMYN:* Katalogas, sud. Virginija Vitkienė, Kaunas: Kauno dailininkų paramos fondas, 2011.
- Laima Oržekauskienė-Ore. Ir tekstilė:* Katalogas, sud. Virginija Vitkienė, Kaunas: Tekstilinkų ir dailininkų gildija, 2011.
- Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, „Lietuvių tekstilės istorinė raida ir meninės ypatybės (XX a.)“: Humanit. m. dr. disertacija, VDA, Vilnius, 1994.
- Valiuškevičiūtė Apolonija, *Kauno dailės institutas 1940–2000*, Kaunas: J. Petronio leidykla, 2002.

LAIMA ORŽEKAUSKIENĖ AND A NEW GENERATION OF TEXTILES

Virginija Vitkienė

KEYWORDS: art textile, conceptual art, current art, new generation of textiles.

SUMMARY

The article strives to reveal Laima Oržekauskienė's artistic and teaching strategies and their influence on the creative choices of the new generation of textile artists. From the start of her teaching at Kaunas Art Faculty in 1987, Oržekauskienė consistently developed a practical teaching programme based on analytic thinking and personal responsibility, she employed the anti-utilitarian principles and analytic cognition attributed to fine arts and spread the notion that textile is also another media for independent, outstanding and current art work.

Reviewing the themes and nature of the creative work by Laima Oržekauskienė, it could be said that for her, materials and techniques are a conceptually chosen media and the weaving process is a meditational denotation of existence. Laima Oržekauskienė sacralises the creative process and its results. She believes that the purpose of art is to speak in universal and eternal categories. She bestows art with aesthetic and moral meanings. The main themes of her creative work are identity, self-analysis, gender identity and gender interaction, romanticising the past and transcendent tension denoted through minimal means of expression. These features allow one to consider Laima Oržekauskienė as an artist who takes the lead from conceptual principles and confirms them in her creative work.

Considering the work by the new generation textile artists, such as Almyra Weigel, Vita Gelūnienė, Loreta Švaikauskienė, Lina Jonikė, Inga Likšaitė, Monika Žaltauskaitė – Grašienė, and Bronė Neverdauskienė, who studied at the Textiles Department of Kaunas Art Faculty during Oržekauskienė's time as the head of Department and who have in recent years taught at the Textiles Department, the embracing and continuation of professor Oržekauskienė's creative thinking is evident. The emerging

main themes of the works by young textile artists – evolving, [female] identity, simulacra reality and the questioning of stereotypes, and the principles of their actions – appropriation, interdisciplinary media, collaboration, relational aesthetics, socially engaged arts – reveal the scope of critical thinking and social engagement as the main axis of creative philosophy. It could be said that the epicentre of this discourse oriented textiles (sometimes transcending textiles boundaries) in the field of Kaunas artistic textiles has been revolving around Laima Oržekauskienė for the past two decades. The unique professor's teaching, her inspiring belief in the primal purpose of art – to connect people in their aesthetical experiences – influenced each of the mentioned Textiles Department graduates to find their individual narrative, connected to the current art field, using different techniques, crossing the boundaries of textiles or abandoning the material factor altogether. These artists, in collaboration with other artists, creative personalities, scientists and viewers, denote art as the process willing to create new circumstances or as the time which needs to be experienced together.

Through the efforts of Laima Oržekauskienė and the teaching direction of Kaunas Textiles Department created by her, textiles became one of the media and forms of contemporary and current art.