

Elīna Veilande-Apine

Mg. art., māksliniece, pētniece, Latvijas Mākslas akadēmija

Mg. art., artist, researcher, Art Academy of Latvia

E-pasts /e-mail: elina@veilands.com

DOI: 10.35539/LTNC.2023.0048.05

Tehnikas nozīme Latvijas 20. gadsimta otrās puses tekstilmākslā

The Importance of Various Techniques in Latvian Textile Art of the Second Half of the 20th Century

#

Atslēgvārdi:

gobelēns,
tekstilija,
dekoratīvā māksla,
šķiedras māksla,
tehnika

Keywords:

tapestry,
textile,
decorative art,
fiber art,
technique

Kopsavilkums

Tekstilmākslā Latvijā 20. gs. beigās notika būtiskas pārmaiņas. Radītie tekstildarbi apliecina, ka seno tekstiltehniku daudzpusīga izmantošana kļuva par interpretācijas platformu neskaitāmu jaunu autortehniku radīšanai, kas kļuva par raksturīgāko iezīmi šajā periodā. Līdz šim teorētiskos aprakstos tikpat kā nav apskatīta un izvērtēta tekstiliju izgatavošanas praktiskā puse (tehnika). Jāpiebilst, ka tās būtiskās sastāvdaļas – tekstilrokdarbu paņēmieni un daudzveidība – ir nepārtraukti mainījušās, atspoguļojot tendences Eiropā un Amerikā. Līdz ar dažādu rokdarbu paņēmieniem integrēšanu tekstilijās mainījās arī katra autora stils un domāšanas veids. Lai paplašinātu izpratni par tekstildarbiem, šī darba mērķis ir pārskatīt un aprakstīt galvenos tekstiltehniku pamatprincipus. Šajā darbā tiek pētīta “gobelēna tehnikas” nozīme un analizētas piecas citas tekstiltehnikas, kas ļauj izsekot mākslinieka radošā impulsa izpausmēm tekstilrades kontekstā. Pētījumā secināts, ka tekstildarba tapšanas process ir daudzslāņains, ar noteiktu domāšanas praksi, kas izceļ pētniecisko pieeju, uzsverot, ka tekstildarbā pastāv trīs vienādi faktori – ideja, materiāls un tehnika – un tie nav savstarpēji nodalāmi. Izvēlēto piemēru analīzē izmantotas publikācijas periodikā, tā laika vadošo tekstilmākslas pētnieku ziņojumi, izstāžu katalogi un autores personīgā pieredze.

Summary

At the end of the 20th century, significant changes took place in textile art in Latvia. The created textile works confirm that the use of the versatility of old textile techniques has become a platform for interpretation and for the creation of innumerable new techniques, marking the most characteristic feature of the field in this period. Until now, the practical side (technique) of textile making has hardly been considered and evaluated in the theoretical descriptions. It should be noted that its essential components – the diversity of techniques and methods – have been constantly changing, reflecting the trends in Europe and America, and with them the style and way of thinking of the authors. To broaden the understanding of textile works, this work aims to review and describe the basic principles of textile techniques and to trace the manifestations of the artist's creative impulse in the context of textile creation, thus expanding the understanding of textile works. The analysis of selected examples uses publications in periodicals, reports of leading researchers in textile art of the time, exhibition catalogs, and the author's personal experience. This work researches the meaning of “tapestry technique” and analyzes five other textile techniques – batik, plaiting, knitting, embroidery, quilting, and the author's technique. This study concludes that the process of creating a textile work has become multi-layered, with a certain thinking practice that highlights the research approach, emphasizing that in textile work there are three equal factors – idea, material, and technique – which are inseparable.

Ievads Iespējams, 20. gs. vidū Eiropas tekstilmākslas uzplaukuma veicinātājs franču gleznotājs Žans Lirsā (*Jean Lurçat*, 1892–1966) nenojauta, ka salīdzinoši īsā laika periodā gobelēnu aušanas pamatprincipu apguve kļuvis par impulsu mākslinieku iztēlei un vēlmei interpretēt vai transformēt arī citas rokdarbu tekstiltehnikas. Latvijas Mākslas akadēmijas tekstilmākslas nozares veidotājs Rūdolfs Heimrāts (1926–1992) sekoja novitātēm citās valstīs un jau studijās kā vienu no prioritātēm radošās domāšanas attīstībā veicināja studentos vēlmi eksperimentēt un improvizēt ar dažādām tekstiltehnikām. Arī turpmāk eksperimentēšana bija saistīta ar nepieciešamību attīstīt māksliniecisko individualitāti – meklēt savu unikālo rokrakstu. Radītie tekstildarbi apliecina, ka 20. gs. nogalē senu tekstiltehniku daudzpusīga izmantošana kļuvusi par nozares raksturīgāko iezīmi un interpretācijas platformu autortehniku izveidei.

Līdz šim teorētiskos aprakstos tekstiliju darināšanas praktiskā puse (tehnika) tikpat kā nav aplūkota un novērtēta. Latvijā atbilstoši tekstilmākslas attīstības gaitai pastiprināta uzmanība pievērsta austām tekstilijām, atstājot fonā atsevišķas tekstiltehnikas. Tomēr būtiski tekstildarba komponenti – tehnika un paņēmieni daudzveidība – ir nepārtraukti mainījušies, atspoguļojot tendences Eiropā un Amerikā, līdz ar to autoru stilu un domāšanas veidu. Lai paplašinātu izpratni par tekstildarbiem, šī raksta mērķis ir pārskatīt un hronoloģiskā secībā (vadoties pēc tā, kā mākslinieki pakāpeniski iekļāvuši darbos jaunus tehniskos paņēmienus) raksturot piecas rokdarbu tehnikas un autortehnikas izveides pamatprincipus. Izvēlēto piemēru analīzē izmantotas publikācijas periodikā, attiecīgā laika perioda tekstilmākslas vadošo pētnieku pārskati, izstāžu katalogi un darba autores personīgā pieredze.

Gobelēna tehnikas jēdziena definēšana Vairāki ārvalstu un vietējie tekstilmākslas nozares pētnieki¹ norāda, ka viena no specifiskām, kas ietekmē tekstilijas vizuālo vēstījumu, ir savdabīga domāšanas sistēma materiālā un tehnikā.

Latvijā kopš pagājušā gadsimta vidus dažādos profesionālās tekstilmākslas nozares attīstības periodos, realizējot tekstildarba ideju, ir bijusi atšķirīga pieeja un mērķi dažādu tehniku lietojumam. Sākot ar šo laika posmu, līdzās izpratnei par aušanu

1 Dace Lambergā, Sandra Kalniete, Irēna Bužinska, Glens Adamsons (*Glenn Adamson*), Dženisa Džeferisa (*Janis Jefferies*), Marta Kovaļevska (*Marta Kowalevska*) u. c.

kā tradicionālu amatniecības nozari attīstās jauns redzējums uz aušanas tehniku daudzveidību.

Eiropā 20. gs. vidū aušanas tehnika kļuva par rīku un radošuma izpausmes metodi, ar kuru mākslinieki atklāja un paplašināja jaunu iespēju robežas. Tekstiliju veidošanas tehniskā puse nostiprinājās kā radošā procesa nenoskaidrojama sasaiste ar ieceri un saturu.

Mākslas vēstures teorētiskajos aprakstos jēdziens "tehnika" vizuālās mākslas darbā tiek skaidrots kā mākslas darba izteiksmes līdzekļu metode. Ja, piemēram, pretstata jēdziena "tehnika" (saturs, kompozīcija, kolorīts) nozīmi līdz 20. gs. beigām bieži savstarpēji salīdzinātās nozarēs – glezniecībā un tekstilmākslā –, iespējama dažāda šī jēdziena izpratne. Glezniecībā tehniku² nosaka dažādu veidu krāsu pigmenti ar atšķirīgām saistvielām, savukārt tekstilmākslā tas pats jēdziens "tehnika" apzīmē tradicionālo amatu un rokdarbu tehniku³ izpildījuma veidus, kā arī tehniskos paņēmienus – gobelēns, batika, apdruka, sietspiede u. c. Tātad terminu "tehnika" iespējams interpretēt plašākā nozīmē: glezniecībā piemērotais tehnikas lietojuma skaidrojums vairāk atbilst norādei uz tekstildarbā izmantoto materiālu (lins, vilna, zīds, papīrs, plastmasa u. c.).

Lai saprastu, kāpēc tekstilmākslā ir būtiski līdzās darba nosaukumam un izmantotajiem materiāliem sniegt arī informāciju par tehnisko paņēmieni izmantojumu, jāanalizē lietoto tekstiltehniku izcelsme mūsdienu tekstilijās.

Tradicionālām rokdarbu tehnikām, kā pinumam, vērpšanai, izšuvumam, mezglošanai, tamborēšanai, adīšanai, apdrukai, batikai un daudzām citām, ir bijusi nozīmīga loma dažādu valstu tekstilmākslas mantojumā. Par impulsu tekstilmākslas uzplaukumam Eiropā kopš 20. gs. vidus kļuva padziļināta aušanas tehniku izpēte. Būtisks pienesums nozares attīstībā 20. gs. 40. gados bija franču gleznotāja Žana Lirsā interese un apņēmība no jauna atklāt viduslaiku gobelēna tradīcijas.

Par gobelēnu (franču val. *gobelin*; krievu val. *гобелен*; angļu val. *tapestry*; vācu val. *tapiserie*) sauc gan paklāju, gan sienas segu aušanas tehniku, kurā uz audu ripsa sējuma pamata ar krāsainiem diegiem brīvi veido gan zīmējumu, gan pašu tekstilmākslas izstrādājumu (Ābolniece-Āboliņa 2020). Tostarp aušanas tehnikas termins "gobelēns" saistāms ar franču krāsotāju un audumu ražotāju ģimenes pārstāvja Žeāna Gobelēna (*Jehan Gobelin*, 1410–1476) dibināto ražotni *Manufacture des Gobelins* (Trail 1892: 52). Kaut arī laika gaitā manufaktūra nonāk citu īpašnieku pārvaldībā, Gobelēna uzvārds līdz pat mūsdienām saglabājas firmas nosaukumā, kļūstot par manufaktūras ražoto sienas segu apzīmējumu (Suta 1972: 4).

2 Akrils, akvarelis, tempera, eļļa, pastelis u. c.

3 Pinuma, izšuvuma, mezglojuma, adījuma u. c.

1981. gada pārskatā "Latviešu tekstilmākslas septiņdesmito gadu raksturīgākās iezīmes" mākslas zinātniece Dace Lamberga, skaidrojot gobelēna jēdzienu, secinājusi, ka termins "gobelēns" bieži lietots neprecīzi, attiecinot to ne tikai uz klasiskajā tehnikā austiem darbiem, bet uz visu tekstilmākslu kopumā (Lamberga 1981: 32). Jāmin arī fakts, ka, aplūkojot šī termina lietojuma piemērus cittaute tekstilmākslas kontekstā, Lamberga uzsvērusi nepieciešamību arī latviešu valodā nopietni domāt par vārda "gobelēns" pārāk biežo un neprecīzo lietošanu, piedāvājot tādus nosaukumus kā "mākslas audums", "telpiskā tekstilija", "dekoratīvā tekstilmāksla" un vēl dažus citus, kuri vislabāk atbilstu konkrētajam darbam. Līdz ar straujo nozares attīstību iepriekšminētie nosaukumi ātri zaudēja aktualitāti. Mākslinieciskās uztveres stereotipu noturīgums saistībā ar gobelēna tehnikā veidotām tekstilijām joprojām ir aktuāls tekstilmākslas definēšanas jautājums. Šī pētījuma kontekstā turpmākajā tekstā tekstiltehnikās darinātiem izstrādājumiem lietots termins "tekstilija" vai "tekstildarbs".

Klasiskā gobelēna un jauktā tehnika

20. gs. 60.–80. gadu tekstilijās

Latvijas padomju laika profesionālās tekstilmākslas attīstības sākumposmā austu tekstiliju tapšanā iezīmējās divas savstarpēji saistītas un savā ziņā ne vienmēr viegli nošķiramas tehnikas – klasiskā gobelēna un jauktā tehnika. Aplūkojot tekstilmākslas nodaļas absolventu (1966–1986) darbus un izstāžu katalogus, iespējams secināt, ka līdz pat mūsdienām abas tehnikas savos darbos izmantojušas visas latviešu tekstilmākslinieku paaudzes.

Eiropā klasiskā gobelēna tehnika bija visnenāk un smalkākā sienas segu un paklāju aušanas metode (Skujiņa 1970: 35), kas lēna un laikietilpīga procesa (Bradshaw 1890: 17) rezultātā ar blīvu un gludu struktūru no dabiskas izcelsmes šķiedrām – lina, vilnas, zīda vai kokvilnas smalkiem pavedieniem – spēja radīt glezniecības mākslas valodai radniecisku izteiksmi. Šo aušanas paņēmieni var raksturot kā austu gleznu gobelēna tehnikā. Tomēr no jauna atdzimstošās tekstilmākslas kustības aizsācējs Lirsā uzsvēra principu, ka gobelēns ir patstāvīga, monumentāla dekoratīvās mākslas nozare, nevis eļļas gleznas reprodukcija auduma tehnikā (Suta 1972: 4), un mākslas tēla veidojumā izceļama tās dekoratīvā specifika ar tekstilmākslai raksturīgiem izteiksmes līdzekļiem (Kučinska 1987). Pretēji iepriekšējos gadsimtos izkoptam tehniski nevainojamam ripsa sējumā izaustam gobelēnam, jāizceļ Lirsā ieviestā un izstrādātā aušanas metode ar brīvāku un rupjāku tekstūru (Barty 1994: 140). Šīs metodes būtiskākie ieguvumi bija, pirmkārt, laiks – ja 17. gs. nereti pie viena gobelēna strādāja 5–6 audēji vairāk nekā desmit gadus (Bradshaw 1890: 18), tad, izmantojot Lirsā

paņēmienu, atkarībā no izmēra un kompozīcijas sarežģītības gobelēnu varēja uzaust īsākā laikā, otrkārt, tekstilijas bija plastiskākas un vieglākas.

Lirsā lielais devums tekstilmākslas attīstībā ir nenoliedzams. Taču 20. gs. 60. un 70. gados katrā valstī bija savs "Lirsā" (Zaviša 2008: 5). Piemēram, Baltijas reģionā: Lietuvā – Jozs Balčikonis (*Jozas Balčikonis*, 1924–2010), Igaunijā – Pēters Kūtma (*Peeter Kuutma*, 1938), savukārt Latvijā nozīmīgs nozares attīstības veicinātājs bija mākslinieks un profesors Rūdolfs Heimrāts. Gobelēna tehnika Heimrāta daiļradē ieņēma galveno vietu (Lamberga 1981: 30), taču kā LMA Tekstilmākslas nodaļas izveidotājs un pasniedzējs (1961–1992) viņš centās saviem studentiem sniegt plašas zināšanas un tekstilmākslas mācības programmā lielu uzmanību veltīja radošiem eksperimentiem. Kā viens no pirmajiem tekstiltehniku eksperimentiem, kam bija ierādīta svarīga vieta mākslas darba satura atklāsmē, jāmin jauktā tehnika.

Līdzās austām tekstilijām, kas iekļāva neskaitāmas rokdarbu tehniku interpretācijas gobelēnā, termins "jauktā tehnika" ienāk 60. gadu beigās. Gludā klasiskā gobelēna tehnika kļuva par pamatu gan vairāku rokdarbu (izšuvuma, tamborējuma, adījuma, mezglojuma u. c.) apvienošanai plaknē, veidojot bārkstis, pīnītes, apmetumus, pārstaipus, tinumus, cilpas, dzīparu uzbiezinājumus u. c. elementus (Kalniete 1989: 22), gan dažādu aušanas tehniku – ziemeļnieku, persiešu, sumaka un citu elementu iekļaušanu tekstilijā.

1972. gadā mākslas zinātniece Tatjana Suta pārskatā "Klasiskais un laikmetīgais latviešu gobelēnā", izvērtējot tekstilmākslas nozares pirmo desmitgadi, secina, ka līdzās klasiskā gobelēna pamatprincipiem veidojas jauni atzarojumi, kas apliecina latviešu gobelēna satura un izteiksmes aizvien pieaugošo daudzveidību (Suta 1972: 4). Arī Lamberga novērojusi, ka tradicionālajā gobelēnu tehnikā top samērā maz mākslas audumu, jo vairāk ir iecienīts dažādu tehniku apvienojums jeb tā sauktās "jauktās tehnikas" (Lamberga 1981: 41). Šo tehnisko paņēmienu izveide un lietošana nebija nejauša. Sākotnēja koncentrēšanās uz gobelēna tehnikas noteikto ietvaru no vienas puses izveidoja priekšstatu par mūsdienu tekstiliju un gobelēna tehniku kā dominējošo tekstilmākslas nozares virzienu, taču no otras – veicināja mākslinieku radošo pieeju un vēlmi eksperimentēt ar materiālu un aušanas metodēm, lai konkrētās tehnikas iegūtu jaunu dimensiju, atklātu to daudzveidību un atrastu savu vietu mākslas vidē. Iespējams, tekstiltehniku savdabības izcelšana daļēji bija veidojusies, lai distancētos no savstarpējas salīdzināšanas ar glezniecību vai kopsakarībām ar amatniecību. Šie aspekti tekstilmāksliniekiem radīja stimulu eksperimentēt un meklēt jaunus izteiksmes veidus, kā arī mudināja meklēt savu unikālo rokrakstu.

Pieturoties pie aušanas tradīcijām, jauktās tehnikas lietošana izcēla tekstilijas vizuālo izteiksmību un atklāja līdz tam nebijušas virsmas struktūras, piemēram, neaizaustu velku caurspīdīgumu, tīklojumu vai plašo pinuma amplitūdu. Tehnisko

paņēmienu iespējas izmantoja visi tā laika tekstilmākslinieki, taču kā spilgts piemērs īpaši jāmin Ritas Blumbergas (1925–2008) savdabīgais rokraksts un prasme pretnostatīt aušanas tehniku daudzveidību – veidojot smalkas un rupjas faktūras, atstājot neaizastu velku laukumus pret blīvu un ekspresīvu dažādu tehniku pretnostatījumu (Rinka 2005: 7).

Jauktā tehnika kļuva par aktivizējošu faktoru (Ivanova 1980: 40), kas attīstīja nākamo pavērsienu austu tekstiliju radīšanā. Lai arī salīdzinoši nesen, kopš 70. gadu sākuma, dažus māksliniekus, kā Aiju Baumani (1943–2019), Edīti Vīgnieri (tagad E. Pauls-Vīgnere (1939)), Arvīdu Priedīti (1946), Raiti Rubeni (1952–1990) u. c., pastiprināti sāka interesēt tekstilijas formēšanas iespējas un plastiskums. Plašo iespēju potenciāls veicināja atteikšanos no tradicionālā četrstūra formāta, lai veidotu neregulāras vai telpiskas trīsdimensionālas tekstilijas. Pretēji raksturīgai vēstījuma ilustratīvai izteiksmei austu tekstiliju satura atklāsmē telpisku tekstiliju izveides pamatprincipi ietvēra apjoma, struktūras, drapējuma, izvēlētā materiāla specifiskās īpašības un gaismas savstarpēju attiecību meklējumus. Minētie principi veicināja alternatīvu pieeju domāšanā un atšķirīgu tekstiltehniku lietojuma izpratni.

Pinums un mezglajums Lai atklātu tekstilmākslas būtību, mākslinieka domāšana un radošais izziņāšanas process veicināja interesi par citām līdzvērtīgām tekstiltehnikām. Tradicionālo tehniku izmantošanas potenciāls kļuva par inovāciju avotu jaunām izteiksmēm. Šiem meklējumiem pēc jaunā, kas ietekmēja latviešu mākslinieku 60., 70. un 80. gadu paaudzi, iespējams izsekot, aplūkojot nozīmīgus notikumus nozares attīstības kontekstā.

Paralēli aušanas tehnikām kopš 60. gadu vidus radikāli jaunas tekstiltehnikas – šķiedras mākslas (angļu val. *fiber art*) – lietojums bija vērojams Amerikā šīs kustības pārstāvju Šīlas Hiksas (*Sheila Hicks*, 1934), Lenoras Tonijas (*Lenore Tawney*, 1907–2007), Evas Heses (*Eva Hesse*, 1936–1970) u. c. darbos. Ierastos aušanas elementus – velkus un audus – pretēji aušanas pamatprincipam mākslinieki pārkārtoja citā secībā un citā loģikā, ar citiem paņēmienu, lai veidotu jaunu un atšķirīgu tekstilmākslas valodu. Lai labāk izprastu šīs kustības darbību, Glens Adamsons (*Glenn Adamson*, 1972), amerikāņu vēsturnieks, kura pētījumi ir vērsti arī uz amatniecības (angļu val. *craft*) nozīmes izpēti laikmetīgās mākslas kontekstā, skaidroja: “60. un 70. gadi radīja starptautisku revolūciju šķiedras mākslā. Bez aušanas un šķiedras struktūras veidojās ar mezglāšanu⁴, pinuma, savijuma, locīšanas, saitēšanas un pīšanas paņēmienu radīti darbi.” (Adamson 2019)

4 Mezglājuma tehnika tiek saukta arī par *macramé*. Vārds *macramé* cēlies no 13. gadsimta arābu valodas vārda *migramah*, kas nozīmē ‘bārkstis’.

Šķiedras mākslas jēdziens latviešu mākslinieku darbu kontekstā iezīmējās tikai 20. gadsimta 90. gadu vidū, taču 1969. gadā Rīgā Aizrobežu mākslas muzejā "Poļu mākslas audumu" izstādē bija iespēja iepazīties ar šķiedras mākslas tendencēm, tostarp arī ar "poļu tekstilmākslas skolas" vadošās personības Magdalēnas Abakanovičas (*Magdalena Abakanowicz*, 1930–2017) darbiem. Tobrīd Abakanoviču saistīja ideja un ar to saistīti daudzgadēji eksperimenti apzinātā tradicionālās tekstilmateriālu uztveres pārkāpšanā un tādu materiālu iekļaušanā savos darbos, kas iepriekš nebija saistīti ar audumu, kā, piemēram, zirga apmatojums vai metāla elementi (Kowalevska 2017).

Pinumam un mezglajumam ir redzama līdzība, taču daudz apspriesta ir neskaidrā robežšķirtne starp pinumu un aušanu. Visatbilstošāko priekšstatu par pinuma tehnikas specifiku skaidro dāņu tekstilmākslas vēstures pētniece Margrēte Halda (*Margrethe Hald*, 1897–1982): pinumā vienu un to pašu pavedienu var izmantot kā velkus un audus (Hald 1981: 240) pretēji aušanas tehnikai, kur divas dažādas diegu sistēmas ir iekārtotas rāmī, lai nospriegotos velkos iepītu audu pavedienus. Pīšanas paņēmienu atšķirību nosaka veids, kā ar pavedieniem var manipulēt atbilstoši dažādiem mērķiem, piemēram, knipelētu mežģīņu vai sadzīves priekšmetu izgatavošanai.

Latviešu tekstilmākslinieces Rita Blumberga un Vija Jansone (1941) guva ierosmi pinuma un tehniku potenciāla izpētei, radot virkni dažādu kompozīciju. Jansone ir vienīgā tekstilmāksliniece Latvijā, kura apguvusi savdabīgo pinuma tehniku (Lamberga 1986), tai kļūstot par mākslinieces galveno izteiksmes formu un unikālu radošo rokrakstu tekstilijas žanrā. Turklāt Jansones individuālā pieeja dažādu pavedienu blīvuma attiecību interpretēšanā, lai stilizētu cilvēku figurālās kompozīcijas un atklātu pinuma tehnikas dekoratīvo efektu, ieskicē amatniecības prasmju nozīmi radošajā procesā.

Arī mezglu siešanas prasmēm ir sena vēsture⁵. Latvijā 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā mezglu apguva rokdarbuursos, ierosmi gūstot no ārzemju rokdarbu izdevumiem (Ozolniece 1988: 5). Lai arī mezglošana ir viens no tiem piemēriem, kad vienkāršu mezglu sasaistīšana veidojas par mākslas formu, Latvijā šīs tehnikas lietojums māksliniekos raisīja piesardzīgu attieksmi. Ja tekstilmākslā nebija stingri novilkta tehnisko paņēmienu lietojuma robežas, tad 70. un 80. gados tautas lietišķās mākslas studijās tekstiliju izveides tehniskie paņēmienu tika skaidri noteikti – adījumi, tamborējumi, izšuvumi, mezglājumi, pinumi (Alsupe 1988: 10). Mezglotu rotājumu izgatavošanas popularitāte 60. un 70. gados visā pasaulē bija daļa no masveida rokdarbu atdzimšanas procesa. Uzskatāms piemērs ir mezglotās

5 Senākie atrastie mezglu piemēri ir datēti ar laika posmu no 15 000 līdz 17 000 gadiem pirms mūsu ēras.

pūces modelis⁶. Lai uzturētu robežu starp tekstilmākslu un amatniecību (rokdarbiem), sabiedrībā un aktīvāko Latvijas tekstilmākslas kritiķu vidū dominēja viedoklis, ka progresējošs rokdarbnieciskums vai pārliecīgi sievišķīga izcakošana (Lamberga 1989: 83) nav pieļaujama tekstilmākslā. Šāda skepse attiecās arī uz mezglotumiem un, iespējams, tobrīd jauniešu alternatīvās kultūras pārstāvju – “puķu bērnu” – pašu gatavotiem mezglotiem aksesuāriem, kuros pamatā izmantoja praktiskos un viegli interpretējamus mezglšanas paņēmienus. Salīdzinoši nedaudzu tekstilmākslinieku – Ernās Ošeles (1915–2005), Emīlijas Kazakevičūtes (1949) un Lijas Karlovas (1940) – uzmanību piesaistīja mezgluma kompozīciju izveide. Līdz šim latviešu mākslinieku vidū mezglšana skatāma kā īslaicīga parādība.

Batika Latvijā batikas tehnika bija jaunievedums. Saskaņā ar Pasaules Batikas padomes teikto, kaut arī tradicionāli Javas sala Indonēzijā tiek uzskatīta par batikas tehnikas aizsākuma vietu, līdz šim vēsturniekiem nav izdevies precīzi noteikt, kad tieši batikas tehnika tika atklāta⁷. Eiropas mākslā to pirmo reizi ieviesa holandiešu mākslinieki deviņpadsmitā gadsimta beigās, un tā ātri guva sekotājus visā Eiropā (Wronska-Friend 2008: 8). Latvijā zināšanas par batikas tehniku veidojās no krievu un poļu pieredzes atspoguļojuma rakstos. Tāpat kā par aušanas, arī par batikas tehniku var apgalvot, ka kopš 1961. gada Latvijā visi profesionālie tekstilmākslinieki apguva batikošanas un auduma apdrukas pamatprincipus. No vienas puses, batikas tehnikas prasmju apguves iekļaušana LMA Tekstilmākslas nodaļas mācību programmā bija saistīta ar tehniskiem un ekonomiskiem aspektiem⁸, bet no otras – šīs tehnikas paņēmieni apguve veicināja uz tekstilmākslu orientētas domāšanas paplašināšanu. Atšķirībā no aušanas, kas tehniski ir materiāla izgatavošanas process, batikas dažādo paņēmieni pamatprincips ir rotājuma izveide uz auduma krāsošanas procesā. Plašākā nozīmē batikošanu var skaidrot gan kā mākslu – zīmēšanu, gleznošanu vai rakstīšanu uz auduma –, gan amatniecību. Balstoties uz tehniskajām iespējām un tradicionāliem stiliem, batikas tehnikas pamatpaņēmienus iedala četrās grupās: sietā batika, vaska

6 Pūce bija populāra 70. gadu mājas dekoru tēma, šī tendence saistīta ar ASV Meža dienesta 1971. gada lēmumu par savu talismanu nosaukt Vudsi Pūci (*Woodsy Owl*).

7 Pierādījumi par seniem batikas piemēriem ir atrasti Tālajos Austrumos, Tuvajos Austrumos, Vidusāzijā un Indijā pirms vairāk nekā 2000 gadiem.

8 Nodaļas izveides sākumposmā nebija iespēja nodrošināt visus studentus ar stellēm, tāpēc, lai pilnvērtīgi izmantotu studiju laiku, Heimrāts meklēja citas iespējas, un batikošanai nepieciešamais tehniskais aprīkojums bija visatbilstošākais.

jeb karstā batika, aukstā batika, monotopija kā glezniecisko batiku pseidotehnika (Karosēviča 1998: 8). Jāatzīmē, nevienam no šiem paņēmieniem nav iespējams pārvaldīt pilnībā un iznākumu var ietekmēt nejaušības. Gleznošana ar vasku prasa ievērojamu iztēli, precizitāti un pacietību. Batikas tehnika nepieļauj labojumus (Wronska-Friend 2008: 8). Lai batikas tehnikā sasniegtu vēlamu virtuozitāti un meistarību, liela nozīme ir pieredzei, pašāvivai uz savām prasmēm un uz procesu. Daudziem tekstilmāksliniekiem tehniskā meistarība nereti kļūva par pašmērķi, un tikai daži batikas tehnikas iespējas spēja pārvērst izcilos tekstildarbos. Spilgti un daudzveidīgi savos darbos to lietoja Jevgēnija Knāviņa (1928–2018), Georgs Barkāns (1925–2010), Ruta Bogustova, Rūdolfs Heimrāts, Aija Baumane, Edīte Pauls- Vīgnere, Aldis Karkovskis (1949–2006) u. c. Batika kā pamattehnika un galvenā izteiksmes forma atklājas Ērikas Iltneres (1925–2011), Arņa Pumpura (1945) un Vitolda Kucina (1955) tekstildarbos. Neskatoties uz daudzsološām un daudzveidīgām batikas tehnikas lietojuma iespējām, tekstildarbi kā patstāvīgi batikas tehnikas paraugi nekļuva par regulāru izstāžu sastāvdaļu. Pirmā studentu batikas darbu izstāde notika Mākslas akadēmijas telpās 1967. gadā. Turpmākajos gados vairākkārt batikas bija iespējams aplūkot dažu tekstilmākslinieku – Bogustovas, Iltneres, Barkāna, Ievas Krūmiņas (1964), Baibas Osītes (1958), Diānas Dimzas-Dimmes (1964) u. c. mākslinieku personalizstādēs un regulārās lietišķās mākslas izstādēs. Līdz šim plašāko un reprezentatīvāko latviešu tekstilmākslinieku batikas un zīda glezniecības izstādi 2000. gadā rīkoja Latvijas Republikas vēstniecība Čehijā un Latvijas Tekstilmākslas asociācija sadarbībā ar Čehijas kultūras ministriju. Deviņpadsmit mākslinieku 60 darbi tika izstādīti Prāgā, Jaunpilsētas rātsnama izstāžu zālēs.

Starptautiskā kontekstā, analizējot mūsdienu batikas tehnikas daudzpusību un atšķirības, viena no aktīvākajām tekstilmākslas pētniecēm holandiete Beatreisa Sterka (*Beatrijs Sterk*, 1944) 2007. gadā žurnāla *Surface Design* izdevumā, kas bija veltīts batikai, publikācijā "Sapņaini attēli no Latvijas" rakstīja, ka kopš 1991. gada Austrumeiropas valstīs strauji samazinājusies tekstilmākslinieku interese par batikošanas tehnikām. Tomēr kā īpašu izņēmumu Sterka izceļ divu LMA profesoru un tekstilmākslinieču Aijas Baumanes un Ievas Krūmiņas batikas, norādot, ka viņu darbos izdevies saglabāt augstu tehnisko kvalitāti un dekorativitāti, kas nav pretrunā ar darba māksliniecisko vēstījumu (Sterk 2007: 30). Meklējot atbildi uz jautājumu par batikas tehniku un tekstilmākslinieku intereses zudumu par to, Krūmiņa situāciju raksturo kā daļu no redzamiem un slēptiem faktoriem. Piemēram, izejmateriālu plašā izvēle, pieejamība un vienkāršā lietošana, ko aktīvi izmanto nepieredzējuši amatieri pavirši darinātās tekstilijās – zīda šallēs, apgleznotos apģērbos. Cits piemērs – no Āzijas valstīm ievestā nekvalitatīvā masveida produkcija, kas kopumā negatīvi iespaido visas nozares attīstību. Šajā kontekstā var secināt, ka tehnikai bez mākslinieka interpretācijas prasmēm, iztēles un ieguldītā laika izpētes procesā nav nekādas vērtības.

Izšuvums

Pretēji citu valstu pieredzei latviešu tekstilmākslinieki nepelnīti maz pievērsuši uzmanību izšuvumam un kā patstāvīgu tekstiltehniku savā jaunradē tikpat kā neizmanto, tomēr mūsdienu tekstiltehniku kontekstā jāmin daži piemēri.

Neskaitāmas krāsainā un baltā izšuvuma dūrienu variācijas latviešu etniskajā kultūras mantojumā ieņem būtisku vietu. Tautas tērpu darināšanas tradīciju un rokdarbu pētniece Maruta Grasmāne (1941) pētījumā par izšūšanas vēsturi raksta: "Latviešu etnogrāfiskie darbi ir bagāti ne tikai ornamentālās kompozīcijas ziņā, bet tiem raksturīga arī plaša tehnika apvienošana vienā priekšmetā. Vienā darbā ietilpst visdažādākie dūrieni [...], kas nav raksturīgi cittautu kompozīcijām." (Grasmāne 2000: 144) 1986. gadā mākslas zinātniece Ināra Ņefedova (1930–2022) publikācijā "Tekstilmākslas maratons", raksturojot tā brīža tekstilmākslas kopainu, secina: "Novitāte, kas kādreiz tika apstrīdēta, bet tagad iekarojusi savu vietu, ir izšuvums un aplikācija." (Ņefedova 1986) Latviešu tekstilmākslā izšūšana kā patstāvīga tekstiltehnika toreiz un joprojām sastopama diezgan reti. Pirmo reizi tekstildarba salīdzinājums ar izšūtu gleznu minēts saistībā ar Egila Rozenberga (1948) tekstilminiatūrām "Vecpilsēta" un "Gaiziņš" 1978. gada otrajā tekstilminiatūru izstādē Rīgā. Tajās katrs izšūtais dūriens atgādina veiklu otas triepienu un dekoratīvos nolūkos atrāda netradicionāla izšuvuma lietojumu. Savukārt 1989. gadā Lambergas rakstā "Miniatūrtekstilijas" izceļ arī Dzintras Vilks (1948) romantiskos un smalkos izšuvumus "Ezers" un "Putni", kā arī Pētera Sidara (1948) lāpījumu "Atmiņas". Citāda pieeja ir vērojama līdz šim izcilāko latviešu mūsdienu tekstilmākslas izšuvuma tehnikā radīto darbu autores Velgas Lukažas (1960) izšuvumos. Kopš 1997. gada Lukažas galvenais māksliniecišķās izteiksmes līdzeklis ir filigrāns izšuvums, kurā ar izteiksmīgu dūrienu struktūru māksliniece attīsta oriģinālu rokrakstu, radot virkni figurālu kompozīciju.

Tekstilmozaīka

Laikā, kad dominējošā tekstiltehnika bija aušana, tekstilmozaīka kā mākslas veids, kas izveidojies no tradicionālās tautas mākslas⁹, Eiropā kopš 20. gs. 70. gadiem kļuva par atsevišķu tekstilmākslas atzaru. Pirmo reizi termins "tekstilmozaīka"¹⁰ latviešu tekstilmākslas kontekstā minēts 1985. gadā publikācijā "Jauno māksla Maskavā" (Bužinska 1985), izceļot tekstilmākslinieces Intas Amoliņas (1952) kopš 1983. gada darinātos svētku karogus "Mākslas dienu" pasākumiem.

9 Ķīnā, Japānā, Ziemeļāfrikā, Itālijā, Anglijā, Austrālijā u. c. no audumu atgriezumiem darināti sadzīves priekšmeti, galvenokārt stepētas segas un apģērbs.

10 Tekstilmozaīka pasaulē pazīstama kā *quilt* vai *patchwork* tehnika.

Amoliņa izveidojusi arī vairākas tekstilijas – “Ziema” (1984), “Puķu lauki” (1986), “Spēle” (1987). Mākslas kritiķi šos darbus dēvēja par ielāpu vai lupatiņu šūšanas mākslu. Amoliņas darbos ielāpu šūšanas pamatprincips ietvēra ne tikai reciklācijas (materiālu otrreizējas pārstrādes) ideju, bet arī dažādu rūpnieciski ražotu audumu daudzveidības izpēti un līdz tam maz izmantotas manipulācijas ar audumu, to griežot, lokot un kārtojot vairākos slāņos, lai izveidoto kompozīciju sašūtu kopā. Pateicoties Amoliņas pašiniciatīvai tekstilmozaikas tehniku izziņāšanā, sāka pilnveidoties latviešu tekstilmākslas kopaina. Tomēr pārliecinošu tekstilmozaikas pamatu turpmākai attīstībai Latvijā izveidoja tekstilmāksliniece Aina Muze (1943–2019). Studējot grāmatas par tekstilmozaīku un apgūstot tradicionālo tehniku pamatus ārzemēs (Lūsis-Grīnberga 2019: 96), Muze izveidoja tekstilmozaikas mācību kursu (1995–2010) LMA Tekstilmākslas nodaļas maģistra studiju programmas studentiem. Mācību kurss ietvēra tekstilmozaikas vēsturi, stilus, virzienus, šūšanas paņēmienus un dažādu audumu īpašību izpēti. Atšķirībā no aušanas tehnikas, tekstilmozaikas specifiskais izveides process veicināja mākslinieku radošo pieeju, izmantojot arī moderno tehnoloģiju iespējas, piemēram, mašīnizšuvumu un auduma apdrucku vai tekstilo īpašību izcelšanu, integrējot polsterējuma, caurspīdīguma, spīduma un matējuma faktūras tekstildarbā, kā arī lietojot netradicionālus un agrāk maz izmantotus materiālus – papīru, plastmasu, sintētiskas šķiedras, apgleznotu audumu. Vairāki tekstilmākslinieki – Austra Celmiņa-Ķeirāne (1975), Andra Kurzemniece (1976), Inese Jakobi (1949), Jeļena Jēkabsons (1976), Vineta Priste-Kārkla (1975), Dagnija Griezne (1976) u. c. joprojām paplašina tehnisko risinājumu robežas, ko vienkopus var iepazīt ne tikai Latvijā, Muzes nodibinātās Tekstilmozaikas biedrības regulāros tekstilmozaikas pasākumos, bet arī nozīmīgās starptautiska mēroga izstādēs, kā “Segu izstāde” (*Quilt-Expo*) Birmingemā (Anglijā) un “Eiropas tekstilmozaikas tikšanās” (*European Patchwork Meeting St. Marie aux Mines*) (Francijā), un citviet pasaulē.

Autortehnika

No tekstildarbos īstenotajiem dažādo tehniku paņēmieniem kā raksturīga 20. gs. beigu posma iezīme ir daudzveidīgs autortehniku¹¹ lietojums, un līdz ar to pamanāms ir tradicionālo tekstiltehniku izmantojuma sarukums. Taču pirms četrām desmitgadēm autortehnika kā patstāvīgs māksliniecisks izteiksmes līdzeklis sāka veidoties Eiropas un Amerikas šķiedras mākslas kustības darbos. Kā viens no autortehnikas jēdziena izcelsmes pirmsākumiem jāmin tekstilmākslinieces Magdalēnas Abakanovičas darbi. Nevarēdama pielāgot savam radošajam sasniegumam un darba

11 Termins “autortehnika” nav oficiāli apstiprināts vai iekļauts sabiedriski pieejamās datubāzēs. Pārsvārā lietots jaunrades rezultāta aprakstīšanas nolūkā.

iecerei nevienu tobrīd tekstilmākslas vidē pastāvošu terminu, viņa izveidoja atvasinājumu no sava uzvārda – ABAKANS. Mākslas kritiķi, savukārt, šo nosaukumu atzīmēja kā autortehniku. Mākslinieku vēlme aizvien vairāk radīt tekstildarbus autortehnikā ir cieši saistīta arī ar Šveicē nodibināto Starptautisko seno un moderno gobelēnu centru (*The International Centre of Ancient and Modern Tapestry, CITAM*). Kad 1961. gadā Latvijā, tolaik Teodora Zaļkalna Valsts mākslas akadēmijā, tiek dibināta Tekstiliju mākslinieciskās noformēšanas nodaļa, Šveicē, Lozannā, Alise Pauli (*Alice Pauli, 1922*) kopā ar vīru Pjēru Pauli (*Pierre Pauli, 1916–1970*) un Žanu Lirsā izveidoja Starptautisko tekstiliju biennāles modeli ar mērķi nodrošināt mūsdienīgo tekstiliju ar jaunu platformu. Dibinātāji uzskatīja, ka tekstildarbus nepieciešams uzlūkot plašā diapazonā dažādos aspektos, pēc izteiksmes līdzekļiem un lietojuma. Tieši šo biennāļu laikā sākās diskusija: vai eksperimentālās tehnikās radītie tekstildarbi, kas tiek eksponēti izstādē, ir gobelēni (Jefferies 2017: 57)? Vai būtu jāveido nošķirums starp tradicionāli austiem un inovatīviem materiāliem un uz eksperimentiem balstītiem tekstiltehnikās radītiem darbiem? Mākslinieku un tekstilmākslas pētnieku vidū līdz šim nav panākta viedokļu konsekvence. Uztvert tekstilmākslu tradicionālā izpratnē kā dekoratīvu mākslu kļuva arvien sarežģītāk. No vienas puses, meklēt kopsakarības un pielāgot vienotam terminam mainīgās tekstilmākslas izpausmes materiāla un tehnisko paņēmieni daudzveidībā ir neiespējami, no otras – nenoliedzami tekstildarbs ir vēstījums, šķiedras un tekstiltehnikas principu vai paņēmieni lietojuma mijiedarbības rezultāts jeb amatniecības (prasmes) un stājmākslas krustpunkts.

Līdzās iepriekšminētajiem notikumiem Latvijā kopš profesionālās tekstilmākslas nozares attīstības pirmsākumiem Rūdolfs Heimrāts katedras studiju programmā trešajā mācību gadā diezgan tālredzīgi izveidoja lekciju kursu "Eksperimentālais tekstils". Šo nodarbību mērķis bija paplašināt studentu redzesloku un iepazīt jaunākās tendences cittautu (poļu, šveiciešu, čehu) tekstilmākslas attīstībā, vienlaikus iedrošinot studentus eksperimentēt ar tehniku un materiālu. Vidējās un vecākās paaudzes tekstilmākslinieki daudzkārt ir uzsvēruši, ka lekcijās gūtā pieredze attīstījusi viņu spējas uztvert un pielāgot savas prasmes tekstilmākslas nozares hibrīdās dabas attīstībā. Turklāt eksperimentālā tekstila plašās iespējas kļuva par atskaites punktu tiem māksliniekiem, kuri savu radošo spēju apliecinājumu nesaskatīja sava īpaša rokraksta meklējumos austajos darbos.

2006. gada izdotā Rīgas Dekoratīvās mākslas un dizaina muzeja krājuma kataloga tekstilmākslas sadaļā tekstilmākslinieces Ernas Ošeles (1915–2005) 1962. gadā austais sienas dekors "Puķes" ir senākā tekstilija, kurā norādītā tehnika ir autortehnika. No mūsdienu tekstilmākslas attīstības skatpunkta Ošeles darbiem raksturīgās austu un sietu bārķšu variācijas var vērtēt kā starpposmu jauktas tehnikas pārtapšanā par autortehniku. Latvijā par pirmajiem celmlaužiem, kuri apzināti sāka

izmantot jaunradītus tehniskos paņēmienus, kur darba tapšanas procesu nozīmīgi ietekmēja arī izmantotie materiāli, jāmin Rutas Bogustovas uzkārstas, plastiskas cilņotas virsmas (Kučinska 1978) telpiskās kompozīcijas, Ineses Jakobi darbs "Svētki", Uģa Jankava (1956) tekstilminiatura "Jumts", Raita Rubeņa (1951–1990) darbs "Variants Nr. 1" un gandrīz visi Pētera Sidara radītie darbi kopš 1987. gada. Mākslinieku atklātie paņēmieni un izejmateriāli noveda pie jauna tekstildarba radīšanas procesa, kas bija atšķirīgs no tā laika lietišķās mākslas pieņēmumiem. Tekstildarbs vairs nebija skatāms kā tradicionāla austa tekstilija, kurā mākslinieciskās izteiksmes iespējas nosaka austais attēls, bet gan kā mākslas darbs, kurā dažādas tekstiltehnikas ir tikai klātesošas un pakārtotas, sniedzot daudz plašākas izteiksmes iespējas. Vienlaikus, darbiem izejot no tradicionālā robežām, kļuva nepieciešami arī jauni to vērtēšanas kritēriji. Šķiedras mākslinieces un inženierzinātnes pētnieces Loisas Luninas (*Lois F. Lunin*, 1924–2014) 1990. gadā veiktajā pētījumā "Izaicinājumi šķiedras mākslas aprakstīšanā" (*The Descriptive Challenges of Fiber Art*) (Lunin 1990: 699) no dažādām tekstu un attēlu datubāzēm apkopotas šķiedras mākslas darbos lietotās 42 tehnikas un 191 dažādas izcelsmes un struktūras materiāls. No vienas puses, pētījumā iezīmēts strupceļš šo tehniku un materiālu izzināšanā, jo, nemitīgi pieaugot izmantoto tehniku un materiālu amplitūdai, šo procesu aprakstīšana tiek padarīta gandrīz neiespējama. Taču, no otras puses, aktualizēta dažādo autortehniku izzināšanas nepieciešamība.

Neskatoties uz autortehniku māksliniecisko paņēmieni daudzveidību un dažādajiem materiāliem, iespējams atrast kopīgas iezīmes. Lai nonāktu pie inovatīviem paņēmieniem, visai daudzi mākslinieki transformē vai savstarpēji sintezē senas, tradīcijās balstītas tehnikas jaunās. Piemēram, Gundegas Strautmanes (1979) darba "Fascinācija" autortehnikas izveides pamatideja aizgūta no samērā nesenu (pagājušā gadsimta vidū) matemātiskos aprēķinos pamatotas pārstaipu (*string*) mākslas pamatprincipiem. Mainot pavediena atsaites punktus, tiek veidots rūpīgā aprēķinā un precizitātē veidots mežģīņtipa ornamenti. Tostarp sistemātiski pavedienu uztinumi rada optisku ilūziju par kustību. Kompozīcijā iekļautās pērlīšu joslas nav tikai pavediena atsaites punkts, bet Braila raksta kodi. Rezultātā darba saturs uztverams arī ar tausti. Cita autortehniku izveides pieeja, kurā noteicošais ir materiāls, kas nosaka tehniku, darba tēlu un visbeidzot ideju, vērojams Pētera Sidara darbos. Sidars atzīmē, ka jebkurš nejauši pamanīts materiāls veicina iztēles aizraušanos un vēlmi to izzināt (Sidars 2016). Autors šķiedras mākslas objektos pastāvīgi apguvis jaunus materiālus. Viņš pētījis un izmantojis papīru, lufa sūkļus, kūdru, karsto līmi, čūskādu un daudzus citus "ne-tekstiliskus" materiālus. Darba procesā izmantojis jaunas oriģinālas tehnikas, adaptējot tās konkrētam materiālam. Tekstilmākslinieces levas Krūmiņas iedvesmas avots veidojies, eksperimentējot ar dažādiem PET atkritumiem un polietilēna maisiņiem. Izpētot to substanci un tos apgleznojot, sagriežot un sakausējot, izdelves

radīt ne tikai autortehniku, bet arī augsta līmeņa mākslas darbus, kuros materiāls ir atdalīts no sākotnējā konteksta un ieguvis jaunu mākslinieciskās izteiksmes formu.

Lai uzturētu tekstilmākslinieku ieinteresētību ne tikai individualitātes attīstībā, bet arī senu, no paaudzes uz paaudzi pārmantotu tradīciju izpētē, darbojas starptautiskas tekstilmākslas organizācijas: Virsmas dizaina asociācija (*Surface design association*), Starptautiskā filcēšanas kustība (*International feltmakers association*), Starptautiskā mežģīņmākslas biennāle (*International Lace Biennial*), Eiropas Segu triennāle Vācijā (*European Quilt Triennial*), Eiropas Tekstiliju centrs, Pitsburgas Šķiedras mākslas ģilde (*Fiberarts Guild of Pittsburgh*) un daudzas citas. Šo organizāciju veicinošie pasākumi liek pārdomāt arī autortehnikas jēdziena lietošanas nozīmi. Daudzos gadījumos ne visas mākslinieku jaunradītās tehnikas būtu uzskatāmas par autortehnikām. Nejaušības rezultāts vai noteikta interpretācija var kļūt tikai par sākumpunktu autortehnikas izveidei. Autortehnikas izveides pamatā ir spēja no cita skatu punkta veikt daudzpusīgu materiāla un tehnikas izpēti, saistot to ar noteiktu kontekstu. Pārzinot tradicionālos paņēmienus un izmantojot jaunus materiālus vai tehnoloģijas, iespējams, atbilstošākais būtu jau iepriekš aplūkotais termins "jaukta tehnika".

Secinājumi

Darbu radīšanas procesā tekstiltehniku attīstībai kopš profesionālās tekstilmākslas pirmsākumiem 20. gs. otrajā pusē ir bijusi cieša saikne ne tikai ar lokālo, bet arī ar cittautekstiltehniku tradīciju izpēti. Katras atsevišķas tekstiltehnikas savdabības iespēju izziņāšana un apguve izraisīja nozīmīgu pavērsienu nozares kopainā un fundamentāli lauza priekšstatu par aušanu kā dominējošo tehniku tekstilmākslā. Piemēram, jauktās tehnikas paņēmieni ieviešanas pamatā bija ne tikai vēlme papildināt izaustu kompozīciju ar atšķirīgām un daudzveidīgām faktūrām, bet izcēl līdz tam neapgūtas tekstildarba īpašības – formu, plastiskumu un caurspīdīgumu. Par jaunu izteiksmes formu meklējumiem liecina pastiprināta interese par batikas, apdrukas, mezglojuma, pinuma un tekstilmozaīkas tehniku. Lai gan katrai teknikai, tāpat kā jebkurā mākslas nozarē, ir savas īpatnības un izteiksmes valoda, izveidojās hierarhiska tekstiltehniku struktūra, dažas tehnikas kritiķi vērtēja augstāk, citas zemāk. Tobrīd par eksperimentālām un nenopietnām teknikām uzskatīja tamborējumu un adījumu, un rezultātā tekstilmākslinieki tās tikpat kā neizmantoja.

Kopš 20. gs. beigām priekšplānā izvirzās mākslinieka vēlme apšaubīt pieņēmus un provocēt pašam savu pieredzi, veidojot jaunas, savdabīgas tehnikas. Tekstildarba radīšanas process kļuva daudzslāņains, ar noteiktu domāšanas praksi, kas izceļ pētniecības pieeju, uzsverot, ka tekstildarbā līdzvērtīgi ir trīs faktori – ideja, materiāls un tehnika – un tie nav nodalāmi. Jāsecina, ka, tehniskos paņēmienus pilnveidojot un

pārveidojot, jaunas idejas un inovatīvu rezultātu var iegūt tikai tad, ja māksliniekam ir atbilstošas spējas, zināšanas, pieredze, pacietība un prasmes. Līdz ar intensīvu mākslinieku vēlmi jaunradīt savas unikālās tehnikas, tekstildarbi kļūst komplicētāki un grūtāk uztverami, prasot specifiskas zināšanas šajā mākslas jomā.

Bibliogrāfija

Ābolniece-Āboliņa, Aina (2020). *Gobelēni ar antīkās mitoloģijas sižetiem. Rundāles pils muzeja krājums*. Pieejams: <https://rundale.net/muzejs/krajums/prieksmetu-stasti/gobeleni-ar-antikas-mitologijas-sizetiem/> [skatīts 28.12.2020.].

Adamson, Glenn (2019). *Sheila Hicks in the Expanded Field*. Available: <https://www.glennadamson.com/work/2019/2/6/sheilahicks> [accessed 16.03.2021.].

Alsupe, Aina, Kargāne, Ausma (1988). *Tautas lietišķā māksla padomju Latvijā 1970–1985*. Rīga: Zinātne.

Bradshaw, William Richard (1890). The Gobelin Tapestry Presented to the French Benevolent Society of New York. *The Decorator and Furnisher*, Vol. 17, No. 1, pp. 17–18, 20–21. Available: https://www.jstor.org/stable/25586192?seq=1#metadata_info_tab_contents [accessed 12.02.2021.].

Bužinska, Irēna (1985). Jauno māksla Maskavā. *Liesma*, Nr. 7, 30. lpp.

Grasmane, Maruta (2000). *Latviešu tautas tērpi. Raksti. Izšūšana*. Rīga: Apgāds Rasa ABC.

Hald, Margrethe (1981). *Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials: A Comparative Study of Costume and Iron Age Textiles*. National Museum of Denmark.

Ivanova, Gundega (1980). *Tekstilmāksla. Latviešu mūsdienų lietišķā māksla*. Rīga: Liesma.

Jefferies, Janis (2017). Is This Still Tapestry? 1969–1975. *From tapestry to fiber art. The Lausanne Biennials 1962–1995*. Cotton, Giselle Eberhard, Junet, Magali (eds.).

Lausanne: Foundation Toms Pauli, pp. 57-75.

Kalniete, Sandra (1989). *Latvju tekstilmāksla*. Rīga: Liesma.

Karoseviča, Alda (1998). *Mājturība. Batika*. Rīga: Zvaigzne ABC.

Kowalevska, Marta Magdalena (2017). Abakanovicz: The fabric of art. *Contemporary Lynx*, 30.11. Available: <https://contemporarylynx.co.uk/magdalena-abakanovicz-the-fabric-of-art> [accessed 12.12.2019.].

Kučinska, Veronika (1987). *Ruta Bogustova. Tekstilijas*. Mūsu mākslinieki. Rīga: Liesma.

Lamberga, Dace (1981). Latviešu tekstilmākslas septiņdesmito gadu raksturīgākās iezīmes. Cielava, Skaidrīte (sast.). *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga: Liesma.

Lamberga, Dace (1986). *Vija Jansone. Tekstilijas. Jānis Seiksts. Keramikā*. Katalogs. Rīga: Latvijas PSR mākslas fonds.

Lamberga, Dace (1989). Miniatūrtekstilijas. Sturme, Brigita (sast.). *Latviešu lietišķā māksla*. Rīga: Liesma.

Lunin, F. Lois (1990). The Descriptive Challenges of Fiber Art. *The American Archivist*, No. 53(2), pp. 699. Available: <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.190.6501&rep=rep1&type=pdf> [accessed 30.10.2020.].

Lūsis-Grīnberga, Elīna (2019). Laikmetīgās tekstilmozaikas un *art quilt* uzplaukums Latvijā 90. gados. *Aina Muze. Bezgalīgais pavediens*. Audere, Ilona (sast.). Rīga: Ainas Muzes fonds.

Ņefedova, Ināra (1986). Tekstilmākslas maratons. *Cīņa*, 29.10., 3. lpp.

Ozolniece, Ingrīda (1988). *Mezģlošana*. Rīga: Avots.

Phillips, Barty (1994). *Tapestry*. London: Phaidon Press Limited.

Rinka, Rūta (2005). *Rita Blumberga*. Katalogs. Rīga: Neputns.

Skujiņa, E. (1970). *Audumi*. Rīga: Emīla Melngaiļa Tautas mākslas nams.

Sterk, Beatrijs (2007). Dreamlike images from Latvia. *Surface Design. Batik*, pp. 30–33.

Suta, Tatjana (1972). Klasiskais un laikmetīgais latviešu gobelēnā. *Māksla*, Nr. 1, 4.–9. lpp.

Tišheizere, Edīte (2012). Caur adatas aci. *IR*, 12.09.

Trail, B. Charles (1892). *French Tapestries. History of the gobelins. Reports from the Consuls of the United States*, No. 144, pp. 49–53.

Wrońska-Friend, Maria (2008). *Art Drawn with Wax: Batik in Indonesia and Poland*. Warszawa: Gondwana.

Zaviša, Norberts (2008). *Žans Lirsā Lodzā. Izstādes katalogs: Jean Lurçat*. Dekoratīvās mākslas un dizaina muzejs.

Intervijas

Krūmiņa, Ieva (2021). Saruna autore arhīvā, 19.04.

Video

Sidars, Pēteris (2016). *Pēteris Sidars – kaislības turpinās*. Pieejams: <https://www.youtube.com/watch?v=Ih2-TuY7H0M> [skatīts 16.07.2021.].

1. attēls. Velga Lukaža "Meditācija". 1998. Austa, izšūta tekstilminiatūra (10×15 cm). Foto no LTA arhīva.
Figure 1. Velga Lukaža. "Meditation". 1998. Woven, embroidered textile miniature (10×15 cm).
Photo from LTA archive.

2. attēls. Gundega Strautmane "Fascinācija". 2016. Autortehnika. Kartons, plastmasas lodītes, diegs (50×50 cm). Foto no E. Veilandes-Apines personīgā arhīva.
Figure 2. Gundega Strautmane "Fascination". 2016. Author's technique. Cardboard, plastic beads, thread (50×50 cm). Photo from the personal archive of E. Veilande-Apine.

3. attēls. Aina Muze "Melnās tulpes". 1997. Kokvilna, sintētika, tekstilmozaīka (81×243 cm).
Foto no E. Veilandes-Apines personīgā arhīva.
Figure 3. Aina Muze "Black tulips". 1997. Cotton, synthetic, textile mosaic (81×243 cm).
Photo from the personal archive of E. Veilande-Apine.



1



