



**mabb**





1. David Mabb. SPORTO RŪMAI / THE SPORTS HALL, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Sausmedžio“ audinio / Oil paint on William Morris “Honeysuckle” fabric, 142 x 90 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras

## T U R I N Y S C O N T E N T S

David Mabb

MENAS KASDIENYBĖI..... 1

Simon Rees

APSPURĘ PAKRAŠČIAI: DAVIDO MABBO  
KILIMAI IR TAPYBA..... 7

Lolita Jablonskienė

TRUMPA JUDĖJIMO „MENĄ Į BUITĮ“ ISTORIJA 12

David Mabb

ART INTO EVERYDAY LIFE..... 24

Simon Rees

FRAYING AT THE EDGES: CARPETS AND  
PAINTINGS BY DAVID MABB..... 30

Lolita Jablonskienė

A BRIEF HISTORY OF THE “ART INTO  
EVERYDAY LIFE” MOVEMENT..... 35

## MENAS KASDIENYBEI

Aš atvykau iš Londono. Į Lietuvą atsivežiau savosios kultūros sąlygotą ir nuo jos priklausomą istorijos sampratą, kultūrinį ir politinį kontekstą, kuriame užaugau, trumpai tariant, didžiulį intelektualinį bagažą, kurį vežiojuosi savo galvoje ir kuris man padeda suprasti pasaulį. Tai reiškia, kad Lietuvos kultūra, su kuria susidūriau viešnagės metu, manyje įvairiai rezonuoja susikirsdama su mano paties kultūros istorija ir vietos pojūčiu.

### Williamas Morrisas

Su savim taip pat atsivežiau savo meninės praktikos patirtį, kūrybą, kurią tobulinau visą savo – suaugusiojo – gyvenimą. Pastaruosius septynerius metus dirbu su Williamu Morriso (1834–1896) tekstilės ir tapetų dizainu. Tęstinis mano „bendradarbiavimas“ su Williamu Morrisu susijęs su Morriso ornamentų supaprastinimu ir rekontekstualizavimu – tai yra būdas kvestionuoti Morriso utopinio idealizmo modelius. Ne mažiau nei Morriso dizaino palikimas mane domina ir pats Morrisas kaip istorinė figūra. Morrisas garsėjo romantine poezija ir utopiniais romanais. Tai jis įkūrė pirmąją Anglijoje architektūros apsauga besidominčią draugiją – Draugiją senoviniams pastatams išsaugoti, kuri ir šiandien tebesirūpina istoriniais pastatais. Britų politiniame gyvenime jis buvo žinomas kaip Nacionalinės liberaliosios lygos išdininkas, vėliau tapo vienu Socialinės demokratinės federacijos lyderių, o 1883 m. įkūrė Socialistų lygą. Taip pat jis buvo tekstilės

ir tapetų dizaineris ir vadovavo interjero dizaino kompanijai *Morris & Co.* Morrisas manė, kad dizainas atlieka labai svarbų vaidmenį gerinant kasdienio gyvenimo kokybę – šį įsitikinimą išreiškė garsusis jo principas: „Savo namuose nelaikykite nieko, kas, jūsų žiniomis, nėra naudinga ar, jūsų manymu, nėra gražu“<sup>1</sup>.

Susidomėjau Williamu Morrisu, susidūręs su dviem akivaizdžiai prieštaraujančiais dalykais. Pirmiausia – tai įtampa, kilusi tarp vėlesnės Morriso politikos ir jo verslo. Jis tapo vietiniu Britanijos marksistu, Londono Hammersmith draugijos Trotskiu ar Gramsciu, bet tuo pat metu pasiturintiems britams kūrė interjerus. Nors šie du jo projekto aspektai sunkiai derėjo, jo kurtų ornamentų utopiškumas lėmė šio prieštaravimo naudingumą: neįmanoma išvengti paties kapitalo, galima tik jį nuversti – tai Morrisas suprato vėliau.

Antrasis, stipresnis prieštaravimas yra tai, kad Morriso estetika gali tave perplėsti pusiau: tau gali patikti jo ornamentai, jie gali gundyti ir tuo pat metu gali būti nepriimtina jų vartojimo politika. Iš pradžių jo dizainas buvo aukščiausios įmanomos techninės kokybės rankų darbo audiniai ir kilografinių klišių atspaudai, įperkami tik pasiturinčiai vidurinei ir aukštesniajai klasei. Morriso kompozicijų prasmės keitėsi laikui bėgant; dabar jos plačiai prieinamos palyginus pigių Sandersono kopijų pavidalu Britanijoje ir JAV ir jau reprezentuoja gyvenimo priemiesčiuose, vidurinės klasės ir estetinio konservatyvizmo vertybes. Nors Morriso sukurti gausos ir vaisingumo įvaizdžiai tuomet



reiškė radikalų ryšio su praeitimi nutraukimą, dabar jie, regis, stokoja juos inspiravusių prieštaravimų ir problemų. Netekęs kritinio konteksto, utopinis jo projektas virto nostalgišku tokių vietų, kur visad šviečia saulė, kur niekad nelyja ir, žinoma, kur niekad nėra žiemos, ilgesiu.

### Meną – į buitį

Mano darbai Lietuvoje susiję su sovietinės Lietuvos istorijos laikotarpiu, žinomu kaip „chruščiovinis atšilimas“, ir judėjimu, žinomu kaip „Meną – į buitį“. Jis kilo po Stalino mirties, kai sovietų valdžia susilpnino meno ir dizaino kontrolę. Kadangi SSRS ekonomika buvo pagrįsta penkmečio planais, ši tendencija užsitęsė ir laikotarpiu, žinomu „brežnevinės stagnacijos“ pavadinimu. To meto menininkams buvo suteikta galimybė bendradarbiauti su tekstilės, kilimų, stiklo ir keramikos gamyklomis, taip pat su tokiomis organizacijomis kaip leidyklos, kur jie kūrė vienetinių gaminių ar gaminių serijų dizainą.

Akcijos rezultatai nukrypo nuo oficialaus socialistinio realizmo, kurio pagrindiniai ingredientai buvo sovietiniai herojai ir jaunieji traktoristai. Menininkai sėmėsi įkvėpimo iš vietos tradicijos arba tarptautinio modernizmo, pavyzdžiui, „anglų festivalinio stiliaus“. Architektai taip pat turėjo galimybių paieškoti pavyzdžių Skandinavijoje ir kitose Europos šalyse. Nors valstybė vis dar buvo nepaprastai represyvi, daugelis tuo metu pastatytų pastatų yra lengvi ir erdvūs, juose panaudoti kai kurie geriausi tarptautinio modernizmo elementai. Jie yra tarsi šviesmečius nutolę nuo vestuvių tortą primenančio stalinistinio kičo, kuris tik prieš keletą metų, Stalino valdymo laikotarpiu, užteršė didžiuosius buvusios Sovietų Sąjungos miestus.

Tačiau kadangi dauguma to meto pastatų vis dar asocijuojasi su sovietų okupacija, jie buvo ir vis dar yra arba tyčia griaujami (pardavus juos perstatymui), arba apleisti ir palikti griūti savaime.

### Kapitalas yra karalius

*Pro-testo laboratorijos* – organizacijos, kovojančios už kino teatro *Lietuva* Vilniuje išsaugojimą, – iniciatoriai Nomedas ir Gediminas Urbonai labai tiksliai apibūdino procesus, nulėmusius sovietinio laikotarpio kino teatrų griūtį:

2. William Morris

3. KILIMAS SU LENINO ATVAIZDU, GRŪTO PARKAS / LENIN CARPET FROM GRŪTAS PARK. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005

„1990 m. atkūrus nepriklausomybę, Lietuvoje prasidėjo pamišėliškas privatizacijos, nekilnojamo turto plėtros ir griovimo laikotarpis. Primenantis Laukinių Vakarų žemės grobimą ar aukso karštligę – spekuliantai ir nekilnojamojo turto magnatai susivienijo su korumpuotais savivaldybės biurokratais siekdami beprotišku greičiu perstatyti šalį. Pelnas – vienintelis jų motyvas. Viešojo erdvė, svarbiausi pastatai, kultūrinis gyvenimas ir viešojo nuomonė buvo pagrindinės aukos. Jų metodas paprastas: pasakyk visuomenei, kad ekonomikos raida yra visiems gerai. Įtikink juos, kad Kapitalas yra Karalius. Primink visuomenei, kad norint paversti Lietuvą blyškiu Vakarų Europos miestų šešėliu, geriausia yra ištrinti sovietinę praeitį – ir taip padaryti šalį dar patrauklesnę dar didesnėms investicijoms bei plėtrai.

Sovietiniais laikais kinas atliko labai svarbų vaidmenį visuomenės kultūriniame gyvenime. Centrinėse Lietuvos miestų vietose buvo pastatyti dideli kino teatrai. Tie teatrai atliko lemiamą vaidmenį tapdami viešų susitikimų ir susirinkimų vietomis. Atkūrus nepriklausomybę, kai dideliu greičiu urmu žlugo sovietinės struktūros, kino teatrai patraukė nekilnojamojo turto rinkos dėmesį. Per trumpą laikotarpį privatus verslas sugebėjo perimti ir sugriauti beveik visus kino teatrus Vilniuje paversdamas juos gyvenamaisiais namais ir prekybos centrais. Išnyko daugiau nei 15 kino teatrų, tarp jų tokios miesto įžymybės kaip *Aušra*, *Žvaigždė*, *Spalis*, *Pionierius*, *Pergalė*, *Tėvynė*, *Kronika*, *Aidas*, *Planeta*, *Neris*, *Vingis*, *Lazdynai*, *Vilnius*, *Maskva* ir LIETUVA.

Kaip menkas pakaitalas, atspindintis viso pasaulio miestų tragediją, buvo pastatyti du kino multipleksų monstroi: *Coca Cola Plaza* naujamiestyje ir *Akropolis Cinemas* už miesto. Pastarasis, kuris yra didžiausio Lietuvoje prekybos centro dalis, yra Lietuvos „prekybocentrizacijos“ pavyzdys. Su multipleksais atėjo multipleksiniai Holivudo filmai, taigi kino erdvės griovimas užkodavo ir nepriklausomų kino programų žlugimą. Dabar, 2005 m., tebestovi tik vienas kino teatras – LIETUVA. Kilo mūšis, siekiant jį išgelbėti. Kino teatras *Lietuva* pastatytas 1965 m. ir (o tai reikšminga) yra didžiausias kino teatras Lietuvoje, turintis 1000 vietų ir 200 kvadratinį metrų dydžio ekraną, siūlantį idealų vaizdo dydį. Tai – Vilniaus kino festivalio namai, be to, kino teatras atliko svarbų vaidmenį visos vilniečių kartos vaizduotėje. Jo pavadinimas „Lietuva“ taip pat yra svarbus nacionalinės tapatybės signifikantas, nes jis niekada neturėjo sovietinio atspalvio (t.y. jis nebuvo vadinamas „Lietuvos Sovietų Socialistinės

Respublikos“ kino teatru). Kam nors pasakyti „susitikim prie Lietuvos“ tikrai kažką reiškė sovietinės okupacijos laikais. 2002 m. Vilniaus savivaldybė tyliai pardavė kino teatrą privatiems nekilnojamojo turto supirkėjams; su priesaku, kad jis turėsiąs veikti kaip kino teatras dar trejus metus“<sup>2</sup>.

### Penki pastatai

Aš pasirinkau penkis pastatus, kurių funkcijos pasikeitė atkūrus nepriklausomybę.

Kino teatras *Lietuva* turi ilgą modernistinį stiklo paviljoną, sudarantį viso pastato pirmo aukšto fasadą. Kino salė yra už jo, įsiremusi į kalvą, esančią už pastato. Komplexas kelia giedros ir ramybės įspūdį. Anksčiau minėtas trejų metų malonės laikotarpis pasibaigė 2005 m. liepos 1 d. Rašant šį tekstą, kino teatras *Lietuva* uždarytas ir jį grasinama nugriauti. *Pro-testo laboratorijos* kampanija už jo išgelbėjimą tęsiasi.

Didžiulė *United Colors of Benetton* parduotuvė anksčiau, iki rekonstrukcijos 1996 m., buvo kino teatras *Vilnius*. Koncertiną primenantis pastato fasadas išliko ir išeina į Gedimino prospektą (buvusį Lenino prospektą), pagrindinę prekybos gatvę Vilniuje. Vidus visiškai sugriautas ir pirminio kino teatro interjero nelikę nė pėdsako. Dabar, įėjus į pastatą, patenki į vieną iš 5000 *Benettono* parduotuvių bet kurioje pasaulio vietoje.

Didingas Sporto rūmų stogas šauna į dangų ir dominuoja šiaurinėje Neries pusėje, žvelgiant nuo Senojo Arsenalo, esančio priešingame krante. Dabar jis atrodo apleistas. Šalia buvę atviri baseinai jau nugriauti, o pastatas nebenaudojamas kaip sporto salė. Vilniaus miesto savivaldybė jau paskelbė pasiūlymus rekonstruoti šią teritoriją.

Kai ten lankiausi, Britų kino kompanija buvo įsikūrusi filmavimo aikštelę – taip Vakarų kompanijos pasinaudoja pigia darbo jėga ir erdve Rytų Europoje. Fojė iš trijų pusių supa stiklo sienos, taigi tai yra atvira, nuostabiai apšviesta modernistinė erdvė. Autentiškas interjeras iš esmės išlikęs – organiška, augaliją primenanti medinė konstrukcija, dėl kurios ši erdvė atrodo lyg didžiulis šiltnamis.

Nacionalinė dailės galerija stovi šiauriniame Neries krante, o šalia jos – sovietinio laikotarpio skulptūra, jamžinusi sovietinių kosmonautų pasiekimus. Tai vienas iš keleto Vilniuje išlikusių sovietinio laikotarpio paminklų.

Pastatas „žvelgia“ į Vilniaus centrą nuo žemos kalvos ir yra suprojektuotas taip, kad atrodytų lyg aštuonių modernistinių kubų seka. Jis pastatytas 1980 m. –





4. BASEINO TRAMPLINAS, SPORTO RŪMAI VILNIUJE / DIVING BOARD,  
THE SPORTS HALL IN VILNIUS. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005

anksčiau čia buvo Lietuvos Sovietų Socialistinės Respublikos Revoliucijos muziejus. 1991 m. pastatas tapo Rezistencijos muziejumi, o paskui, prieš uždarant 1995 m., buvo paverstas šiuolaikinio meno galerija ir liko nenaudojamas, apleistas, kol neprasidėjo perstatymas iš pagrindų. 2007 m. jį planuojama atidaryti kaip naująją Nacionalinę dailės galeriją, kurioje bus pristatomas XX ir XXI amžių Lietuvos menas.

Parko restoranas Trakuose labai primena 4-ojo dešimtmečio tarptautinį modernizmą. Kai fotografavau, statybos čia buvo pačiame įkarštyje ir rekonstruojamas pastatas atrodė taip, lyg būtų buvęs apleistas ilgą laiką.

Jei privatizacija ir nesunaikina sovietinio laikotarpio pastatų, tai jiems vis tiek gresia pavojus, nes priimta manyti, jog jie nepraktiški rinkos ekonomikoje. Kartais jiems trūksta ekonomiškų šildymo sistemų, o pas-

tatų forma ir medžiagos dažnai yra netinkamos Lietuvos klimatui. Jiems visiems reikia kapitalinio remonto ir rekonstrukcijos, taip pat visa tai garantuojančių valstybės dotacijų.

#### Penki paveikslai

Kurdamas šioje parodoje eksponuojamus penkis paveikslus pasirinkau šiuolaikinius Morriso dizaino audinius ir užtapiu juos interpretuodamas anksčiau minėtų pastatų fotografijas. Kai kurios Morriso kompozicijų detalės neužtapytos – jos išnyra iš po nutapytų vaizdų. Pavyzdžiui, *United Colors of Benetton parduotuvėje* matyti tik šakelės iš Morriso „Vaisių“ kompozicijos, o Morriso vasaros vaizdas virto žiema. „Dviejų prieštaraujančių vaizdavimo sistemų konfrontacijos inscenizacija yra manevras... Kai susiduria dvi kultūrinės sistemos, įvyksta išsiliejimas ir aplink

5. ĮĖJIMAS Į UAB KILIMAI LENTVARYJE / GATES OF AB KILIMAI FACTORY IN  
LENTVARIŠ. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005



kyla verpetai. Abi lygties pusės patiria stresą, tuo tarpu paviršiū iškyla 'trečia prasmė'<sup>6</sup>.

### Trys kilimai

Trys iš šių paveikslų dar kartą yra „išversti“ į didžiulius taftinginius vilnonius kilimus *Lietuva*, *Benetton parduotuvė* ir *Sporto rūmai*. Jie mus gražina prie judėjimo „Meną – į buitį“. Lietuvoje nuo 1990 m. per privatizaciją prarasta ar transformuota didžioji dalis pramoninės gamybos bazės. Žlugo pramoninė vitražų gamyba, nes išnyko užsakovas – Sovietų Sąjunga; stiklo dirbinių gamybos struktūra pritaikyta naujai Vakarų rinkai. Bet dalis kilimų gamybos įrengimų išliko UAB *Kilimai* gamykloje prie Lentvario netoli Vilniaus ir čia vis dar gaminami aukštos kokybės rištiniai kilimai pagal originalius Lietuvos menininkų projektus.

Būtent čia išausti trys mano kilimai. Kilimų gamyba mus vėl gražina prie Morriso, kuris kūrė ir audė kilimus – tai išaugo į tarptautinį „meno ir amatų“ judėjimą.

### Viena paroda

Kilimai ir paveikslai iškabinti ratu Šiuolaikinio meno centro kino salėje. Centras, kuriame dar tebėra iš gelžbetonio išlietas rievėtas interjero dekoras ir vitražas, yra buvę Dailės parodų rūmai, atidaryti 1968 m.

Tikiuosi, kad mano kūriniai parodoje *Menas kasdienybei* paskatins dialogą, kuris galėtų būti produktyvus ir žvelgiant į šiuolaikinę Lietuvą, ir mėginant modernizuoti ar prikelti Morrisą, kad dar kartą išryškėtų jo, kaip dizainerio, paminklosaugininko ir kapitalizmo kritiko, talentas.

DAVID MABB

<sup>1</sup> W. Morris, *The Beauty of Life*, 1880.

<sup>2</sup> Geerto Lovinko pokalbis su *Pro-testo laboratorijos* iniciatoriais

Nomeda ir Gediminu Urbonais *Hacking Public Spaces in Vilnius*:

*Politics of a new media space inside the Lietuva (Soviet) Cinema*, 2005, prieiga per internetą:

<http://info.interactivist.net/article.pl?sid=05/07/16/0344240&mode=nested&tid=22>

<sup>3</sup> S. Edwards, „The Trouble with Morris“, in *The Decorating Business*, Ontario: Oakville Galleries, 2000.

Sudarytojo pastaba: jau po to, kai šis tekstas buvo parašytas, kino teatro *Lietuva* likimas išsisprendė. Pastatas bus pertvarkytas į gyvenamąjį kompleksą su komercinėmis patalpomis. Savivaldybė išskėlė sąlygą, kad komplekse būtų skirta erdvės 200 vietų kino teatrui, kuris, kaip pranešė savininkai, bus įrengtas apatiniame būsimo pastato aukšte.

6. UŽPAKALINĖ KILIMO PUSĖ / BACK OF CARPET. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005



## APSPURĘ PAKRAŠČIAI: DAVIDO MABBO KILIMAI IR TAPYBA

Jau daug rašyta apie žmogaus potraukį nusikrapštyti šašą. Nes niežulys yra gijimo proceso dalis, tačiau jis gali išvaryti iš proto ir priversti kenčiantįjį iš naujo atverti žaizdą. Taip visiško išgijimo procesas užsitęsia. Žaizdos vietoje net gali likti randas. Kartais tas veiksmas, *abjekcija*, yra tyčinis ir išvaduoja nuo niežulio.

Toks ciklas kultūros kritikoje dažnai pasitelkiamas kaip metafora apibūdinant istoriją – ypač XX a. vidurio istoriją – kaip „atvirą žaizdą“. Tiesą sakant, kritikams, rašantiems po Frankfurto mokyklos negatyviosios dialektikos ir anglų postmarksistinės teorijos vėliava, šašo nukrapštymas yra svarbiausias tikslas. Laikyti žaizdą atvirą tam tikra prasme reiškia, kad ji nuolat gyja. Tai padeda, turint omenyje minėtąją *abjekciją*, išvengti „nuslopintų dalykų sugrįžimo“ (tai yra, įvykių ir jėgų, kurios dar nėra tinkamai suvirškintos ar su kuriomis dar nepradėta tvarkytis, pasirodymo).

Tas pats impulsas slypi ir palaidame siūle. Siūlas, kyšantis iš siūlės, drabužio apsiuvo ar rankogalio, audeklo atraižos krašto, patiesalo ar kilimo kuto (ar pakraščio), vilioja jį patraukti. Ištraukti jį tam, kad pašalintum, yra netikslusis mokslas. (Tikslumas reikalauja kirpti). Čia didelė tikimybė, kad tas vienintelis siūlas pasidarys proporcingai ilgesnis nei atrodo, išprovokuodamas naują impulsą jį pasekti (traukiant) iki jo logiškos pabaigos, audeklui, drabužiui, kilimui, patiesalui išsiardant į naują materialumo stadiją. Dekonstruktivistas Jacques'as Derrida tai jau panaudojo kaip kultūrinio tyrimo metaforą. Kaip ir pirmosios metaforos atveju, Derrida čia pasiūlo „aktyvios“ kritikos formą, leidžiančią objektui [kuris kadaise buvo siūlų krūva] būti iš naujo susiūtam/išauštam. Tiesą sakant, „dekonstrukciją“ galima apibūdinti kaip „rekonstrukciją“. Neilgai trukus, žinoma, audeklas atspurs ir išlįs daugiau palaidų siūlų...<sup>1</sup>

Šias dvi metaforas galima pritaikyti anglų menininko Davido Mabbo kūrybai – ir formos, ir funkcijos požiūriu. Mabbas kuria dviejų kanoninių kultūrinių tradicijų kontekste: 1) susijusiame su anglų „menininko“ Williama Morriso (1834–1896) kūryba; 2) susijusiame su marksizmu. Jo parodos suaktyvina abu šiuos istorinius/kultūrinius sluoksnius. Daugelis žaizdos analogiją taikytų Marxui, o nuolatinio audimo metaforą – Morrisui. Vadinasi, Marxą galėtume sieti su

tema/idėja, o Morrisą – su objektu/kūriniu. Pasitelkus du santykio tipus išryškėja ir yra suaktyvinamas dialektinis kūrinio aspektas<sup>2</sup>. Šiuo požiūriu Mabbo darbai atspindi paties Williama Morriso kūrybą. Ir labiausiai – per tokią estetikos ir politikos sampyną, kuri svyruoja tarp aukštojo, liaudies ir taikomojo meno<sup>3</sup>.

Žvelgiant iš Lietuvos ir iš meno pozicijų (ir į jas kreipiantis) Morrisas labiausiai žinomas kaip taikomojo meno atstovas, kūręs ir gaminęs (per *Morris & Company*) namų apdailos dirbinius, o taip pat kaip pagrindinė „Meno ir amatų“ sąjūdžio figūra. Greta meno/dizaino kūrybos Morriso veikla apėmė poeziją, leidybą, politiką, politinę teoriją, literatūrinius vertimus, spaudą ir architektūrinio palikimo apsaugą. Jis daug pasiekė visose šiose srityse ir reikšmingai bei ilgam paveikė anglų visuomenę ir kultūrą<sup>4</sup>. Šiuo atveju mus domina būtent politika ir jos dvelksmas Morriso dizaino projektuose.

Tai nelengva užduotis, kai mėgini suprasti Morriso interjero apdailos projektus naujame tūkstantmetyje ir iš XX a. pabaigos perspektyvos. Jie reprezentuoja vidurinės klasės skonį, taip pat anglišumą, kuris tarptautiniu mastu reprezentuoja rafinuotą, konservatyvų skonį. Didžiąja dalimi taip nutiko dėl to, kad kompanija *Arthur Sanderson & Sons Ltd* masiškai gamina audinius ir sienų apmušalus pagal Morriso projektus. Gėlėtuose jų ornamentuose įžvelgti politinį elementą atrodo beveik neįmanoma. Tačiau, XIX amžiuje, kai jie buvo sukurti, jie buvo spaudžiami rankomis ksilografijos būdu. (Ironiška, tačiau tai reiškė, kad jie buvo brangūs ir parduodami tik aukštuomenei, ką Morrisas vadino „pasitarnavimu kiauliškai turtingųjų prabangai“). Rankų darbas ir sąlygos, kuriomis dirbo *Morris & Co.* darbininkai, išreiškė Morriso socialistines teorijas apie darbą bei pasipriešinimą industrinės revoliucijos nulemtam darbo ir gyvenimo mechanizavimui Viktorijos laikais.

Nuo XIX a. 8-ojo dešimtmečio įsitraukęs į liberalų politiką, 9-ajame dešimtmetyje Morrisas įstojo į Socialinės demokratijos partiją, Socialistų lygą ir galiausiai įkūrė *Hammersmith* socialistų draugiją, nes jo politika vis labiau radikalėjo. Jis vadintas „vietiniu Anglijos marksistu“. 1884–1895 m. Morrisas buvo svarbiausio to laiko socialistų periodinio leidinio *Commonweal* vienas leidėjų ir dirbo jo redaktoriumi – čia jis išspaus-

dino keletą įtakingų straipsnių. (Jis taip pat yra parašęs pamfletų ir keletą knygos apimties traktatų). Jis nepailsdamas gynė darbininkų teises, ypač [kaip Marxas] teisę įgyvendinti savo tikrąjį potencialą – per mokslą – ir būti teisingai atlygintiems už savo pastangas; transformuojant visuomenę, kuri vertintų darbą/produktyvumą labiau nei pelną. Vienas garsiųjų ir čia labai tinkamų jo principų yra šis: „panaudodami žmogaus darbą neturėtume gaminti nieko, ko neverta gaminti, ar kam pagaminti reikalingas darbas, žeminantis gamintojus“<sup>5</sup>.



Morrisas kūrė savo projektus būdamas įsitikinęs, kad estetika/grožis atlieka tam tikrą vaidmenį visuotinio visuomenės tobulinimo procese. (Kaip tik tokį požūrį tuo pat metu propagavo Johnas Ruskinas – vėliau Walteris Benjaminas, Levas Trockis ir Theodoras Adorno tai pavertė teorija). Sekdamas Ruskinu ir prerafaelių judėjimu, su kuriuo siejama jo paties poezija, Morrisas atsigrėžė į ikiindustrinį amžių, atitinkantį jo gamybos technologijas, ieškodamas motyvų ir apipavidalinimo pavyzdžių. Jo atikiniai ir organiniai vaizdiniai labiausiai sietini su Viduramžių gobelenais ir knygų miniatiūromis. Jo ornamentuose bujoja gausybė gėlių, šakų ir vaisių – idealios žemdirbystės gerovės ženklai. Tai – ikiindustrinio darbo vaisius. Tiems, kuriems rūpi dailės istorija, tai yra klestinti gamta, apaugusi Arkadijos griuvėsius rojų primenančiose erdvėse Claude'o Lorraino tapyboje ar didžiajame kolonijinės Amerikos tapytojo Thomaso Cole'o cikle *Imperijos kelias* (1834–1836), vaizduojančiame Amerikos žlugimą. Kaip ir Cole'as, Morrisas buvo ankstyvasis gamtosaugininkas ir jo kūryba skelbia apie žalingą industrializacijos poveikį britų gamtai ir gyvenimo kokybei. Atrodo, kad Morriso interjerų grožis yra priminimas apie degradaciją už lango. Tai

buvo tikrai visaapimanti interjero „aplinka“.

Visaapimančio dizaino ir gyvenamosios aplinkos grožio teorija turėtų atrodyti pažįstama naujojo tūkstantmečio skaitytojui – per jos dialektinę antitezę. Nuo paskutiniojo XX a. dešimtmečio drabužių dizaineriai Giorgio Armani, Calvinas Kleinas, o ypač Versace kuria drabužius, kosmetiką, apdailą, net viešbučius ir poilsia vietas tarsi teigdami, kad jie gali vartotojams suteikti išties (ir patobulintą) gyvenimą. Dažniausiai su tuo siejama griežto minimalizmo estetika, tarsi koks postinternacionalinis stilius. (Ir priešingas Morriso organicizmui). Žinoma, toks socialinis modeliavimas kuriamas labiau vartojimo, o ne gamybos plotmėje – šis argumentas sudaro postmarksistinės kritikos, kurią plėtojo Guy Debord'as savo svarbiausiame situacionistiniame tekste *Reginio visuomenė* (1967), pagrindą.

Pastaroji nuoroda grąžina mus į dabartį ir prie Davido Mabbos kūrinių. Ir į Lietuvos, kur jie eksponuojami, erdvę. Mabbas atvyko į Lietuvą tyrinėti Morriso tradicijos ir čionykštės taikomojo meno kūrybos sandūrų. Politinę analogiją diktavo tai, kad Lietuva yra buvusi sovietų socialistinio eksperimento kalinė. Norint jausti Marxą į savo kūrybos ataudus, Mabbui reikėjo politinio jautrumo ir reflektyvumo, o taip pat – kuratoriaus sukurtos struktūros. Ir suvokimo, kad reikia skirti marksizmą nuo to, kaip jį iškreipė sovietinis socializmas, absoliučiai sužalojęs žmones, karinės galios priverstus gyventi po jo padu. (Išryškinant šį skirtumą verta pažymėti, kad prokomunistinių kritikų Bertoldo Brechto ir Georgo Lukščso estetika nebuvo įtraukta į Lietuvos meno pedagogiką, nes jų marksistinė kritika laikyta pomirtiniu seniai mirusio kūno tyrimu)<sup>6</sup>.

Visgi šis projektas įgyvendintas įsitikinus, kad laikas pribrendo kritikai. Sekdama siūlu atgal į pradžią istorinė kritika (šišo nukrapštymas) siekia neigti, o ne skatinti sugrįžimą to, kas buvo nuslopinta. Kurį laiką patyrinėjęs situaciją padedant Lietuvos akademinėms ir parodų institucijoms, Mabbas galėjo susitelkti ties viena „chruščiovinio atlydžio“ laikotarpio, 6-ojo dešimtmečio pabaigos iniciatyva, žinoma kaip „meną į buitį“. Tai buvo eksperimentas, susijęs su penkmečio plano ekonomika, pagal kurią menininkai/taikomosios dailės atstovai turėjo vadovauti tekstilės ir keramikos gamyklų projektavimo skyriams. Judėjimas gyvavo iki „brežnevinės stagnacijos“ 8-ojo dešimtmečio viduryje. Iniciatyva skatino taikyti meną ir dizainą buitinių daiktų gamyboje galvojant, kad tai pagerins kasdienio gyvenimo kokybę. Šiame judėjime dalyvavusių menininkų

reputacija ir statusas taip pat pakilo.

Buvo sunku surasti to sąjūdžio metu sukurtus objektus, kurie pasitarnautų kaip istoriniai ženklai. Nepaisant idealistinio tono, jie, tiesą sakant, žymi sovietines represijas tiek pat, kiek ir simbolizuoja takoskyrą Lietuvos taikomojoje dailėje. Todėl to laiko daiktai buvo išmesti iš asmeninių, komercinių ir institucinių kolekcijų ar bent jau nukišti į toliausius tų kolekcijų kampelius – iš akių ir iš galvos. Objektai, kuriuos pavyko pamatyti, buvo nedideli atradimai [užsieniečio akimis], nes juos kuriant pritaikytas britų „festivalinis“ stilius. Britanijos festivalis (1951) buvo valdžios mėginimas atgaivinti visuomenės suvokimą, kad nacionalinio dizaino kultūra gali prisidėti atstatant Londoną ir šalies pramonę po antrojo pasaulinio karo. Užsakyti projektai dairėsi į „modernistinę“ ateitį, kad išvaduotų šalies dizainą iš organinio „meno ir amatų“ sąjūdžio palikimo įtakos. Kuriant daugelį su Festivaliu susijusių buitinių dizaino objektų buvo derinami modernistiniai ir tradiciniai elementai – Morrisas susidūrė su modernizmu, jei norite.



7-9. Domicelė Tarabildienė. INICIALAI / L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI / INITIALS FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING, 1963

anašus lydinys aptinkamas ir lietuviškuose judėjimo „meną į buitį“ objektuose, apjungusiuose „kylantį modernizmą“ su tuo, ką geriausiai būtų vadinti „folkloro“ elementais.

Folklorinis dizainas susijęs su žemdirbystės ir organiniais motyvais, dažnai primenančiais viduramžių medžio raižinius ar ksilografinius atspaudus. (Tai nesusijęs su „sovietiniu realizmu“, kurį nuolat prisimena, net fetišizuoja Vakarų menotyrininkai). Savo vaidmenį atliko ir technologijos, nes gamyboje jos buvo atnaujintos praėjus 15 metų po sovietų okupacijos [antrojo pasaulinio karo pabaigos].

Geriausias tuo laikotarpiu sukurtų objektų archyvas, bent jau užfiksuotas fotografijose, saugomas Lentvario

kilimų gamykloje UAB *Kilimai* (40 km į vakarus nuo Vilniaus). UAB *Kilimai* yra pelninga įmonė, išsaugojusi amatininkų kilimų gamybą ir reorganizuota po Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo (1990) orientuojantis į eksportą. Kadangi Morrisas kūrė gobelenus, savo parodai Mabbas nusprendė imtis kilimų. Dirbdamas su šio amato meistrais, „išvertusiais“ jo tapybą į kilimų raštą, *Kilimų* gamykloje Mabbas sukūrė tris figūrinius kilimus, kurie yra pagrindinis parodos elementas.

Sinchroniškai šiam sąlyginiam kūrybiškumo pakilimui taikomojoje dailėje gimstantis modernizmas išryškėjo ir Lietuvos architektūroje – tai rodė keletas pagrindinių to meto pastatų. Dažnai interjero architektūra, puošyba ir baldai atspindėjo sąjūdį „Meną į buitį“. Tuo metu, kai visuomeninė architektūra turėjo tarnauti valstybei, čia mano aptariamieji pastatai sublimavo socialistinio realizmo stilių ir įtraukė elementus, kuriuos galima sieti su modernistine Vakarų architektūra. Sprendžiant iš išvaizdos ir turint omenyje ryšį su „festivaliniu“ stiliumi (kuriam Britanijoje atstovauja Karališkieji festivalių rūmai, Hayward galerija ir Nacionalinis kino teatras/Britų kino institutas – visi pastatyti pietiniame Londono krante), šiuos pastatus galima vadinti „brutalistiniais“. Brutalizmas apibūdinamas kaip „humanistinis modernizmas“, o pastatuose, išaugusiuose Lietuvoje „atšilimo“ laikotarpiu, jo šiek tiek yra. Tačiau įtvirtinti šį atitikimą reikėtų ignoruoti platesnes socialines reikšmes, o taip pat ir pastatų likimą, arba, kaip sakė žymus architektūros kritikas Manfredo Tafuri, „būti priklausomiems nuo vyraujančio gamybos būdo“<sup>7</sup>. (Tiek pat, kiek ir architektų norą kurti, patys pastatai atspindi medžiagas, kurios tuomet buvo prieinamos Sovietų Sąjungoje. T. y., brutalistai rinkosi betoną, o Lietuvos modernistų medžiagos pasirinkimas atspindėjo pasiūlą).

Nepaisant šių sąlygų, keletas pastatų yra grakštūs sovietinės architektūros pavyzdžiai. Kam, atėjusiam iš vakarietiško konteksto, paraboliska Koncertų ir Sporto rūmų stogo kreivė neprimins Le Corbusier Ronšano koplyčios? Panašiai ir uždaras betoninis kubas, sklendantis ant dviejų kolonų ir išties išstiklintos sienos (kino teatre *Vilnius*), primena Lucio Costa ir Oscaro Niemeyerio kūrybą. Nepaisant šių panašumų ir jų vertės, pastatus, apie kuriuos kalbu, ištiko tas pats likimas kaip ir minėtus „kasdienius“ daiktus – jie buvo uždaryti, išgrobstyti, privatizuoti (kino teatras *Vilnius* dabar yra *United Colors of Benetton* parduotuvė) arba įtraukti į griaunamų pastatų sąrašą. Taigi Mabbas nusprendė panaudoti penkis iš šių pastatų kaip pagrįn-

dinius įvaizdžius savo parodoje, sudarytoje iš trijų kilimų ir penkių paveikslų (visi jie sukurti 2005 m.). Tai – Koncertų ir Sporto rūmai, kino teatras *Vilnius* ir kino teatras *Lietuva* (kilimai ir tapyba) bei naujoji Nacionalinė dailės galerija (buvęs Lietuvos Sovietų Socialistinės Respublikos Revoliucijos muziejus) ir restoranas Trakuose (tapyba)<sup>8</sup>.

Pagrindinį pastato įvaizdį šiuose kūriniuose jis sujungė su organiniu motyvu, pasiskolintu iš Morriso. (Prisiminkite, Morrisas įkūrė pirmąją Britanijoje architektūros apsaugos draugiją). Paveikslai nutapyti ant Sandersono Morriso gaminamo audinio, kurį galima nusipirkti parduotuvėje, ištempto ant drobės. Dažais užtepami ornamentų elementai, kurie veržiasi į vaizdą ir paveiklo plokštumą – šis efektas primena sintetinį kubizmą. Kilimuose organinis ornamentas tarsi paryškina pagrindą, ant kurio įkomponuojamas pastatas. Kilimuose *Sporto rūmai* ir *Lietuva* ant pastatų paviršiaus vejasi šakos, lyg trišakiai, pranašaujantys greitą jų sugriovimą. Tai primena Morriso kūryboje jaučiamą įtampą, kurią Morriso tyrinėtojas Stephenas S. Eisenmanas apibūdino kaip „ornamentinę natūralizmo ir košmaro opoziciją“<sup>9</sup>. Taip pat tai tarsi iliustruoja Morriso tekstus, kuriuose dažnai aprašomas irimo ir atgimimo, griovimo ir augimo, degimo ir naujo suklestėjimo viena laikisumas.

Esė *Architektūra ir jos antrininkas* (1973), žymėjusiame naujos architektūros ir naujos architektūros teorijos formavimąsi pritaikius poststruktūralizmą, Tafuri rašė, jog tam, kad taptų radikalesnė, „architektūra turėjo paneigti visuomenės lūkesčius – taigi griuvėsiai tapo pačiais architektūriškiausiais objektais“. Pristatydamas griūvančią architektūrą ir įvesdamas kaip priešstatą svetimą objektą [Morrisą], kuris nepasiduoda realistinei reprezentacijai, Mabbas veiksmingai paneigė socialinius lūkesčius pastato atžvilgiu. Paprastai ir dialektiškai kalbant, sugerindamas du įvaizdžius ir dvi tradicijas, jis sukūrė *šiuolaikinių* griuvėsių įvaizdį. Tai griuvėsių atvaizdai, sudarantys sąlygas žiūrovo sąveikai su tais pastatais, išlaisvintais nuo sovietinių lūkesčių – ant jų fasadų žiūrovas gali projektuoti savo paties lūkesčius. Mabbas sukūrė tai, ką Adorno vadina „autonomišku meno kūriniu“, kurio turinys, nepaisant į jį pripumpuoto intelekto, sudaro sąlygas asmeniniam susitapatinimui. Kilimas, pažįstamas buities daiktas, yra idealus objektas asmeniniam susitapatinimui kurti, ypač toks kaip šie kilimai, vis dar kvepiantys šviežiu audimu, minkšti ir mieli.



adangi, nepaisant oficialios funkcijos, šių visuomeninių pastatų paskirtis buvo pramoga, su jais susiję įvaizdžiai tikriausiai bus pozityvūs. Ypač todėl, kad netrukus po to, kai buvo atkurta nepriklausomybė, *Sporto rūmai* ir kino teatras *Lietuva* tapo vietomis, kur daugelis lietuvių pirmą kartą paragavo populiariosios Vakarų kultūros (popmuzikos koncertų ir kino), kuri taip ilgai jiems buvo uždrausta. Tai „kasdienybė“, iš tikrųjų jausta į Mabbo kūrinius.

Šis procesas primena naujosios Nacionalinės dailės galerijos rekonstrukciją – jos kubiniai tūriai čia užfiksuoti griovimo stadijoje. Kadangi pats pastatas buvo prastai pastatytas iš prastų medžiagų, jo renovacija yra didžiulis architektūrinis darbas. Įsitikinimas, kad architektūrą verta išsaugoti, liudija dialektišką poziciją – tą pačią poziciją, kuri įkvepia gyvybę Davido Mabbo projektui. Projektas atskiria architektūrinį projektavimą ir statybą: projektavimas pristatomas kaip lietuviška architektūra, o jo rezultato – pastato – materija paženklina kaip sovietinė. Paprastai kuo toliau nuo Maskvos būdavo statomas pastatas, tuo prastesnės statybinės medžiagos būdavo naudojamos. Taigi reikia ekstensyvios rekonstrukcijos ir naujų medžiagų. Nacionalinė dailės galerija yra atstatymo iš griuvėsių simbolis. Mabbo nutapyta ant Morriso „Saulučių“ audinio, Nacionalinė dailės galerija atrodo lyg padabinta gėlių girliandomis. Jos betoninę masę nušviečia oranžinė saulėlydžio žara, taip sukuriant aiškiai optimistinį vaizdą. Perfrazuojant Morriso *Mažesniusius menus* (1882), ji reprezentuoja „naują meną, išaugantį iš naujos visuomenės situacijos“. Naują visuomenę, augančią ant Neries krantų, nuo Mabbo parodos salių skiria neilga kelionė kilimu – tai tas pats krantas, ant kurio stūkso *Sporto rūmai*, o jų likimas dar nežinomas.

SIMON REES

<sup>1</sup> Filosofinis/istorinis optimistas čia aptariamam procesui galėtų pritaikyti „amžinos revoliucijos“ terminą.

<sup>2</sup> „Dialektikos“ sąvoka čia naudojama klasikine prasme (tai reiškia logišką tyrimą pasitelkus dvi prieštaraujančias sąvokas) ir siejama su Theodoro Adorno nukalta „negatyvia dialektika“. Tai jokių būdu neturėtų būti siejama su [sovietiniu] „dialektiniu materializmu“.

<sup>3</sup> Daugiau informacijos apie Mabbą ir Morrisą žr. Marnie Fleming, *The Decorating Business*, Ontario: Oakville Galleries, 2000; David Mabb, *David Mabb: A Factory As It Might Be or The Hall Of Flowers*, Ontario: Art Gallery of Windsor, 2003; David Mabb, *William Morris*, Manchester: The University of Manchester, 2004; David Mabb, *William Morris in Jaipur*, New Dehli: The Queen's Gallery, 2005.

<sup>4</sup> Williamas Morrisas išleido keletą poezijos knygelių, susijusių su prerafaelitų judėjimu: *The Defense of Guenevere and Other Poems*, London: Bell & Daldy, 1858; *The Earthly Paradise: A Poem (parts I-III)*, London: F.S. Ellis, 1868–1870. Jis taip pat vertė Islandijos mitologinę poeziją: *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs*, London: Ellis & White, 1877. 1890 m. Morrisas įkūrė specializuotą *Kelmscott* spaustuve, išgarsėjusią naujų viduramžių poezijos leidimų, tarp jų ir Geoffrey Chaucerio kūrybos, iliustracijomis. 1877 m. jis įkūrė Draugiją seniesiems pastatams išsaugoti, kuri vis dar veikia ir kuri daugeliu atžvilgiu buvo Nacionalinės globos pirmtakė. Daugiau informacijos ieškokite Williamo Morriso draugijos tinklapyje [www.morrisociety.org](http://www.morrisociety.org)

<sup>5</sup> Citatos tęsinys: „Kokia paprasta ir, žinoma, teisinga, bebūtų ta pozicija, kaip, esu įsitikinęs, ji tau ir turi atrodyti, apmąstęs šį reikalą tu suprasi, jog tai yra tiesiog mirtinas iššūkis dabartinei darbo sistemai civilizuotose šalyse“. Iš „Art and Socialism“ (1884), žr. A. L. Morton (ed.), *The Political Writing of William Morris*, London: Lawrence & Wishart, 1984.

<sup>6</sup> Dėl visiškos teisybės reikia priminti, kad sovietmečiu į kanono kritiką apskritai buvo žiūrima negatyviai.

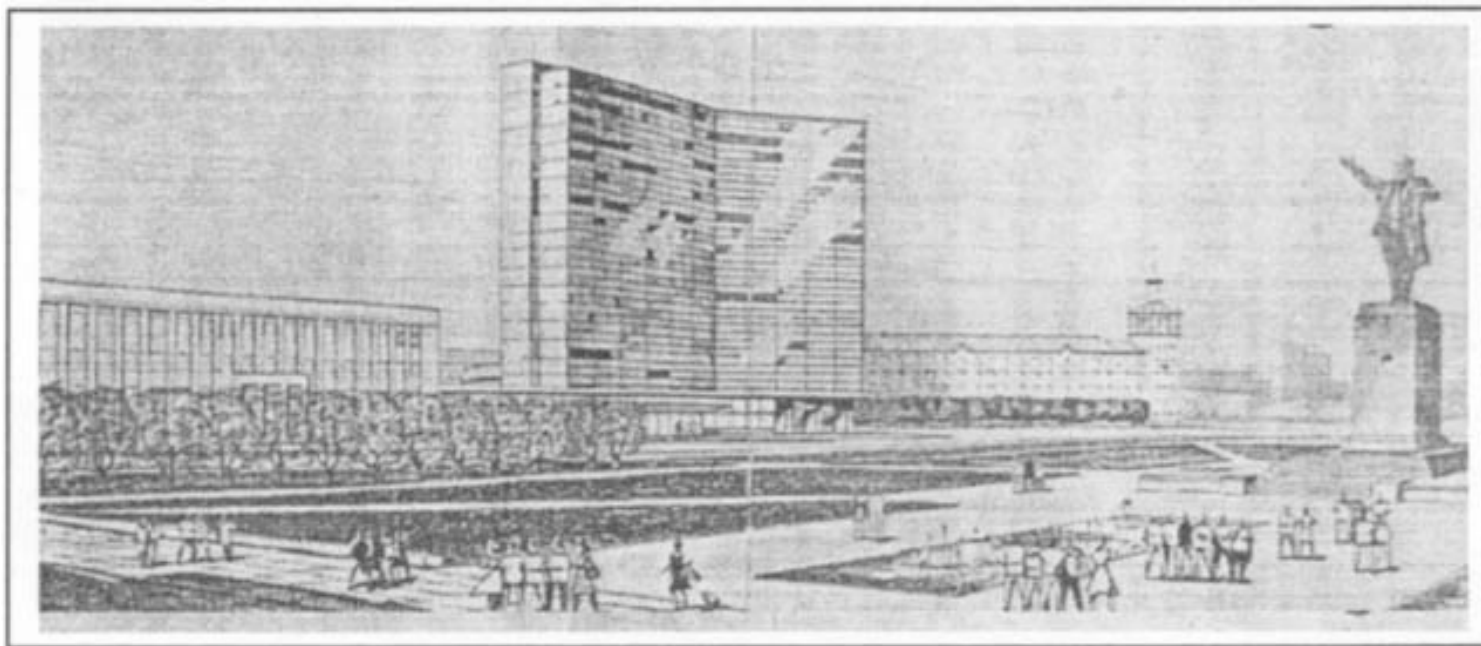
<sup>7</sup> Žr. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1976.

<sup>8</sup> Reikia pastebėti, kad net jei tie pastatai buvo suplanuoti ar suprojektuoti čia mūsų aptariamam laikotarpiu, jie buvo pastatyti per dvidešimt metų nuo 7-ojo iki 9-ojo dešimtmečio.

<sup>9</sup> Steve Edwards, „The Colonisation of Utopija“, in David Mabb, *William Morris*, Manchester: The University of Manchester, 2004.



## TRUMPA JUDĖJIMO „MENA Į BUITĮ“ ISTORIJA



10. LUKIŠKIŲ AIKŠTĖS VILNIUJE REKONSTRUKCIJOS KONKURSO PROJEKTAS, 7-ojo dešimtmečio pradžia / CONTEST PROJECT FOR THE RECONSTRUCTION OF LUKIŠKĖS SQUARE IN VILNIUS, early 1960s

Lietuvoje šis Davido Mabbo projektas pataiko išsyk į du taikinius, tiksliau – į abi vieno taikinio puses. Taikinyje – atmintis: pirmiausia, miesto kaip nuolat kintančios, naujais sluoksniais apaugančios materialios struktūros, o taip pat emocinė – gyvenimo mieste – atmintis. Kitoje pusėje nuolatinė atminties palydovė – užmarštis. Į XXI amžių įžengusi ir staigių pokyčių sukeltas traumas per keliolika metų apsigydziusi Lietuvos visuomenė drąsiau gręžiasi ir į sovietinio laikotarpio patirtį bei to meto kultūros paveldą, juos prisimindama ne kaip tiesiog blogą, neteisingą laiką, o veikiau „kažkokį“, specifiniais bruožais pasižymintį, į šią dieną nepanašų fenomeną. Sovietinė dailė itin dažnai minima diskusijose apie būsimą ekspoziciją naujame modernaus ir šiuolaikinio meno muziejuje Vilniuje (kurio rekonstruojamą pastatą Mabbas įpynė ir į vieną iš savo paveikslų). Išties, kokią žinią perduos šio laikotarpio dailės kūriniai šiandieniniam žiūrovui? Kokį sovietinės Lietuvos kultūros matymą ir mąstymą skatins muziejus – galingas, diskursą formuojantis visuomenės institutas?

Britų menininkui pasidomėjus Lietuvos modernių laikų amatų ir dizaino sąjūdžiais, gretintiniais su jo tyrinėjamomis Williamo Morriso idėjomis ir veikla, atmintyje/užmarštyje ėmė suktis gana ryškiai, bet

neįteisintos vertės daiktų – XX a. 6-ojo dešimtmečio pabaigos–7-ojo dešimtmečio pradžios Lietuvos taikomosios dailės ir dizaino objektų kaleidoskopas: geometriniais ir stilizuotais etnografiniais motyvais margintos užuolaidos, trapecijos silueto stalėliai ir kalinėtos metalo sagės, moliniai likerio servizai, oda įrišti ornamentuoti fotografijų albumai ir kt. Šis daiktų pasaulis, tiksliau, jį sukūrusio judėjimo ideologija tapo Mabbo projekto *Menas kasdienybei* atspirties tašku.

„Istoriškai artikuliuoti praeitį – nereiškia pažinti, „kaip viskas buvo iš tikrųjų“ (Ranke). Tai reiškia užvaldyti prisiminimą tokį, koks jis sužimba pavojaus akimirka“. Šis Walterio Benjamino pastebėjimas puikiai iliustruoja šiandieninį visuomenės santykį su sovietinio laikotarpio Lietuvos paveldu, ypač architektūra. Iš pradžių taikėsis tik į miestų pakraščius, per paskutiniuosius metus centro link pajudėjo kapitalas. Beveik nepastebimai ėmė dingti (nugriaunami ar neatpažįstamai perstatomi) ankstesnės statybos visuomeniniai pastatai (kino teatras, teatras, baseinas, baldų salonas). Jų vietoje dygsta biurais, butais, prekybos centrai... Brandžiu bendruomeninės nuosavybės jausmu negalintys pasigirti miestiečiai (dar neseniai tai priklausė ne jiems, o valstybei) dažnai nespėja sureaguoti į vienai ar kitai vietai išskylantį pavojų.

Juolab, kad miesto rekonstrukcija iš dalies atitinka jų lūkesčius, simbolizuoja reikšmingų pokyčių (kapitalizacijos) metą („kas buvo nieks, tas dabar gali viską nusipirkti“, perfrazuojant žinomą revoliucinę giesmę). Vartotojus, be abejo, džiugina nauja *United Colors of Benetton* parduotuvė, įrengta rekonstravus puikų ankstyvojo pokarinio modernizmo Lietuvos architektūros pavyzdį – kino teatrą *Vilnius* (arch. J. Kasperavičius, 1964). Niekas, atrodo, nepasigedo ir pačiame miesto centre nuo 1955 m. stovėjusio dengto baseino. Jo vietoje mūrijama prestižinių apartamentų tvirtovė „su vaizdu“ į patį Vilniaus simbolį – Gedimino pilį. Greta, toje pat Neries upės pakrantėje tikrų tikriausiai merdi vienu originaliausių savo metui konstrukciniu sprendimu pasižymintys Koncertų ir sporto rūmai (arch. Z. Liandzbergis, E. Chlomauskas ir J. Kriukelis, projektas 1964, įgyvendintas 1971). Miesto gyventojai, sovietmečiu veržte veržęsi į ten vykusias krepšinio varžybas, baletą ant ledo, užsienio popmuzikos koncertus, Naujųjų Metų sutikimui reng-

tas estrados programas, tebespėlioja: griaus – negriaus. Šiame upės krante vyksta ir buvusio Revoliucijos muziejaus pastato (arch. G. Baravykas ir V. Vilius, projektas 1968, įgyvendintas 1980), kuriame įsikurs jau minėtas naujasis muziejus – Nacionalinė dailės galerija, rekonstrukcija ir išplėtimas. Tik itin populiarus, platų ekraną ir didžiulę salę turėjusio, nepriklausomą kino pristatymo programą vykdžiusio bei kino festivalius rengusio kino teatro *Lietuva* (1965) uždarymas sukėlė didesnę šurmulį. Dėmesį į pastato ir jame veikiančios institucijos likimą labiausiai atkreipė menininkų Nomedos ir Gedimino Urbonų organizuota *Protesto laboratorija*, deja, taip ir neišgelbėjusi *Lietuvos*. Šiuolaikinio meno misija gal ir nėra gelbėti, tad projektas veikiau (dar sykių prisimenant Benjamina) pasistengė sugriauti miesto suvokimo automatizmą, rutiniškumą, taip pažadindamas aistrą šiai vietai ir problemai.

Nūdieną ir „pavojuje atsidūrusių“ pastatų gimimo laiką (7-ąjį dešimtmetį) sieja tam tikros paralelės.

11. VALGYKLOS ŠATRĮJA KAUNE INTERJERAS. Architektas A. Gordevičius, metalo plastika T. E. Vaivadienės / INTERIOR OF ŠATRĮJA CANTEEN IN KAUNAS. Architecture by A. Gordevičius, metal plastic by T. E. Vaivadienė, 1966







12. VIEŠBUČIO KONAKRI MIESTE (GVINĖJA) BALDAI. Dizaineris V. Beiga / FURNITURE AT THE HOTEL IN CONAKRY CITY (GUINEA). Design by V. Beiga, 1963

Pirmiausia, ir tuomet, ir dabar miestą bei gyvenimą jame norima radikaliai pertvarkyti, **rekonstruoti**.

\*

6–7-ojo dešimtmečių sandūra – pokarinio modernistinio sąjūdžio Lietuvos architektūroje, dizaine ir taikomojoje dailėje pradžia. Paprastai šis periodas griežtai atskiriamas nuo stalininio pokario laikotarpio. Nors atidžiau pažvelgus nesunku pastebėti ir juos jungiančius idėjinius saitus. Pastarųjų įvardijimas sukonkretina ir pačių modernių permainų kryptį bei

pobūdį.

Stalininis „triumfo stilius“ buvo įskiepytas į Lietuvos architektūros aplinką autoritariškai. Ir to meto Lietuvos miestų generaliniai planai, ir nauji visuomeniniai pastatai buvo suprojektuoti iš Sovietų Sąjungos atvykusių architektų arba jiems padedant, konsultuojant. Įtrauktas į bendrą sovietinės kultūros vagą, oficialusis Lietuvos meno gyvenimas jau pirmajame pokario dešimtmetyje buvo priverstas prisiderinti ir ėmė alsuoti ta pačia atmosfera, kuri tuo metu

vyravo visoje SSRS. Pastarąją įprasta vertinti kaip konservatyvią, retrospekcinę. Nors socialistinis realizmas – sovietinės architektūros ir dailės kryptis, susiformavusi dar 4-ame dešimtmetyje ir pokario metais pasiekusi Lietuvą, – paradoksaliai apjungė dvi priešybes. Meninių formos orientyrų buvo ieškoma praeityje, tačiau bendra idėjinė ir emocinė nuostata krypo kaip tik į ateitį. Sovietų valstybės deklaruojamus (kad ir į tolimą rytojų perkeltus) komunizmo sukūrimo siekius įkūnijo ir paties gyvenimo būdo, ir jo materialios aplinkos rekonstravimo patosas. 6-ojo dešimtmečio pabaigoje (mirus Stalinui ir 1955 m. partijai priėmus reikšmingą nutarimą dėl nesaikingumų pašalinimo projektavime ir statyboje) buvo atsakyta tik eklektinės puošybinės architektūros stilistikos, o bendroji rekonstravimo ideologija išliko, grindžiama naujais pasaulėžiūriniais orientyrais. Jos invazija Lietuvoje buvo visuotinė – atkuriamieji pokario darbai taip pat skatino totaliai pertvarkyti aplinką.

7-ame dešimtmetyje buvo pradėti kritikuoti, pripažinti nemokšiškais pokariniai Lietuvos senamiesčių griovimai. Bet ir to meto urbanistiniai projektai ne mažiau drastiški. 1962 m. Vilniaus centro rekonstravimo konkurso dalyviai – Minsko, Leningrado, Rygos ir Vilniaus valstybinių projektavimo institutų kolektyvai, projektuodami didžiulių gabaritų pastatus, atverdami mišrinius erdves, ne tik neatsižvelgė į susiklosčiusį miesto centro audinį, bet ir siūlė „su užmoju“ griauti vardan naujo (il. 10). Į miestą žvelgta taip pat antiistoriškai, kaip ir pirmaisiais pokario metais. Be to, visuotinais rekonstruojant aplinką, buvo siekiama ją aprėpti vientisu (ir vieninteliu) stiliumi. Buities kultūros, gero skonio ugdymo skyreliai periodikoje, taikomosios dailės ir kitos specialios parodos (pvz., 1959 m. šiuolaikinės buities paroda buvo surengta naujame gyvenamajame name Vilniaus Antakalnio rajone) didaktiškai propagavo naująją grožio sampratą.

6–7-ojo dešimtmečių sandūroje išsiplėtęs aplinkos pertvarkymas Lietuvoje organiškai įsiliejo į tuo metu SSRS prasidėjusį gyvenimo (ir jo materialaus apvalkalo) atsinaujinimo sąjūdį. Chruščiovinio „atšilimo“ metų permainos politikoje ir ekonomikoje pažadino ir dvasinio atgimimo viltį. Perspektyva buvo grindžiama progreso ir dinamikos idealais. Kaip primygtinai amžininkų žvilgsniai krypo į mokslo ir technikos pažangos skubinaną ateitį, liudija nusiritusi futurologinių diskursų banga dailininkų pasisakymuose, publikacijose apie buities kultūrą. Orientacija į mokslo ir technikos pažangą bei visuomenės demokratėjimo ženklai atsispindėjo ir architektūrai bei daiktams kelia-

muose reikalavimuose.

Visuotiniai (prižiūrint ir kontroliuojant valstybei) pasukta link internacionalinės XX a. stilistikos – funkcionalizmo. Naujų pastatų kompozicija buvo grindžiama vientisa, atsiveriančia į išorę, laisvai pereinančia iš vienos patalpos į kitą erdve. Interjere naudotos natūralios vietinės medžiagos: plytos, medis, akmuo, šviesus tinkas. Rinkta nacionalinei buičiai charakteringus dekoratyvinius elementus: kaltą metalą, tekstilę ir keramiką (il. 11 ir 30). Plito funkcionalūs, paprastos konstrukcijos, lakoniškų formų daiktai. Sparčiai formavosi gilesnių prieškarinio tradicijų beveik neturintis baldų dizainas. Pagrindinės baldų dizainerių pajėgos telkėsi 1957 m. Vilniuje įsteigtame Eksperimentiniame konstravimo biure. Čia kurti ir prototipai masinei gamybai, ir unikalūs projektai visuomeniniams interjerams. Lietuviški baldai tuo metu puikavosi ne tik Lietuvos, bet ir SSRS, o taip pat „draugiškų besivystančio socializmo šalių“ miestų interjeruose; jie taip pat buvo rodomi SSRS paviljonuose įvairiose tarptautinėse parodose. Ryškiausių modernių baldų pavyzdžių sukūrė Algimantas ir Vytautas Nasvyčiai, Laima ir Algirdas Stapulioniai, Vytautas Beiga, Eugenijus Cukermanas, Valerija Cukermanienė, Tadas Baginskas ir kt. (il. 12, 13 ir 31). Taikomosios dailės modernizaciją skatino paskelbtas šūkis „meną – į buitį“. Oficialiuosius šios ideologijos tikslus bene geriausiai įvardija tuometinio Lietuvos SSR kultūros ministro Liongino Šepečio knygos *Daiktų grožis* moto – pasak autoriaus, frazė iš *Partijos programos*: „Meninis pradas dar labiau įkvėps darbą, pagražins buitį ir taurins žmogų“<sup>2</sup>. Prioritetiniu tapo buičiai skirtų taikomosios dailės dirbinių (keramikos, tekstilės, odos, metalo) projektavimas. Nuo 5-ojo dešimtmečio vidurio didžiuosiuose Lietuvos miestuose Vilniuje, Kaune ir Klaipėdoje veikė dailės kombinatai, kurie pagal juose dirbusių dailininkų sukurtus etalonus serijiniu būdu gamino indus, vazas, žvakides, margintus audinius, oda įrištus albumus, pinigines, rankines, papuošalus. Šie dirbiniai buvo parduodami kombinatus valdžiusio LSSR dailės fondo *Dailės* parduotuvėse, prekiausiose taikomąja daile, tapybos, grafikos, mažosios plastikos ir kt. kūriniais. Parduotuvės tarsi atliko komercinių galerijų vaidmenį, jų veiklą (parduodamų kūrinių atranką, kainas, taip pat rengiamų parodų turinį) kontroliuojant valstybei. Dalis dailininkų, ypač tekstilininkai, dirbo ir pramonės įmonėse (*Kauno audiniuose*, *Vilniaus Audėjuje*, *Lentvario kilimų fabrike*, kt.). Jie projektavo audinius drabužiams, buičiai (užuolaidas, baldų apmušalus), kilimų raštus. 7-ojo dešimtmečio



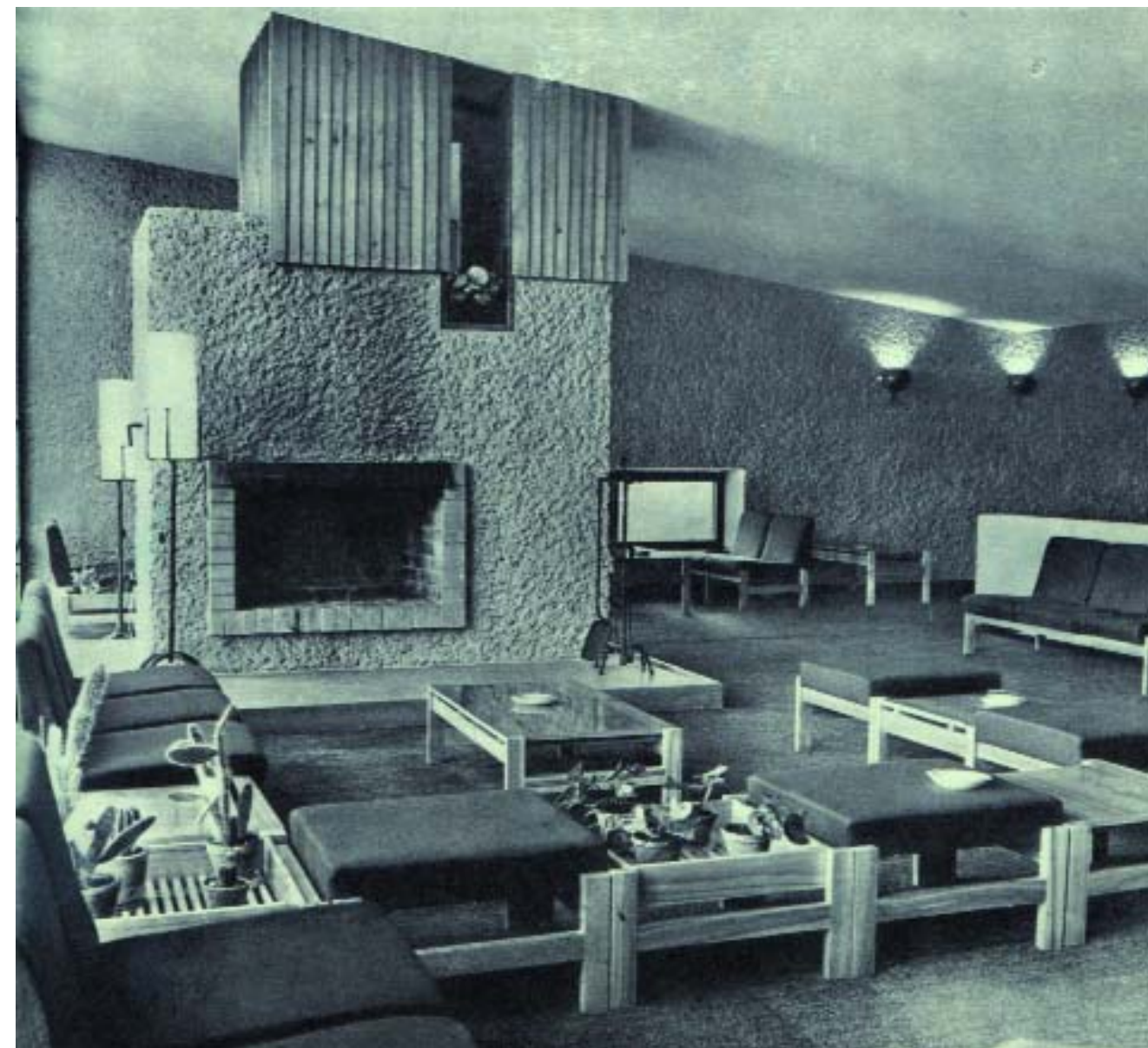
spaudoje, knygose apie taikomąją dailę<sup>3</sup>, buičiai skirtų daiktų dizainui, interjerų įrengimui skiriama daugiau dėmesio nei unikaliajai kūrybai – pirmųjų simbolinis kapitalas buvo neabejotinai didesnis. Propaguoti utilitarūs, pramoninių formų keramikos, tekstilės, metalo, odos dirbiniai, dekoruoti apibendrtais, stilizuotais, dažnai nacionalinio etnografinio pobūdžio ornamentiniais motyvais. Tokių darbų sukūrė Liudvikas Strolis, Jonas Mikėnas, Juozas Adomonis, Aldona Ličkutė, Juozas Balčikonis, Vladas Daujotas, Mina Babenskienė, Ramutė Jasudytė, Tiju Vaivadienė, Sofija Rimantienė ir kt. (il. 14, 15, 32 ir 33). Judėjimas „meną į buitį“ – ryžtinga modernistinio dizaino pokarinėje Lietuvoje formavimosi pradžia. Teorijoje šios naujovės buvo siejamos su komunistinės visuomenės sukūrimo idėja, mėginant atsiriboti nuo „buržuazinių“ tarptautinių įtakų.

Tikrovėje į architektūrą ir dekoratyvinę dailę naujos idėjos ėmė plūsti kaip tik iš Vakarų, nors ir pavėluotai ar netiesiogiai, jau adaptavęsi Rytų Europos šalyse. 6-ojo dešimtmečio pabaigoje–7-ojo dešimtmečio pradžioje suaktyvėjo tarptautinis turizmas. Lietuvių menininkai, nors ir su griežtai prižiūrimomis sovietinių turistų grupėmis, taip pat ėmė daugiau keliauti. Pirmiausiai – po komunistinio bloko valstybes Europoje, taip pat „draugiškas“ šalis Azijoje, Afrikoje; dažnėjo kelionės ir į Vakarų Europą. Apybraižos iš šių kelionių pasirodė periodikoje – 1956 m. tuomet vieninteliame meno savaitraštyje *Literatūra ir menas* spausdinti menininkų įspūdžiai iš Lenkijos, Rumunijos, Čekoslovakijos, Švedijos, Indijos ir kitų šalių. Keliaudami dailininkai ir architektai susipažino ir su moderniąja Vakarų kultūra bei menu. Be to, tuo metu publikacijų apie Vakarų modernųjį dizainą, architektūrą pasirodė ir sąjunginiuose žurnaluose, ypač naujojo judėjimo tribūna tapusiam *Dekoratívnoje iskusstvo SSSR*. Net kritiškai „buržuazines madas“ vertinę leidiniai, pavyzdžiui, minėtoji Šepečio knyga, pateikdavo naudingos faktinės ir iliustracinės informacijos. Lietuvių menininkai (kaip SSRS atstovai, sąjunginėms dailės institucijoms aprobavus) taip pat pradėjo dalyvauti tarptautinėse parodose. Šios bendros bangos pakylėta, daiktų kūryba Lietuvoje atsigręžė į Vakarų. Išryškėjo ir pasirinkimo dominantės: Skandinavijos architektūra ir dizainas bei lengviau Lietuvą pasiekusi Vidurio Europos dekoratyvinė dailė. Kokie aktualūs buvo šie pavyzdžiai liudija ir to meto kritikos perspėjimai: „...visiškas atitrūkimas nuo lietuviškos keramikos tradicijų dažnai pereina į nevykusį čekiškos, vokiškos ar suomiškos keramikos pavyzdžių mėgdžiojimą“<sup>4</sup>.

6–7-ojo dešimtmečių sandūroje visos Sovietų

Sąjungos daiktų dizaine ir architektūroje buvo jaučiamos Vakarų įtakos. Itin svarbiu impulsu, propagavusiu modernią išraišką, tapo 1957 m. tarptautinis Jaunimo festivalis Maskvoje. Jo metu buvo surengta tarptautinė vaizduojamosios bei taikomosios dailės paroda. Festivalio apipavidalinimui (plakatams, emblemoms, architektūriniais akcentams) buvo pasirinkta vientisa, dar 6-ojo dešimtmečio pradžioje daugelyje Europos šalių prigijusi stilistika. Festivalio metu Maskvos miesto vyriausiuoju dailininku dirbęs M. Laduras nuo 1958 m. vadovavo minėtajam žurnalui *Dekoratívnoje iskusstvo SSSR*. Didžiulį visuomeninį rezonansą turėjęs renginys ir žurnalas išpopuliarino šią kryptį visoje Sovietų Sąjungoje. Sovietinėje menotyroje ji ir vadinta „festivaliniu“ stiliumi. Beje, Vakarų dizaino istorijoje taip pat cirkuliuoja toks terminas. „Festivalinio“ stiliaus dizaine simboliu tarptautiniame kontekste tapo 1951 m. vykęs Britanijos festivalis (*Festival of Britain*) ir *Festival Pattern Group* dizainerių veikla. „1951 m. pietiniame Temzės krante surengtas Britanijos festivalis išreiškė siekį suvienyti britų naciją šviesios, naujos ateities, grindžiamos modernaus dizaino aplinka, idėja“<sup>5</sup>. Idėjinės ir emocinės paralelės artina beveik per dešimtį metų nutolusius pokarinės Anglijos sutvirtėjimą ir Sovietų Sąjungos „atšilimą“ žyminčius festivalius. 7-ojo dešimtmečio pradžios interjero ir daiktų dizaino stilius Lietuvoje akivaizdžiai susiformavo europinių „festivalinių“ tendencijų, pavėluotai pasiekusių SSRS, vagoje.

Bene reprezentyviausias šio stiliaus pavyzdys – architektų Algimanto ir Vytauto Nasvyčių suprojektuoti ir 1959 m. rekonstruotame XIX a. pastate įrengti *Neringos* viešbutis ir kavinė Vilniuje (il. 34). Kavinės meninį įvaizdį kartu su interjero architektūra, įrangos ir baldų dizainu formuoja ir dekoratyvinės dailės kūriniai: keraminis fontanas, keramikos dirbiniai, tekstilės gaminiai, sienų tapyba bei skulptūrinis bareljefas. Ansamblio pagrindas – modernistinė erdvės samprata ir vieningas apipavidalinimo stilius. Visi komponentai stilizuoti remiantis dviem pagrindiniais vaizdo kūrimo principais: linijiniu supaprastinimu, schematizavimu ir laisva, asimetrine kompozicija. Kavinei buvo suprojektuoti (neišlikę) netaisyklingo silueto trikampio, trapecijos, elipsės formų grafiškos konstrukcijos baldai. Analogiški kontūrai kartojosi ir pačiose architektūros formose (viršutinio apšvietimo angos ir vestibulio baseino kreivės). Tie patys motyvų apibendrinimo ir jų komponavimo principai – diagonalios kryptys, aptirpusios formos ir kt. – taikyti ir dailėje – audiniuose, vazose, lėkštėse, odos dirbiniu-



13. KOMPOZITORIŲ NAMŲ VILNIUJE INTERJERAS IR BALDAI. Architektas V. Čekanauskas / INTERIOR AND FURNITURE AT THE COMPOSERS HOUSE IN VILNIUS. Architecture by V. Čekanauskas, 1966

ose, sienų tapyboje, pano.

7-ojo dešimtmečio pradžios interjerus Lietuvos architektūros istorikai vadina „lietuviško nacionalinio interjero mokykla“. Vienijanti nacionalinio folkloro ar istorinės praeities tema išties neretai buvo ansamblio siužeto, kuriam pakludavo ir grynai utilitarinės paskirties aplinkos elementai, visumos emocinio skambesio pagrindas. Tai, beje, būdinga ir analogiškiems to meto kaimyninių šalių Estijos bei Latvijos interjerams. „Socialistinio turinio ir nacionalinės formos“ reikalavimas, kurį skelbė socialistinio realizmo doktrina, labiau toleravo uždaro, lokalinio identiteto puoselėjimą,

nacionalinės specifikos bruožus, nei potencialią kosmopolitinę, internacionalinę orientaciją.

\*

Susižavėjimas „festivaliniu“ stiliumi arba, anot Šepečio, „gyvenimo džiaugsmu persmelktu grožiu“<sup>6</sup> Lietuvoje greitai atslūgo. Jau 7-ojo dešimtmečio viduryje vis mažiau džiaugtasi „lietuviškais nacionaliniais interjerais“ – architektūros modernizavimas iš atskiro interjero persikėlė į visą pastatą, pastatų kompleksą, o dar vėliau į tokias išplėstines struktūras kaip gatvė ir miestas. Taikomojoje dailėje prioritetai radikaliai pasiviro unikalios, parodinės kūrybos pusėn –





14. P. Genienė. SERVICIAS GĖRIMAMS / DRINKS SERVICE, 1962



15. V. Manomaitis. RANKINUKAS / HANDBAG, 1959

lietuvių dailininkai, anksčiau daug bendradarbiaavę su pramonės įmonėmis ir dailės kombinatais, dabar užsiėmė tik laisva kūryba, aktyviai dalyvavo parodose. Veržlų lietuviško dizaino formavimąsi masinė daiktų gamyba ir centralizuotas paskirstymas suvaržė paprastumo ir pigumo (=skurdumo) reikalavimais. Sovietinė ideologija įtakojo pačią kasdienio naudojimo daikto sampratą. Jo vertė buvo matuojama socialistinio darbo verte, tad daikto grožis, patrauklumas nebuvo svarbūs. Pasak SSRS buitį tyrinėjusios Jekaterinos Degot, daiktai turėjo tapti ne viliojančiomis prekėmis, o draugais: šiltais, draugiškais, nesusirūpinusiais savo išvaizda, sąžiningais, teisingais ir kukliais<sup>7</sup>. Dauguma buičiai skirtų masinių sovietinių daiktų ir buvo praktiški (teisingi), bet neišvaizdūs (kuklūs).

Tiesa, realiame gyvenime daiktus gaminančių ir juos vartojančių žmonių troškimai nesutapo. Išsiilgę unikalių, gražių daiktų, SSRS vartotojai labiau vertino „draugus iš užsienio“. Simbolinėje verčių skalėje tėvyninės gamybos prekės nė iš tolo neprilygo importinėms. Garbingiausias vietas sovietiniuose butuose užėmė rumuniški ir jugoslaviški baldai, vokiški indai ir audiniai, čekų krištolas ir kt. Vietinio dizaino daiktų prestižas butyje smuko. Originalius objektus lietuvių baldų dizaineriai, taikomosios dailės kūrėjai toliau kūrė viešosioms erdvėms. Dailės parduotuvių asortimentas negalėjo patenkinti masinių poreikių ir to nebesiekė. Čia veikiau buvo išgyjami simbolinę vertę turintys

daiktai – buities puošmenos. Judėjimą „Meną į buitį“ ištiko XIX a. Morriso paskatinto „Meno ir amatų“ sąjūdžio likimas. Masinei gamybai meniški daiktai buvo per brangūs, o vieningas jų stilius neatitiko vartotojų pageidaujamos įvairovės.

Lietuvoje įgyvendintame Davido Mabbo projekte susitiko dvi utopijos: Morriso socialinis ir meninis reformizmas bei politinio „atšilimo“ SSRS gyvenimo pertvarkos (rekonstravimo) ideologija. Kaži ar taip pat utopiška tikėtis, kad ritantis naujoms rekonstrukcijos bangoms prisiminimai apie sovietinio laikotarpio Lietuvos architektūrą, daiktų dizainą ir taikomąją dailę netaps „žiniomis iš niekur“<sup>8</sup>?

LOLITA JABLONSKIENĖ

<sup>1</sup> W. Benjamin, „Apie istorijos sampratą“, in *Nušvitimai*, vertė L. Katkus, Vilnius: Vaga, 2005, p. 327.

<sup>2</sup> L. Šepetytė, *Daiktų grožis*, Vilnius: Vaga, 1965, p. 3.

<sup>3</sup> *Taikomoji dekoratyvine dailė*, Vilnius: Vaga, 1965.

<sup>4</sup> L. Cieškaitė, „Iš muziejų – į buitį“, in *Literatūra ir menas*, 1962 03 17.

<sup>5</sup> P. Sparke, *An Introduction to Design and Culture. 1900 to the Present* [second edition], London and New York: Routledge, 2004, p. 200.

<sup>6</sup> L. Šepetytė, op. cit., p. 118.

<sup>7</sup> E. Деготь, „От товара к товарищу“, in *Логос*, 2000, # 5/6, с. 29-37, prieiga per internetą [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_5\\_6/2000\\_5-6\\_04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_5_6/2000_5-6_04.htm)

<sup>8</sup> Utopinio Williamo Morriso romano pavadinimas.

## PARODŲ SALĖS E AT THE EXHIBITION HALLS

16. David Mabb. SOVIETINIŲ SPALVŲ DIAGRAMOS LINK / TOWARDS A SOVIET COLOUR CHART, 2005. Sienų tapyba 7 akrilo dažų spalvomis, kintamos dimensijos / Wall-painting with seven acrylic paint colours, dimensions variable. NACIONALINĖ DAILĖS GALERIJA / THE NATIONAL ART GALLERY, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Saulutės“ audinio / Oil paint on William Morris „Daisy“ fabric, 148 x 69 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografijos / Photos: Paulius Mazūras







17-18. DAVIDO MABBO PARODA MENAS KASDIENYBEI ŠMC VILNIUJE / DAVID MABB'S EXHIBITION ART INTO EVERYDAY LIFE AT THE CAC VILNIUS, 2005.  
Fotografija / Photo: Paulius Mazūras



19. David Mabb. SPORTO RŪMAI / THE SPORTS HALL, 2005. Taftinginis vilnonis kilimas / Tufted wool carpet, 400 x 253,5 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras  
20. David Mabb. LIETUVA, 2005. Taftinginis vilnonis kilimas / Tufted wool carpet, 400 x 236,5 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras





21. DAVIDO MABBO PARODA MENAS KASDIENYBEI ŠMC VILNIUJE / DAVID MABB'S EXHIBITION ART INTO EVERYDAY LIFE AT THE CAC VILNIUS, 2005. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras



22. David Mabb. BENETTON PARDUOTUVĖ / THE BENETTON SHOP, 2005. Taftinginis vilnonis kilimas / Tufted wool carpet, 321 x 264 cm.  
Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras



## ART INTO EVERYDAY LIFE

I come from London. I bring with me to Lithuania my own culturally produced and contingent view of history, the cultural and political context I grew up in, in short, a load of intellectual baggage I carry around in my head which enables me to understand the world. It means that the Lithuanian culture that I have encountered in the course of my visit resonates with me in many ways, intersecting with my own cultural history and sense of place.

### William Morris

I also bring with me an art practice, a body of work I have been developing during my adult life. For the past seven years, I have been working with the fabric and wallpaper designs of William Morris (1834-1896). My on-going 'collaboration' with William Morris has involved simplifying and recontextualising Morris' designs as a way of questioning Morris' patterns' Utopian idealism. I am also interested in Morris as a historical figure as much as I am fascinated by Morris' design legacy. Morris was famous for his romantic poetry and utopian novels; he was responsible for founding England's first architectural conservation society, the Society for the Protection of Ancient Buildings, which still works today to conserve historic buildings. In British political life, he was known as the treasurer of the National Liberal League, and later became a leading member of the Social Democratic Federation; and in 1883 he founded the Socialist League. He was also a fabric and wallpaper designer and ran his interior design business Morris & Co. Morris thought that design had a role to play in the quality of everyday life, a belief epitomized in his renowned tenet: "Have nothing in your houses that you do not know to be useful, or believe to be beautiful".<sup>1</sup>

My initial interest in William Morris arose from two apparent sets of contradictions. The first is the tension between Morris' later politics and his business. He became Britain's own indigenous Marxist, the Trotsky or Gramsci of London's Hammersmith, but he was also the designer of interiors for the wealthy British. While there may be no easy reconciliation between these two aspects of his project, the utopianism of his designs makes the contradiction productive: there is no escape within capital, only its overthrow, something Morris came to understand later in

his life.

The second, more sustainable, contradiction is that it is possible to be torn apart by the aesthetics of Morris: to like and be seduced by his designs while simultaneously finding the politics of their consumption unacceptable. When first produced the patterns were hand woven or woodblocks printed to the highest technical standards possible, and were only affordable to the wealthy middle and upper classes. The meanings of Morris' designs have changed over time; now widely available through relatively cheap Sanderson copies in Britain and the USA, they have come to represent the values of suburbia, the middle classes and the aesthetically conservative. Although Morris' representations of abundance and fecundity constituted a radical break with the past when produced, now the designs seem to lack the contradictions and problems that generated them. Stripped of their critical context, his Utopian project is transformed into a nostalgic yearning for a place where the sun always shines, where it never rains, and where it's certainly never winter.

### Art into Everyday Life

My work in Lithuania has concentrated on a period of Soviet Lithuanian history known as the 'Kruschev thaw' and the movement known as *Art into Everyday Life*. This arose after Stalin's death when the Soviet authorities relaxed the policing of art and design. Because the economy of the USSR was structured around the 'Five Year Plan,' this production extended well into the period known as the 'Brezhnev stagnation'. Contemporary artists were given the opportunity to collaborate with textile, carpet, glass and ceramic factories as well as organisations such as publishers to create one offs or designs for their product ranges.

The resulting objects departed from official Socialist Realism, in which Soviet heroes and boys on tractors were the staple ingredient, and looked to local traditional or international modernist influences such as the 'English Festival Style'. Architects were also able to look around for influences from Scandinavia and the rest of Europe. Although the State was still extremely repressive, many of the buildings constructed at this time are light and airy, and incorporate some of the best elements of international modernism. They seem light years away from the wedding

cake Stalinist kitsch that had come to litter the major cities of the Soviet Union during Stalin's leadership — only a few years previously.

Because many of the buildings from the era, however, remain associated with the Soviet occupation, they have been and continue to be either deliberately destroyed, through being sold for redevelopment, or have been allowed to fall into disrepair.

### Capital is King

Nomeda and Gediminas Urbonas of Pro-test Lab, an organisation that is campaigning to save Vilnius' Lietuva Cinema, have very well described the processes behind the redevelopment of cinemas from the Soviet period:

"Since independence in 1990 Lithuania has been

caught in an insane period of privatization, property development and demolition. Like a Wild West land-grab or a gold rush, speculators and real estate tycoons have joined forces with corrupt municipal bureaucrats to redevelop the country at a mad pace. Profit has been their only motive. Public space, landmark buildings, cultural life, and public opinion have been the principal victims. Their method is simple: tell the population that economic development is good for everyone. Convince them that Capital is King. Remind the public that making Lithuania look like the pale shade of a Western European city is the best way to scrub the Soviet past: and make the country attractive to even more investment and development.

During Soviet times, cinema played an important role in public cultural life. Large movie theatres were

23. BASEINAS, SPORTO RŪMAI VILNIUJE / SWIMMING POOL, THE SPORTS HALL IN VILNIUS. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005





24. SPORTO RŪMŲ VILNIUJE FOJĖ / FOYER OF THE SPORTS HALL IN VILNIUS. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005

built in central locations around Lithuanian cities. The theatres filled a crucial role as places for public meetings and gatherings. After independence, as Soviet structures rapidly crumbled in a wholesale fashion, the cinemas caught the attention of the real estate market. In a short time, private enterprise managed to take over and destroy almost every cinema in Vilnius, turning them into apartments and supermarkets. More than 15 cinema theatres disappeared including such urban landmarks as Aušra (Dawn), Žvaigždė (Star), Spalis (October), Pionierius (Pioneer), Pergalė (Victory), Tėvynė (Motherland), Kronika (Newsreel), Aidas (Echo), Planeta (Planet), Neris, Vingis, Lazdynai, Vilnius, Maskva (Moscow), and LIETUVA (Lithuania).

In poor replacement, and mirroring the tragedy of cities all over the world, two 2 multiplex cinema monsters were constructed: the suburban Coca Cola

Plaza and exurban Akropolis Cinemas. The latter, that is part of Lithuania's largest shopping mall, is representative of the 'mallification' of Lithuania. With the multiplexes came multiplex Hollywood movies: so the demolition of cinematic space encoded a demolition of independent film programming. Now, in 2005, there is only one cinema standing: LIETUVA. And a battle has emerged to save it. Cinema Lietuva was built in 1965 and, significantly, is the largest cinema in Lithuania with over 1000 seats and a screen size of 200 square meters, offering an ideal image size. It is the home of the Vilnius Film Festival and as such has played an important role in the imaginative life of a whole generation of Vilnius people. The title of the enterprise "Lietuva" (Lithuania) is also an important signifier of national identity, as its name never bore any Soviet overtones (i.e. it wasn't called the Cinema of the Soviet Republic of Lithuania). To say to some-

25. Juozas Mikėnas. Paminklas sovietiniams kosmonautams PIRMOSIOS KREGŽDĖS, Vilnius / Monument for Soviet Cosmonauts FIRST SWALLOWS in Vilnius, 1964. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005



body "let's meet at Lietuva" really meant something during Soviet occupation. In 2002, the Vilnius Municipal authorities quietly sold the cinema to private property developers; with a caveat that it had to operate as a cinema for a three-year period."<sup>2</sup>

#### Five Buildings

I have focussed on five buildings that have been in transition since independence.

The Lietuva Cinema has a long modernist-type glass pavilion that fronts the ground floor of the whole building. The cinema auditorium spreads behind, tucked beneath the hill at the back. The complex generates a feeling of serenity and calmness. The three-year grace period referred to above ended on 1st July 2005. At the time of writing Lietuva cinema is closed and under threat of redevelopment. The campaign to save it organised by Pro-test Lab is continuing.

The United Colors of Benetton Mega Store previously housed the Vilnius Cinema before its conversion in 1996. The concertina like façade of the building is intact and faces onto Gediminas Prospect (formerly Lenin Prospect), Vilnius' main shopping street. The inside has been completely gutted and no trace of the original interior of the cinema remains. To walk around it now is to be transported into any other of the 5000 Benetton stores anywhere in the world.

The Sports Palace's majestic roof sweeps upwards towards the sky and is an imposing presence on the north side of the Neris River when viewed from the Old Arsenal on the opposite bank. It currently has a look of abandonment about it. The open-air swimming pools next to it are already derelict and the building is no longer in use as a sports hall. Vilnius City Municipality has published proposals for the area's redevelopment.

When I visited, it was being used as a film set by a British film company, an example of Western companies' use of cheap labour and space in Eastern Europe. The foyer has walls of glass on three sides and hence is an open, brilliantly lit modernist space. The original decoration is largely intact, an organic and plant-like wooden construction that makes the space feel somewhat like a large green house.

The National Art Gallery stands on the north bank of the Neris and has next to it a Soviet period sculpture that commemorates the achievements of Soviet cosmonauts, one of the few Soviet period monuments left in Vilnius.

The building over-looks the centre of Vilnius from a

low hill and was designed to look like a series of eight modernist cubes. Built in 1980 it was formerly the Revolutionary Museum of the Lithuanian Socialist Soviet Republic. The building became in 1991 a Museum of Resistance and was then converted into a gallery for contemporary art before closing in 1995 and remaining unused and derelict until the beginning of substantial rebuilding. It is planned to reopen as the new National Art Gallery of Lithuania in 2007, presenting Lithuanian Art of 20th and 21st Centuries.

The Restaurant in The Park at Trakai is very reminiscent of international modernism from the 1930s. When I photographed it, it was in the middle of building works and looked like it was being restored after a period of neglect.

If privatization does not destroy public buildings from the Soviet period, they may nevertheless be at risk through being viewed as impractical in a market economy. Sometimes there is no cost-effective heating and the form and materials of the buildings are often unsuitable for the Lithuanian climate. They all require overhaul and renovation, and public money to facilitate this.

#### Five Paintings

In the five paintings in this exhibition, I have chosen a contemporary reprint of a Morris design and over-painted it with an interpretation of a photograph I have taken of one of the buildings above. Some elements of Morris' design are left uncovered, and emerge through the painted images. In *United Colors of Benetton Shop*, for example, only the twigs from Morris' *Fruit* design remain visible, transforming Morris' representation of summer into winter. "The staging of a confrontation between two contradictory systems of representation is a maneuver.... As two cultural systems come into contact meaning spills and swirls around. Both halves of the equation are put under stress, while 'third meanings' rise to the surface."<sup>3</sup>

#### Three Carpets

Three of the paintings have been reinterpreted as large tufted wool carpets, *Lietuva*, *The Benetton Shop* and *The Sports Hall*. This brings us back to the *Art into Everyday Life* movement. In Lithuania much of the industrial production base has been lost or transformed due to privatisation since 1990. Industrial stained glass window production has ceased due to the collapse of the Soviet Union as a customer; glass-

ware production has been reinvented for a new Western market. But part of the carpet production facility has survived at AB Kilimai at Lentvaris outside Vilnius, and high quality tufted carpets are still produced there from original designs by Lithuanian artists.

It is here that the three carpets were produced. Carpet production also takes us back to Morris who designed and produced carpets as part of what became the international Arts and Crafts movement.

#### One Exhibition

The carpets and paintings are hung around the "Cinema Hall" of the Contemporary Art Centre. With its cast concrete fluted decorative interior and its stained glass window, the Centre is the former Art Exhibition Palace, opened in 1968.

I hope the work in the exhibition *Art into Everyday Life* opens up a dialogue that can be productive, both as a reading of contemporary Lithuania and as a means of updating or resurrecting Morris, so that he again can be seen as having relevance as a designer, conservationist and critic of capitalism.

DAVID MABB

<sup>1</sup> William Morris, *The Beauty of Life*, 1880.

<sup>2</sup> Interview with Nomedas and Gediminas Urbonas of Protest Lab by Geert Lovink, *Hacking Public Spaces in Vilnius: Politics of a new media space inside the Lietuva (Soviet) Cinema*. From *interactivist info exchange* 2005

<http://info.interactivist.net/article.pl?sid=05/07/16/0344240&mode=nested&tid=22>

<sup>3</sup> Steve Edwards, "The Trouble with Morris". *The Decorating Business*, Oakville Galleries 2000

Editor's note: since writing this essay the Lietuva Cinemas's fate has been decided and the site will be redeveloped as a mixed-purpose retail/residential development. The Municipality has stipulated that the redevelopment must include a 200-seat cinema facility that the developers have announced will be situated in the lower-ground area of the planned building.

26. DARBININKĖ, GAMINANTI KILIMĄ / WORKER MAKING CARPET. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005





## FRAYING AT THE EDGES: CARPETS AND PAINTINGS BY DAVID MABB

Much has been written about the human urge to pick at a scab. Because itching is part of the healing process: it can drive to distraction, however, and compel the sufferer to re-open the wound. In so doing the final healing process is retarded. The sore might even scar. Sometimes the act, and the abjection, is willful and pre-empts itching.

This cycle is oft deployed in cultural critique as a metaphor describing history — particularly the history of the mid-20th century — as an 'open wound'. In fact critics, writing under the sign of Frankfurt School negative dialectics, and English post-Marxism, consider excoriation their purpose. Keeping the wound open means in a sense it is constantly healing. It is a means, with the aforementioned use of abjection in mind, of avoiding the 'return of the repressed' (that is the reappearance of events or forces that hadn't been adequately digested or addressed).

The same impulse is latent in a stray thread. Hanging free of a seam, the hem or cuff of a garment, at the edge of a piece of fabric, in the tuft (or at the edge) of a rug or carpet: the thread teases us to tug on it. Pulling on it, to remove it, is an inexact science. (Exactitude requires a cut). There is high probability that the single thread will grow exponentially longer than apparent, provoking a new impulse to follow it (by pulling) to its logical end — the fabric, garment, carpet, rug, un-spooling to a new materiality. This too has been engaged as a metaphor for cultural enquiry by the deconstructivist Jacques Derrida. Related to the first metaphorical example Derrida uses it to suggest a form of 'active' critique: and one that allows the object [once in a pile of threads] to be re-stitched/re-woven anew. 'Deconstruction' can in fact be described as 're-construction'. Before too long of course the fabric will begin to fray and more loose threads will appear...<sup>1</sup>

These two metaphors can be appositely applied to the practice of English artist David Mabb, in relation to both form and function. Mabb works within two canonical cultural traditions: 1) related to the work of English 'artist' William Morris (1834–1896) 2) related to Marxism. His exhibition practice activates both of these historical/cultural legacies. Many would apply the wound analogy to Marx and that of the constant

weaving to Morris. Following from this we could apply Marx to the subject/concept and Morris to the object/work. Working with two relations makes the dialectical aspect of the work apparent — and active.<sup>2</sup> In this regard, Mabb's practice reflects that of William Morris, himself. And chiefly via the entwining of; aesthetics and politics in a form vibrating between the high, popular, and applied arts.<sup>3</sup>

Morris is best known — and I write from and for a Lithuanian and artistic position — as an applied artist responsible for designing and producing (via Morris & Company) home furnishings; and as a principal figure in the 'arts and crafts' movement. Aside from the art/design production, Morris's output includes poetry; publishing; politics; political theory; literary translation; typography, and architectural heritage conservation. He achieved renown in all of these fields and made an important and lasting contribution to English society and culture.<sup>4</sup> It is politics that is of interest here, and the locating of a political ambient in Morris's designs.

This is no easy task when reading Morris's interior furnishing designs in the new millennium, and from the perspective of the late-20th century. They are representative of middle-class taste; and an Englishness that stands-in for refined, conservative, taste internationally. This is largely because the company Arthur Sanderson & Sons Ltd mass-produces fabrics and wall-coverings based on Morris's designs. It seems hardly possible to locate the political element in their floral patterning. At the time they were originally produced in the 19th century, however, the furnishings were hand block-printed. (Ironically, this meant they were expensive and sold exclusively to the upper classes, what Morris called "ministering to the swinish luxury of the rich"). This hand-craftedness, and the conditions under which Morris & Co.'s staff worked, reflected Morris's socialist theories of labour and a resistance to the mechanisation of labour and life in the Victorian era abutting the industrial revolution.

Involved in liberal politics since the 1870s in the 1880s Morris joined the Social Democratic Foundation, the Socialist League, and eventually founded the Hammersmith Socialist Society as his pol-

itics became increasingly radical. He has been called 'England's indigenous Marxist'. From 1884-1895 Morris was one of the publishers, and served as editor, of the most important socialist periodical of his era *Commonweal* in which he published a number of influential essays. (He also wrote pamphlets and a number of book-length treatises). He argued tirelessly for the rights of workers especially [like Marx] for the right to attain their true potential — through education — and be rewarded justly for their efforts; via the transformation of society that valued labour/productiveness over profit. One of his most famous tenets, and one apposite here, is: "nothing should be made by man's labour that is not worth making; or which must be made by labour degrading to the makers."<sup>5</sup>

Morris produced his designs in the conviction that aesthetics/beauty had a role to play in the overall improvement of society. (This is an attitude that John Ruskin was advocating at the same time, one that was later developed in theory by Walter Benjamin, Leon Trotsky, and Theodor Adorno). Following Ruskin, and the pre-Raphaelite movement with which his poetry is associated, Morris cast his eye to the pre-industrial age — consonant with his production techniques — for his central motifs and figuration. His Attic and organic imagery can be best related to medieval tapestries and book illumination. The flowers, boughs, and fruit of the designs are proliferous and abundant: indicative of an ideal agrarian wealth. They are the fruit of pre-industrial labour. To the art-historically inclined this is the abundant nature that overruns the Arcadian ruins in the paradisiacal spaces of painting by Claude Lorraine or the great suite of American colonial paintings by Thomas Cole *The Course of Empire* (1834-1836) depicting America's ruination. Like Cole, Morris was an early environmentalist and his work to an extent sounds a clarion at the deleterious affect of industrialisation on the British countryside and quality of life. There is sense in which the beauty of Morris's interiors are a reminder of the degradation outside the window. This was a truly encompassing interior 'environment'.

A totalising theory of design, and lived beauty, should seem familiar to the new millennial reader — via its dialectical antithesis. Since the 1990s fashion designers Giorgio Armani, Calvin Klein, and, in particular, Versace have been designing clothes, cosmetics, furnishings, even hotels and resorts, with implication that they can provide consumers with an entire (and



27. Vytautas Jurkūnas. ILIUSTRACIJA K. DONELAIČIO METAMS / ILLUSTRATION FOR THE POEM THE SEASONS BY K. DONELAITIS, 1956

improved) life. The aesthetic associated with this tends to be hard-edged minimalism in a post-International Style vein. (And the opposite of Morris's organicism). Of course this social modelling is being developed at the level of consumption rather than production, an argument that lies at the root of the post-Marxist criticism developed by Guy Debord in his seminal Situationist text *The Society of the Spectacle* (1967).

This last reference brings us to the present and an engagement with David Mabb's work. And the space of Lithuania in which it is exhibited. Mabb travelled to Lithuania to research coincidences between Morris's legacy and applied art production here. A political correspondence was a given as Lithuania was prisoner of the Soviet Socialist experiment. Weaving Marx into the warp of his work required political sensitivity and reflexiveness — also required of the curatorial framing. And recognition of the separation of Marxism and its corruption by Soviet Socialism to the absolute detriment of the people forced, by military might, to live under its sway. (It is worth noting here, to elucidate the separation, that the aesthetics of the pro-communist critics Bertold Brecht and Georg Lukács were excluded from art-pedagogy in Lithuania as their Marxist critique was considered a post-mortem analysis of a long dead corpse).<sup>6</sup>

Yet, this project has been produced with conviction that time is ripe for critique. Following a thread back to the beginning: a historical excoriation to negate, not encourage, the return of the repressed. After a period of research, with assistance from Lithuanian

academic and exhibiting institutions, Mabb was able to focus on an initiative during the 'Kruschev Thaw' in the late-1950s known as 'art into everyday life'. It was an experiment, linked to the five-year plan economy, in which artists/applied artists were put in charge of the design departments of factories producing textiles and ceramics. The movement operated until the 'Brezhnev Stagnation' in the mid-1970s. The initiative encouraged the application of art and design to the production of home ware, with implication that they had a role to play in the improvement of everyday living. The reputations, and standing, of the artists involved also flourished.

It was difficult to find objects produced during the movement to serve as historical indices. Despite the idealist tone, they are in fact indexical of Soviet repression inasmuch as they are representative of a watershed of Lithuanian applied arts production. Consequently, objects from the era have been purged from individual, commercial, and institutional collections or at least were stored in the far-corners of collections out-of-sight and mind. Those objects that could be witnessed were small revelations [to foreign eyes] as they combined stylistics associated with British Festival Style. The Festival of Britain (1951) was a governmental initiative to re-animate public consciousness about national design culture and its



28. Domicelė Tarabildienė. ILIUSTRACIJA L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI / ILLUSTRATION FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING, 1963

potential role in the rebuilding of London, and national industry, after WWII. The commissioned design kept an eye on the 'modernist' future to pull national design out from under the exclusively organic legacy of the 'arts and craft' heritage. Many of the domestic design objects associated with the Festival combined modernist and heritage elements — Morris meets Modernism if you like.

A similar fusion was present in Lithuanian 'art into everyday life' objects: combining 'emerging modernism' with what is best described as 'folk' elements. The folk design relate to agrarian and organic motifs, often with a relation to medieval woodcuts or wood-block prints. (It is unrelated to the 'Soviet Realism' endlessly memorialised, even fetishised, by Western art historians). Technics also had a role to play, as production technology was updated 15 years after Soviet colonisation [the cessation of WWII].

The best archive of objects produced during this era, at least photographically recorded, was that held by the carpet production company AB Kilimai at Lentvaris (40 km west of Vilnius). AB Kilimai is a going concern that has maintained a tradition of producing artisanal carpets, and has reinvented itself since Lithuanian independence (1990) as an export focussed concern. As Morris produced tapestries Mabb decided to concentrate on carpet making for the exhibition. Working with the crafts people at AB Kilimai who translated his paintings into carpet designs, Mabb has produced three figurative carpets as the centrepiece of the exhibition.

Synchronous with this relative upswing of creativity in the applied arts, a nascent modernism emerged in Lithuanian architecture, signalled by a few key buildings. Often the interior architecture, ornamentation, and furniture, was reflective of the 'art into everyday'. While all public architecture was built in the service of the State the buildings to which I am referring sublimated socialist realist style and incorporated elements that can be related to western modernist architecture. At a level of appearance, and considering the connection to Festival Style (whose legacy in Britain included the Royal Festival Hall, Hayward Gallery, and National Film Theatre/British Film Institute – grouped on London's South Bank), the buildings could be termed 'brutalist'. Brutalism has been described as 'humanist modernism' and the buildings constructed in Lithuania during the Thaw were imbued with a degree of this. To fix the correspondence would be to ignore broader social implications and also the fate of

buildings, as the eminent architect-critic Manfredo Tafuri put it, 'to be subject to the prevailing mode of production'.<sup>7</sup> (The buildings' materiality, therefore, is as reflective of the materials available in the Soviet as the architects' will-to-design. That is, the brutalists chose concrete and the choice of materials made by Lithuanian modernists reflected supply).

Despite this tension a number of the buildings are elegant exemplars of soviet architecture. Who, from a western perspective, can help but be reminded of Le Corbusier's Chapel at Ronchamp in the parabolic upswing of the roof of the National Sports Hall? Similarly, the enclosed concrete louvered cube floating on two pillars and a glass curtain wall (of the Vilnius Cinema) is reminiscent of work by Lucio Costa and Oscar Niemeyer. Despite this semblance, and their inherent value, the buildings I am referring to have suffered a similar fate to that of the 'everyday' objects and have been decommissioned, despoiled, privatised (Vilnius Cinema is now a United Colors of Benetton store), or are slated for demolition. Mabb has chosen, therefore, to use a group of five of these buildings as the central images of his work in the exhibition: comprising three carpets, and five paintings (all works 2005). The buildings are the (carpets and paintings) National Sports Hall, Vilnius Cinema, Lietuva Cinema; (paintings) and the new National Art Gallery the former Revolutionary Museum of the Lithuanian Soviet Socialist Republic, and the Restaurant at Trakai.<sup>8</sup>

In the works he has combined the core image of the building with organic motif lifted from Morris. (Remember Morris founded Britain's first architectural conservation society). The paintings are applied on commercially available Sanderson Morris' fabric, stretched onto canvas. The paint occludes elements of the pattern that irrupts the image and picture plane; the effect is reminiscent of synthetic cubism. In the carpets the organic patterning seems to articulate the ground onto which the figure of the buildings are imposed. In *Sports Hall* and *Lietuva Cinema* branches creep, triffid like, over the surface of the buildings predicting their imminent ruin. It evokes the tension present in Morris's work; described by Morris historian Stephen S. Eisenman as the "ornamental contradiction between naturalism and nightmare".<sup>9</sup> And follows Morris's writing that often described the coevality of decay and rebirth, destruction and growth, burning and new abundance.

In the essay "Architecture and its Double" (1973) that signalled the emergence of a new architecture,



29. Domicelė Tarabildienė. ILIUSTRACIJA L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI / ILLUSTRATION FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING, 1963

and a new architectural theory — via the absorption of post-structuralism, Tafuri wrote that in order to radicalise itself "architecture had to negate what society expects from it: thus ruins became the most architectural of objects". By presenting this architecture in ruins, via the counter-imposition of a foreign object [Morris] that elides a realist representation, Mabb has effectively negated the buildings' social expectations. Plainly, and dialectically speaking, he has — via the juxtaposition of two images and traditions — produced images of contemporary ruins. These are images of ruins that allow the viewer to interact with the buildings free of soviet expectation, and to project their expectations onto their façades. Mabb has produced what Adorno calls an "autonomous art work" the content of which, despite the amount of intellect pumped into it, allows a personal identification. A carpet, a familiar domestic object is an ideal object to produce a personal identification — especially ones like these that smell freshly woven and feel soft and cuddly.

Because, despite their official function, these were public buildings focussed on entertainment their imaginary is likely to be positive. Especially as, in the years immediately after independence, the Sports Hall and

Lietuva Cinema were spaces in which many Lithuanians got their first taste of popular Western culture (pop music concerts and movies) denied them for so long. This is the 'everyday' truly being threaded through Mabb's work.

The process is something akin to what is happening with the re-construction of the new National Art Gallery; its cubic volume recorded mid-ruin here. Because the building itself was poorly constructed and made of low-grade materials its renovation is a major architectural undertaking. The conviction that the design is worth conserving evinces a dialectic attitude — the same attitude that animates David Mabb's project. The project separates the design and the build: the design is credited as Lithuanian architecture and the materiality of the resulting building is denoted as Soviet. As a rule the further from Moscow a building was constructed the lower the grade of the building material used. So extensive reconstruction and new materials are required. The National Art Gallery is a symbol being rebuilt from the rubble. Painted on Morris's *Daisy* fabric, Mabb's National Art Gallery appears like it is garlanded with flowers. Its concrete mass is caught in the orange-glow of sunset, producing a resolutely optimistic image. To paraphrase Morris in "The Lesser Arts" (1882) it represents 'a new art growing from the conditions of a new society'. A new society developing on the banks of the Neris River a short carpet ride from Mabb's exhibition halls: the same banks on which the Sports Hall huddles uncertain of its fate.

SIMON REES

<sup>1</sup> A philosophical/historical optimist could apply the term 'permanent revolution' to the process being described.

<sup>2</sup> The term 'dialectics' is being used in its classical sense (meaning logical enquiry via two opposing terms), and that later associated with 'negative dialectics' as coined by Theodor Adorno. This should in no way be associated with [Soviet] 'dialectical materialism'.

<sup>3</sup> For more information on Mabb and Morris see: Marnie Fleming *The Decorating Business* [Ontario: Oakville Galleries, 2000]; David Mabb *David Mabb: A Factory As It Might Be or The Hall Of Flowers* [Ontario: Art Gallery of Windsor, 2003], David Mabb *William Morris* [Manchester: The University of Manchester, 2004], David Mabb *William Morris in Jaipur* [New Delhi: The Queen's Gallery, 2005]

<sup>4</sup> William Morris published several volumes of poetry associated with the Pre-Raphaelite movement including: *The Defense of Guenevere and Other Poems* [London: Bell & Daldy, 1858] *The Earthly Paradise: A Poem (parts I-III)* [London: F.S. Ellis, 1868–1870].

He also translated Icelandic mythic poetry including: *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* [London: Ellis & White, 1877]. In 1890 Morris founded the specialist Kelmscott Press famous for illuminating new editions of medieval poetry including work of Geoffrey Chaucer. In 1877 he founded the Society for the Protection of Ancient Buildings, which is still active, that was in many ways a forerunner of the National Trust.

For references browse the website of the William Morris Society: [www.morrisociety.org](http://www.morrisociety.org)

<sup>5</sup> The fragment continues: "Simple as that proposition is, and obviously right as I am sure it must seem to you, you will find when you consider the matter, that it is a direct challenge to the death to the present system of labour in civilised countries." from 'Art and Socialism' (1884) see A.L. Morton (ed.) *The Political Writing of William Morris* [London: Lawrence & Wishart, 1984].

<sup>6</sup> To be absolutely correct here one should remind that critique of the canon was frowned upon under the Soviet.

<sup>7</sup> See Manfredo Tafuri *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* [Cambridge, Mass: MIT Press, 1976].

<sup>8</sup> It is worth noting that the buildings, even if planned or initially designed during the period with which we are concerned, were built in a span of 20 years from the 1960s to 1980s.

<sup>9</sup> Steve Edwards 'The Colonisation of Utopia' in David Mabb *William Morris* [Manchester: The University of Manchester, 2004].

## A BRIEF HISTORY OF THE "ART INTO EVERYDAY LIFE" MOVEMENT

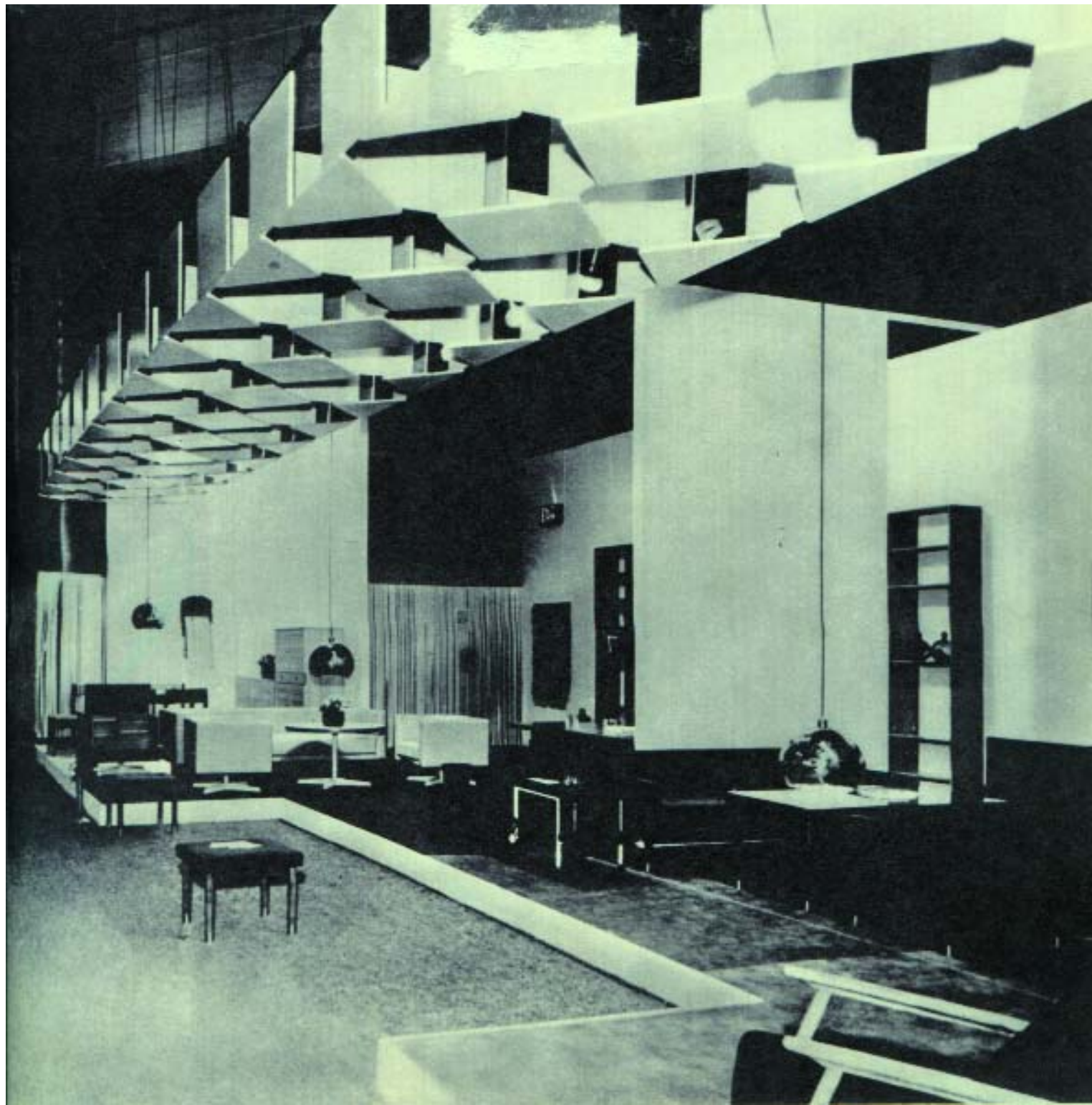
David Mabb's project engages two aspects of memory as it operates in Lithuania, focussed in Vilnius. Firstly, the memory of the city as a constantly changing material structure that is constantly growing a new layer; as well as the emotional memory of life in the

city. It also engages memory's constant companion — and inverse — oblivion. Having entered the 21st century and, in the course of the last 15 years, started recovering from the traumas caused by sudden change, Lithuanian society is increasingly courageous

30. VIEŠBUČIO NERINGA VILNIUJE VESTIBULIS. Architektai A. ir V. Nasvyčiai, keramika L. Cieškaitės / VESTIBULE OF NERINGA HOTEL IN VILNIUS. Architecture by A. and V. Nasvyčiai, ceramics by L. Cieškaitė, 1961







31. LIETUVOS SKYRIUS TSRS PRAMONĖS PARODOJE LONDONE. Dizaineris T. Bašinskis / LITHUANIAN SECTION AT THE EXHIBITION OF USSR INDUSTRY IN LONDON. Design by T. Bašinskis, 1968

in relation to remembering Soviet life and its cultural heritage not as a wholly bad period in history but rather as a 'specific' phenomenon characterised by peculiar features with little in common with today. How to deal with the 'problem' of Soviet era art is now in constant discussion in relation to its eventual presentation within the history of Lithuanian art of the 20th century in the new national museum of modern and contemporary art currently under construction in Vilnius (that Mabb has included in one of his paintings). Writing from the perspective of one of the professionals currently shaping the museum's mission it is difficult to predict what message the art of that period will communicate to a contemporary audience? And what vision and reflection of Soviet Lithuanian culture will the museum propose (as a potentially powerful institution that influences social discourse).

When Mabb became interested in Lithuanian modern crafts and design movements, which could be juxtaposed with the conceptual legacies of William Morris that he has been exploring, he began by researching a kaleidoscope of remarkable things. The object of his research was Lithuanian applied arts and design objects from the late-1950s and early-1960s. Objects started floating into our memory from oblivion, even though their value has not yet been legitimised: curtains patterned with geometrical and stylised ethnographic motifs, trapezoid-shaped tables and embossed metal brooches, ceramic liqueur sets, photography albums bound in patterned leather. With this world of things, the ideology of the movement that had created it came into focus and became a point of departure for Mabb's project *Art into Everyday Life*.

"To articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it was' (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger."<sup>1</sup> Walter Benjamin's statement is an excellent illustration of contemporary society's attitude towards Lithuanian heritage of the Soviet period, especially architecture. In recent years, domestic capital that initially targeted only the suburbs has moved towards the centre. Older public buildings started to disappear almost imperceptibly (demolished or rebuilt beyond recognition): a cinema, theatre, swimming pool, and a furniture shop. Offices, flats, shopping centres are rising in their place. Citizens who are yet to develop a mature sense of communal property (not so long ago, all this belonged not to them, but to the state) are often too late to react to the danger

threatening one or another place. Especially as the reconstruction of the city meets their needs to some extent, symbolises this time of significant changes and capitalisation. They are happy to be inheritors of these new benefits "who have been nought we shall buy all," to paraphrase the American version of the well-known revolutionary song the "Internationale". Consumers are, of course, delighted with the new *United Colors of Benetton* shop in a reconstructed example of early post-war modernism in Lithuanian architecture, the cinema Vilnius (arch. J. Kasperavičius, 1964). Nobody, it seems, missed the indoor-swimming-pool that stood right in the centre of the city from 1955 either. In its place, a fortress of prestigious apartments is being built with 'the view' to the symbol of Vilnius: the Gediminas Castle. Next to it, on the same bank of the river Neris, the Concert and Sports Palace, with a construction ahead of its time, is literally dying (arch. Z. Liandzbergis, E. Chlomauskas and J. Kriukelis; designed in 1964, realised in 1971). The population, who during Soviet times used to be rearing to go there to see basketball games, ballet on ice, foreign pop-music concerts and New Year's Eve shows, is still guessing: will they demolish it or not? On the same bank of the river, a reconstruction and expansion of the former Museum of Revolution is taking place (arch. G. Baravykas and V. Vielius: designed in 1968, realised in 1980), which will house the aforementioned new museum: the National Gallery of Art. Only one closing has caused a noise in Lithuania: that of the popular cinema Lietuva (1965) notable for its huge screen and audience, which used to attend its independent film programmes and film festivals. *Pro-test Laboratory*, initiated by the artists Nomedas and Gediminas Urbonas, focused everybody's attention on the destiny of the building and the institution that it housed, which, however, has not saved Lietuva. Perhaps, the mission of contemporary art is not to save; rather the project is an (to remember Walter Benjamin once more) attempt to destroy the automatic and routine perception of the place, and awaken passion about the city and this issue.

Today and the 1960s, in which 'the buildings in danger' were born, share certain parallels. First of all, both then and now there is a desire to reorganise radically and reconstruct the city and life in it. The turn of the 1950s and 1960s marked the beginning of the 'post-war' modernist movement in Lithuanian architecture, design and applied arts. Usually, this period is strictly separated from the Stalinist post-war period.





32. L. Strolis. SERVICAS VYNUI / WINE SERVICE, 1959

At a closer look, however, it is easy to notice conceptual links connecting them. Identification of the latter makes the direction and character of the very modernist changes specific.

The Stalinist 'style of triumph' was implanted into the Lithuanian architectural environment in an authoritarian way. Lithuanian urban planning and new the design of public buildings were lead by architects from Soviet Russia or undertaken with their help and advice. Caught up in the general course of Soviet culture, the official life of Lithuanian art was forced to adjust during the first post-war decade and started breathing the same atmosphere that prevailed throughout the USSR. The atmosphere is usually considered to be conservative, and idiosyncratically

retroactive. The method of socialist realism in Soviet architecture and art, which formed in the 1930s and reached Lithuania during the post-war period, combined these affects. Guidelines for artistic form were sought in the past, but the general ideological and emotional attitudes were directed, on the contrary, towards the future. The heroicisation of life-style and the reconstruction of its material environment were manifest in the task to create communism (even if displaced to a distant future) declared by the Soviet state. In 1955 (Stalin d. 1953) the Party passed a significant bill concerning the removal of excess in architectural design and construction so the eclectic decorative style was refused in architecture though the general ideology of reconstruction remained intact,

based on guidelines relative to the new world-view. Its invasion of Lithuanian architecture/design was universal: post-war reconstruction also prompted a total reorganisation of the environment.

The post-war demolition of partially damaged buildings and invasive renovation of Lithuanian old towns of that period was criticised as heavy-handed during the 1960s. Nevertheless, urban projects of the period were equally drastic. In 1962, state architectural planning institutes of Minsk, Leningrad, Riga and Vilnius participating in the competition for the reconstruction of central Vilnius designed buildings of large dimensions and huge open spaces; thus they not only ignored the existing fabric of the centre, but also suggested to destroy 'with gusto' for the sake of the new (fig. 10). The perception of the city was as anti-historical as that of the first post-war years. Moreover, while all environments were being reconstructed, there was a goal to cover it with an integrated and totalising style. Magazine columns propagated the new domestic culture, and mediated rules of good taste in the applied arts and also promoted special exhibitions (for instance, the exhibition of contemporary domestic furniture and utensils was held in a new block of flats in Antakalnis district, Vilnius, in 1959) didactically presenting the new concept of beauty.

The reconstruction of environment that had spread in Lithuania at the turn of the decade merged organically with the movement for the renewal of life (and its material shell) in the USSR. The changes in politics and economy brought by 'Khrushchev's thaw' also awakened the hope for a revival of the spirit — grounded on the ideals of progress and dynamism. The wave of 'futurist' discourse in artist's speeches and publications about quotidian culture is evidence of the insistence with which contemporary people's eyes were directed towards the future — rushed forward by scientific and technological progress. The orientation towards the scientific and technological as well as the signs of the society's relative liberalisation was reflected in the standards brought to bear upon architecture and object design.

There was a general, state supervised and controlled, turn towards internationally oriented functionalism. The composition of new buildings was based on a continuous space opening to the outside. Local natural materials were used in interiors: bricks, wood, stone, light plaster. Decorative elements characteristic of national domestic forms (and production) were used in interiors such as forged metal and



33. M. Babenskienė. AUDINIAI UŽUOLAIDOMS / FABRIC FOR CURTAINS, 1961



ceramics: that were often functional, of simple construction and plain design. (fig. 11 and 30). Furniture design that barely had any pre-war traditions quickly began to form. The leading force in furniture design was concentrated at the Experimental Construction Bureau founded in Vilnius in 1957, which designed both prototypes for mass production and unique projects for public interiors. At that time, Lithuanian furniture could be found not only in urban Lithuanian interiors, but also all over the USSR and 'socialist friendly countries'; they were exhibited in Soviet pavilions at various international exhibitions. Algimantas and Vytautas Nasvytis, Laima and Algirdas Stapulionis, Vytautas Beiga, Eugenijus Cukermanas, Valerija Cukermanienė, Tadas Baginskas and others created the most remarkable examples of modern furniture (fig. 12, 13 and 31). Modernisation of applied arts was stimulated by the proclaimed slogan "art into everyday life". The official purposes of this ideology were, perhaps, best articulated by L. Šepetyš the Minister of Culture of Lithuanian SSR in his book *The Beauty of Things (Daiktų grožis)*. He used as an epigraph a phrase lifted from "the Party's programme":

*The artistic dimension of an embellished domestic interior will inspire even more work and refine a human being<sup>2</sup>.*

The artistic design of applied art objects for everyday use (ceramics, textile, leather and metal) became a priority. From the mid-1940s, art factories had opened in the largest Lithuanian cities: Vilnius, Kaunas and Klaipėda to produce socialist realist objects. From the 1950s their production facilities were improved and they turned to mass-producing dishes, vases, candle-sticks, decorated fabrics, leather bound albums, wallets, handbags and jewelry according to the designs created by artists who were working there. The products were sold in the shops of the LSSR Art Fund Dailė that controlled the factories: that sold applied arts as well as paintings, graphic arts, and small-scale sculpture. The shops performed the role of commercial galleries while their activities (the selection of works for sale, prices as well as the contents of their expositions) were controlled by the state. Some artists, especially textile artists, also worked in industrial enterprises such as Kauno audiniai, Audėjas in Vilnius, and the Lentvaris carpet factory. They designed fabrics for clothes, for interiors (curtains, furniture upholstery) and patterns for carpets. The press of the 1960s, including specialist publications on applied arts,<sup>3</sup> dedicated more space to this

mass design of everyday things and interior design than to individual work, as the symbolical capital of the former was doubtlessly greater. The publications promoted utilitarian industrially shaped ceramic, textile, metal and leather objects decorated with uniform and geometric, stylised patterns that often included national ethnographic characteristics. (The principal designers to consider are Liudvikas Strolis, Jonas Mikėnas, Juozas Adomonis, Aldona Ličkutė, Juozas Balčikonis, Vladas Daujotas, Mina Babenskienė, Ramutė Jasudytė, Tiju Vaivadienė, Sofija Rimantienė). (Fig. 14, 15, 32 and 33). The 'art into everyday life' movement represented a daring start for modernist design in post-war Lithuania. In theory, these innovations were related to the idea of creating a communist society and as an extension of the attempt to fence the people from 'bourgeois' international influences.

In reality, new 'Western' ideas started to penetrate architecture and applied arts in any case although they were adapted to Eastern European conditions. International tourism became more active from the late-1950s and Lithuanian artists started to travel more, though with strictly supervised Soviet tourist groups. Initially travel extended to the countries of the communist bloc in Europe, and then to 'socialist friendly' countries in Asia and Africa, over time travel to Western Europe also opened up. During their travels, artists and architects learned more about modern Western culture and art. Periodicals would publish features from such travels: in 1956 only the one art weekly *Literatūra ir menas* published artists' impressions from Poland, Romania, Czechoslovakia, Sweden, India, and other countries. Moreover, articles on modern Western design and architecture also appeared in all-union magazines, especially in *Dekoratивноje iskusstvo SSSR* (Decorative Arts in the USSR) that had become a tribune for the new movement. Even the publications that took a critical stance towards 'bourgeois fashion', for instance the aforementioned book by L. Šepetyš, used to provide useful factual and illustrative information. Lithuanian artists (as representatives of the USSR approved by the Soviet Artists' Union) also started to participate in international exhibitions. Stimulated by this general wave the design turned towards the West. Dominant influences emerged, including: Scandinavian architecture and design, and Central European decorative arts that could reach Lithuania more easily. The importance of this influence is indexed by the admonitions by critics of the time: "... a complete break with the



34. KAVINĖS NERINGA VILNIUJE INTERJERAS. Architektai A. ir V. Nasvyčiai, sienų tapyba V. Jankausko ir V. Povilaičio / INTERIOR OF NERINGA CAFÉ IN VILNIUS. Architecture by A. and V. Nasvyčiai, wall-painting by V. Jankauskas ir V. Povilaitis, 1959

traditions of Lithuanian ceramics often turns into unsuccessful imitations of Czech, German or Finnish ceramics”<sup>4</sup> and so forth.

During this period, Western influence could be perceived in the design of objects and architecture of the Soviet Union. The international Youth Festival staged in Moscow in 1957 — that included an international exhibition of fine and applied arts — became a focal point of the promotion of modern expression. And an eponymous 1950s international style was chosen for the Festival (appearing in posters, emblems, and architecture). A year after the Festival, in 1958, M. Ladur the artist in chief of Moscow city during the festival took over the reins of the aforementioned magazine *Dekoratvnoje iskusstvo SSSR*. Consequently, the event was afforded a great public resonance as the magazine popularised this tendency all over the Soviet Union. The resulting impact is what Soviet art historians call ‘festival’ style, aligning with the phrase canonised in Western art/design history in relation to the 1951 *Festival of Britain* and the activities of the *Festival Pattern Group*. “The Festival of Britain, held on the South Bank of the River Thames in 1951, represented a further attempt to unite the British nation through its appreciation of the bright new future offered by a modern, designed environment.”<sup>5</sup>

The two festivals, six years apart, marking the recovery of post-war England and the ‘thaw’ of the Soviet Union share conceptual and emotional parallels. It is this style of interior/object design that clearly formed in Lithuania in the 1960s: a vein of European ‘festival’ tendencies that reached it behind time.

Perhaps, the most representative example of this style is the hotel and café Neringa in Vilnius, designed by architects Algimantas and Vytautas Nasvytis in 1959 in a reconstructed 19th century building (fig. 34). The café’s interior forms an aesthetic *gestalt* of decorative art and interior architecture, in the café’s equipment and furniture design, the ceramic fountain, ceramic objects, textile products, a wall painting and a low-relief sculpture. Essential to the ensemble is a modernist concept of space and the well-integrated décor. All of the components are stylised with reference to two main principles: linear simplification/schematisation and free asymmetric composition. Irregularly outlined and graphically constructed pieces of furniture shaped as triangles, trapezoids and ellipses were designed (and have not survived) for the café. Analogous silhouettes were repeated in the architecture (including the ceiling lighting and the

curves of the lobby pool). The same guiding principles (of diagonals and kidney shaping) flowed through the arrangement of the ceramics and textiles employed in the space such as vases, plates, leather objects, wall paintings and ceramic panels.

Historians of Lithuanian architecture label the interiors from the beginning of the 1960s as belonging to “the school of Lithuanian national interior”. The unifying theme of national folklore or history was often used as the design-concept for an entire interior that would subordinate the purely utilitarian elements of the environment, and focus its emotional impact. This was also a typical characteristic of interiors in the neighboring states of Estonia and Latvia. The socialist realist doctrine proclaimed the necessity of ‘socialist contents and national form’ and as such fostered a national(ist) identity within design rather than a potentially cosmopolitan international orientation.

\*\*\*

The admiration for the ‘festival’ style and a valuing of “beauty permeated with the joy of life”, according to L. Šepetys<sup>6</sup>, soon declined in Lithuania. By the mid-1960s there were less and less expressions of joy over ‘Lithuanian national interiors’: and the focus of the modernisation of architecture moved from a concern with interiors to the whole building, a complex of buildings, and later to the grid of the street and the city. The priorities of applied arts turned radically towards individuated creation for exhibitions: Lithuanian artists who had previously contributed extensively to industrial enterprises and art factories now engaged only in their own projects and actively participated in exhibition culture. Mass production of things and centralised distribution restricted the rise of Lithuanian design based on the tenets of simplicity and affordability. Soviet ideology returned to dominate the very notion of objects for everyday use and their value was again measured against utility and aesthetic concerns were evacuated. This return can be typified according to research published by Ekaterina Degot on the domestic life of the USSR, in which she writes that objects had to become not seducing commodities, but ‘friends’: warm, friendly, careless about their appearance, honest, right and modest.<sup>7</sup>

Thereafter, the majority of mass produced domestic objects became exactly that: practical (right) and unattractive (modest).

In the end, the desires of those who were producing and consuming things did not coincide. Longing for

unique and beautiful things Soviet consumers became ever more appreciative of foreign ‘friends’. And on the symbolical scale of values, goods produced domestically could not possibly equal imported goods. The prestige of locally designed things declined in domestic environment. Thereby, Romanian and Yugoslavian furniture, German tableware and fabrics, and Czechoslovakian crystal occupied the most honorable places in Soviet flats. Lithuanian furniture designers and applied artists continued creating original objects for public spaces only. The stock of Dailė shops could not satisfy mass demand — as it was no longer their purpose. These were rather the places to acquire things of symbolical value: singular decorations for the home environment. Artistic objects were too expensive for mass production, and their uniform style did not satisfy the consumers’ desire for variety. William Morris and the associated 19th century ‘Arts and Crafts’ movement suffered a similar fate to that of the decline of the ‘art into everyday life’ movement.

David Mabb’s Lithuanian project has conjoined two utopian design impulses: that related to Morris’s vision of entwined artistic and social reformism and the ideology of reorganisation and reconstruction of Soviet life during the ‘thaw’. From our contemporary perspective, is it equally utopian to expect that under the new wave of capitalist reconstruction the memory of the Soviet period of Lithuanian architecture, craft, and design will not become to use the title of William Morris’s novel — *News From Nowhere?*

LOLITA JABLONSKIENĖ

<sup>1</sup> Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History” in *Illuminations*, trans. Harry Zohn, NY: Schocken Books, 1969, pp. 255.

<sup>2</sup> L. Šepetys, *Daiktų grožis*, Vilnius: Vaga, p. 3.

<sup>3</sup> *Taikomoji dekoratyvine daile*, Vilnius: Vaga, 1965.

<sup>4</sup> L. Cieškaitė L. Iš muziejų - į buitį, *Literatūra ir menas*, 1962 03 17.

<sup>5</sup> P. Sparke, *An Introduction to Design and Culture. 1900 to the Present* [second edition], London and New York: Routledge, 2004, p. 200.

<sup>6</sup> L. Šepetys, op. cit., p. 118.

<sup>7</sup> Е. Деготь, „От товара к товарищу“, in *Логос*, 2000, # 5/6, с. 29-37, access through internet [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_5\\_6/2000\\_5-6\\_04.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_5_6/2000_5-6_04.htm)

# B I O G R A F I J A B I O G R A P H Y

## DAVID MABB

**BORN**  
1959

### EDUCATION

1976-1977 Hastings College of Further Education, Foundation

1977-1980 Goldsmiths College, BA (Hons) Fine Art

1980-1981 Chelsea School of Art, MA Fine Art

### RECENT ONE PERSON EXHIBITIONS

2000 *Canada is for idiots; you need class war*, Latitude 53, Edmonton, Alberta

2000 *The Decorating Business*, Oakville Galleries, Oakville, Ontario

2003 *A Factory As It Might Be or The Hall Of Flowers*, Art Gallery of Windsor, Ontario

2003 *The Hall of the Modern*, The Economist, London, presented by the Contemporary Art Society

2004 *Useless Work Versus Useless Toil*, Leo Kamen Gallery, Toronto

2004 *William Morris*, "ministering to the swinish luxury of the rich" an exhibition by David Mabb, Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Manchester

2005 *Morris in Jaipur: The work of Art in the Context of Hand-made Reproduction*, Mandawa Haveli, Jaipur, part of Jaipur Heritage International Festival, touring to The Queens Gallery, British Council, New Delhi

2006 *Smash the Bourgeoisie! Victory to the Decorating Business!* Leo Kamen Gallery, Toronto

2006 *Art into Everyday Life*, Contemporary Art Centre, Vilnius

### RECENT CATALOGUES

2001 Marnie Fleming *David Mabb: The Decorating Business*, Steve Edwards, *The Trouble with Morris*, Matthew Higgs, *20 Questions in The Decorating Business* Oakville Galleries, Ontario

2003 James Patten, *A Factory as It Might be or The Hall of Flowers*, David Mabb, *Introductory notes on A Factory as It Might be or The Hall of Flowers*, Colin Mooers, *Dialectics at a Standstill: The Art of David Mabb*, in *A Factory as It Might be or The Hall of Flowers*, The Art Gallery of Windsor, Windsor, Ontario

2004 Steve Edwards, *The Colonisation of Utopia*, Caroline Arscott, *Four Walls: Morris and Ornament in William Morris*, David Mabb, Whitworth Art Gallery, University of Manchester

2005 David Mabb, *Notes on William Morris in Jaipur: The Work of Art in the Context of Hand-made Reproduction*, Peter Nagy, *Mabb takes Morris to Jaipur: The Whirligig of Influence in William Morris in Jaipur: The Work of Art in the Context of Hand-made Reproduction*, Nature Morte, New Delhi

### Viršelyje / On Cover:

David Mabb. *UNITED COLORS OF BENETTON PARDUOTUVĖ / UNITED COLORS OF BENETTON SHOP*, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Vaisių“ audinio / Oil paint on William Morris "Fruit" fabric, 114 x 94 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras

David Mabb. *KINO TEATRAS LIETUVA / LIETUVA CINEMA*, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Gluosnio šakų“ audinio / Oil paint on William Morris "Willow Bough" fabric, 142 x 84 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras

Katalogas išleistas parodos DAVID MABB: MENAS KASDIENYBEI Šiuolaikinio meno centre proga

Published on the occasion of the exhibition DAVID MABB: ART INTO EVERYDAY LIFE at the Contemporary Art Centre, Vilnius, 2006 01 20 – 03 19

Kuratorius / Curator: Simon Rees

Pagrindinis parodos rėmėjas: Britų taryba  
Exhibition funder: British Council



Paroda surengta kartu su tarptautine naujojo britų dizaino paroda MANO PASAULIS: NAUJASIS SUBJEKTYVUMAS DIZAINE.

The exhibition was staged in association with the international exhibition of new British design MY WORLD: NEW SUBJECTIVITY IN DESIGN

Parodos partneris: Lietuvos dailės muziejaus Šiuolaikinės dailės informacijos centras

Rėmėjai: UAB Kilimai, Vilniaus dailės akademijos Tekstilės katedra

Exhibition partner: The Contemporary Art Information Centre of The Lithuanian Art Museum

Exhibition supported by: AB Kilimai, Department of Textile Vilnius Academy of Fine Arts

Katalogo leidėjas: Šiuolaikinio meno centras  
Catalogue Publisher: Contemporary Art Centre

Sudarytojas / Editor: Simon Rees  
Dizainas / Design: Daiva Kišūnaitė  
Lietuvių kalbos redaktorė / Lithuanian Language Editor: Linara Dovydaitytė  
Tekstai / Texts: Lolita Jablonskienė, David Mabb, Simon Rees  
Vertė / Translated by: Agnė Narušytė

Spaudė / Printed by: Sapnų Sala, Vilnius

© Šiuolaikinio meno centras, menininkas, tekstų autoriai, Vilnius / Contemporary Art Centre, the artist and text authors, Vilnius, 2006.

ISBN 9985-957-26-5

Šiuolaikinio meno centras  
Contemporary Art Centre  
Vokiečių 2, LT-01130 Vilnius  
Lithuania

# ILIUSTRACIJOS ILLUSTRATIONS

1. David Mabb. *SPORTO RŪMAI / THE SPORTS HALL*, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Sausmedžio“ audinio / Oil paint on William Morris "Honeysuckle" fabric, 142 x 90 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

2. William Morris.

3. *KILIMAS SU LENINO ATVAIZDU, GRŪTO PARKAS / LENIN CARPET FROM GRŪTAS PARK*. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

4. *BASEINO TRAMPLINAS, SPORTO RŪMAI VILNIUJE / DIVING BOARD, THE SPORTS HALL IN VILNIUS*. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

5. *ĖJIMAS Į UAB KILIMAI LENTVARYJE / GATES OF AB KILIMAI FACTORY IN LENTVARIS*. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

6. *UŽPAKALINĖ KILIMO PUSĖ / BACK OF CARPET*. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

7. Domicelė Tarabildienė. *INICIALAI L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI / INITIALS FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING*, 1963.

8. Domicelė Tarabildienė. *INICIALAI L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI / INITIALS FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING*, 1963.

9. Domicelė Tarabildienė. *INICIALAI L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI / INITIALS FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING*, 1963.

10. *LUKIŠKIŲ AIKŠTĖS VILNIUJE REKONSTRUKCIJOS KONKURSO PROJEKTAS*, 7-ojo dešimtmečio pradžia / *CONTEST PROJECT FOR THE RECONSTRUCTION OF LUKIŠKĖS SQUARE IN VILNIUS*, early 1960s.

11. *VALGYKLOS ŠATRĮJA KAUNE INTERJERAS*. Architektas A. Gordevičius, metalo plastika T. E. Vaivadienės / *INTERIOR OF ŠATRĮJA CANTEEN IN KAUNAS*. Architecture by A. Gordevičius, metal plastic by T. E. Vaivadienė, 1966.

12. *VIŠBUČIO KONAKRI MIESTE (GVINĖJA) BALDAI*. Dizaineris V. Beiga / *FURNITURE AT THE HOTEL IN CONAKRY CITY (GUINEA)*. Design by V. Beiga, 1963.

13. *KOMPOZITORIŲ NAMŲ VILNIUJE INTERJERAS IR BALDAI*. Architektas V. Čekanauskas / *INTERIOR AND FURNITURE AT THE COMPOSERS HOUSE IN VILNIUS*. Architecture by V. Čekanauskas, 1966.

P. Genienė. *SERVIZAS GĖRIMAMS / DRINKS SERVICE*, 1962.

V. Manomaitis. *RANKINUKAS / HANDBAG*, 1959.

16. David Mabb. *SOVIETINIŲ SPALVŲ DIAGRAMOS LINK / TOWARDS A SOVIET COLOUR CHART*, 2005. Sienų tapyba 7 akrilo dažų spalvomis, kintamos dimensijos / Wall-painting with seven acrylic paint colours, dimensions variable. NACIONALINĖ DAILĖS GALERIJA / THE NATIONAL ART GALLERY, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Saulutės“ audinio / Oil paint on William Morris "Daisy" fabric, 148 x 69 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografijos / Photos: Paulius Mazūras.

17. *DAVIDO MABBO PARODA MENAS KASDIENYBEI ŠMC VILNIUJE / DAVID MABB'S EXHIBITION ART INTO EVERYDAY LIFE AT THE CAC VILNIUS*, 2005. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

18. *DAVIDO MABBO PARODA MENAS KASDIENYBEI ŠMC VILNIUJE / DAVID MABB'S EXHIBITION ART INTO EVERYDAY LIFE AT THE CAC VILNIUS*, 2005. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

19. David Mabb. *SPORTO RŪMAI / THE SPORTS HALL*, 2005. Taftinginis vilnonis kilimas / Tufted wool carpet, 400 x 253,5 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

20. David Mabb. *LIETUVA*, 2005. Taftinginis vilnonis kilimas / Tufted wool carpet, 400 x 236,5 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

21. *DAVIDO MABBO PARODA MENAS KASDIENYBEI ŠMC VILNIUJE / DAVID MABB'S EXHIBITION ART INTO EVERYDAY LIFE AT THE CAC VILNIUS*, 2005. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

22. David Mabb. *BENETTON PARDUOTUVĖ / THE BENETTON SHOP*, 2005. Taftinginis vilnonis kilimas / Tufted wool carpet, 321 x 264 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

23. *BASEINAS, SPORTO RŪMAI VILNIUJE / SWIMMING POOL, THE SPORTS HALL IN VILNIUS*. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

24. *SPORTO RŪMŲ VILNIUJE FOJĖ / FOYER OF THE SPORTS HALL IN VILNIUS*. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

25. Juozas Mikėnas. Paminklas sovietiniams kosmonautams *PIRMOSIOS KREGŽDĖS*, Vilnius / Monument for Soviet Cosmonauts *FIRST SWALLOWS* in Vilnius, 1964. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

*DARBININKĖ, GAMINANTI KILIMĄ / WORKER MAKING CARPET*. Autoriaus fotografija / Photo the author, 2005.

Vytautas Jurkūnas. *ILIUSTRACIJA K. DONELAIČIO METAMS / ILLUSTRATION FOR THE POEM THE SEASONS BY K. DONELAITIS*, 1956.

Domicelė Tarabildienė. *ILIUSTRACIJA L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI /*

*ILLUSTRATION FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING*, 1963.

29. Domicelė Tarabildienė. *ILIUSTRACIJA L. GIROS RINKINIUI NE MARGI SAKALĖLIAI / ILLUSTRATION FOR L. GIRA'S BOOK HIGH IN THE SKY NOT FALCONS WERE FLYING*, 1963.

30. *VIŠBUČIO NERINGA VILNIUJE VESTIBULIS*. Architektai A. ir V. Nasvyčiai, keramika L. Cieškaitės / *VESTIBULE OF NERINGA HOTEL IN VILNIUS*. Architecture by A. and V. Nasvyčiai, ceramics by L. Cieškaitė, 1961.

31. *LIETUVOS SKYRIUS TSRS PRAMONĖS PARODOJE LONDONE*. Dizaineris T. Bašinskas / *LITHUANIAN SECTION AT THE EXHIBITION OF USSR INDUSTRY IN LONDON*. Design by T. Bašinskas, 1968.

32. L. Strolis. *SERVIZAS VYNUI / WINE SERVICE*, 1959.

33. M. Babenskienė. *AUDINIAI UŽJOLAIDOMS / FABRIC FOR CURTAINS*, 1961.

34. *KAVINĖS NERINGA VILNIUJE INTERJERAS*. Architektai A. ir V. Nasvyčiai, sienų tapyba V. Jankausko ir V. Povilaičio / *INTERIOR OF NERINGA CAFÉ IN VILNIUS*. Architecture by A. and V. Nasvyčiai, wall-painting by V. Jankauskas ir V. Povilaitis, 1959.

35. *REKONSTRUOJAMAS NACIONALINĖS DAILĖS GALERIJOS PASTATAS VILNIUJE / BUILDING OF THE NATIONAL ART GALLERY IN VILNIUS UNDER RECONSTRUCTION*. Fotografija / Photo: Mike Bode, 2005.

### Viršelyje / On Cover:

David Mabb. *UNITED COLORS OF BENETTON PARDUOTUVĖ / UNITED COLORS OF BENETTON SHOP*, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Vaisių“ audinio / Oil paint on William Morris "Fruit" fabric, 114 x 94 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.

David Mabb. *KINO TEATRAS LIETUVA / LIETUVA CINEMA*, 2005. Tapyba ant Williamo Morriso „Gluosnio šakų“ audinio / Oil paint on William Morris "Willow Bough" fabric, 142 x 84 cm. Menininko nuosavybė / Courtesy the artist. Fotografija / Photo: Paulius Mazūras.





35. REKONSTRUOJAMAS NACIONALINĖS DAILĖS GALERIJOS PASTATAS VILNIUJE /  
BUILDING OF THE NATIONAL ART GALLERY IN VILNIUS UNDER RECONSTRUCTION. Fotografija / Photo: Mike Bode, 2005

