

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
VILNIUS ACADEMY OF ARTS

ROKAS DOVYDĖNAS

Meno projektas

3 KERAMIKOS ISTORIJS: ASMENINIO POŽIŪRIO PAIEŠKA

Art project

3 CERAMIC STORIES: IN SEARCH OF PERSONAL APPROACH

Meno doktorantūra, Vaizduojamieji menai, Dizaino kryptis (V 003)

Art Doctorate, Visual Arts, Design (V 003)

Vilnius, 2019

**MENO PROJEKTAS RENGTA VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJOJE
2016-2019 METAIS**

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

doc. Juozas Brundza

Vilniaus dailės akademija, dizainas V 003

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Meno projektas ginamas Vilniaus dailės akademijoje
Meno doktorantūros dizaino krypties gynimo taryboje:

PIRMININKAS:

prof. dr. Vytautas Kibildis

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, dizainas V 003

NARIAI:

doc. dr. Lolita Jablonskienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Audrius Janušonis,

Keramikas, Dailė V 002

dr. Jolita Liškevičienė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

prof. Urmės Puhkan

Estijos dailės akademija, dizainas V 003

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dizaino krypties gynimo tarybos posėdyje 2020 m. vasario 7 d. 14 val. Kazio Varnelio namuose-muziejuje, Didžioji g. 26, Vilnius, LT-01128
Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

ARTISTIC RESEARCH PROJEKT WAS CARRIED OUT AT
VILNIUS ACADEMY OF ARTS DURING THE PERIOD OF 2016-2019

ART PROJECT SUPERVISION:

assoc. prof. Juozas Brundza

Vilnius Academy of Arts, Design V 003

THESIS SUPERVISION:

prof. dr. Giedrė Mickūnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

The Artistic Research Project will be defended at a public meeting of the Academic Board of Design at Vilnius Academy of Art composed of following members:

CHAIRPERSON:

prof. dr. Vytautas Kibildis

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003, Design V 003

MEMBERS:

assoc. prof. dr. Lolita Jablonskienė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

Audrius Janušonis

Ceramic artist, Art V 002

dr. Jolita Liškevičienė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art History and Theory H 003

prof. Urmas Puhkan

Estonian Academy of Arts, Design V 003

The public defence of Artistic Research Project will be held on February 7, 2020, 2 p.m. at Kazys Varnelis House-Museum, (Didžioji g. 26, Vilnius, LT-01128).
The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

TURINYS

ĮVADAS / 9

- Kūrybinės dalies santrauka / 11
- Tiriamosios dalies santrauka / 11
- Rašymo tradicija / 12
- Meno projekto kūrimo metodai / 12

I. PADIRBTA / 14

- Literatūros apžvalga / 14
- Rankų darbas vs mechanika / 15
- Keramikos ir meno santykis / 16
- Studijinė keramika / 17
- Istoriškumas / 19
- Skyriaus apibendrinimas / 20

II. PERDIRBĖJO PERPASAKOTA MENO TEORIJA / 21

- Kūrybos būdai / 21
- Kopija / 22
- Kopijavimas edukaciniais tikslais / 24
- Santykis su istorijos kartote / 27
- Naujumas / 28
- Netobulumas ir krizė / 29
- Kartotė menininkų darbuose / 30
- Pasakojimo pasikartojimas / 30
- Mano santykis su padirbinėjimu / 31
- Idėjų ir išraiškos padirbinėjimas. Savęs kartojimas, pasikartojimas / 32
- Klastotės / 32
- Autorystė / 33
- Atsiminimas ir įsivaizdavimas, fantazija. Spontaniškas veiksmas / 34
- Nesėkmė / 35
- Skyriaus apibendrinimas / 37

III. PIRMA ISTORIJA: PLĖVIAKOJIS VS LOUHAN / 38

- Trumpa Kinijos keramikos istorija / 38
- Kiniškas imperatoriaus dvaro porcelianas ir eksportinis porcelianas / 43
- Šilko kelias / 44
- Kopijavimas Japonijoje / 47
- Kaip skirtingos tradicijos siekė kopijuoti / 47
- Maurų įtaka per Ispaniją / 49
- Jėzuitai / 51
- Mažoji Kinija Valdovų rūmuose / 51
- Kiniško stiliaus įtaka ir jo pasisavinimas / 53
- Palyginimui / 54
- Didieji kolekcininkai ir eksponavimo būdai / 54
- Muziejus / 55

Plėviakojis vs Louhan / 56

- Plėviakėjo istorija kaip komiksas / 56
- Pasakojimas apie Rytų keramikos interpretavimą XVII a.
Lietuvos didžiojo kunigaikščio dvare / 56
- Priešistorė / 60
- Veikėjai: Plėviakojis ir Louhan / 65
- Darbo technologiniai aspektai / 67
- Eksponavimo būdas / 69
- Plėviakojis vs Louhan antra dalis / 71

IV. ANTRA ISTORIJA: SOVIETINĖ KERAMIKA IR KIAURARAŠČIAI PANO / 74

- Stoka: originalumo, kritikos ir medžiagų / 74
- Nauja įžanga / 75
- Kada prasideda socialistinis keramikos dizainas
ir kaip jis reiškiasi Lietuvoje? / 76
- Ar galima „socialistinį dizainą“ atpažinti kaip stilių? / 77
- Keramika, „dedovščina“ ir „pakazūcha“ / 78
- Knygos apie meną ir užsienio spauda / 80
- Asmeniniai santykiai su Vakarų pasauliu / 82
- Lenkijos įtaka / 84
- Boleko ir Loleko keramika / 85
- Loleko ir Boleko keramikos perkėlimas / 92
- Pano kaip uždanga / 93
- Skyriaus apibendrinimas / 95

V. TREČIA ISTORIJA: „POTTERY IS THE NEW VIDEO“ / 97

Įžanga / 97

Tyrimo dokumentacija / 99

Kaip puodas norėtų būti nužiestas? / 100

Žiedimo ratelis / 101

Žiedimas / 102

Darbo pradžia / 102

Centravimas / 108

Darbo simetriškumas / 110

Sienelių kėlimas / 110

Žiedimas ir pasidaryk pats / 112

Design thinking prieiga / 115**Pottery is the new video / 120**

Kiti nevaisingi eksperimentai / 120

Pottery is new video / 122

Studija / 122

Judėjimas ribotoje erdvėje / 123

Skyriaus apibendrinimas / 123

IŠVADOS / 126**MENO PROJEKTO KŪRYBINĖ DALIS / 129**

Plėviakojis vs Louhan antra dalis / 129

Boleko ir Loleko keramika / 152

SANTRAUKA / 166**SUMMARY / 182****PRIEDAI / 198**

Iliustracijų sąrašas / 198

List of illustrations / 199

Literatūros sąrašas / 200

Šaltiniai / 204

Apie autorių / 207

IVADAS

Dažnai manoma, kad atradimai ir išradimai keičia pasaulį. Paprastai didvyrių vardai išlieka istorijoje, o kovotojai, kurie išvyko į svarbiausią savo gyvenimo kelionę ir kažkur pusiau-kelėje užstrigo, nesulaukia deramų studijų. Tirdamas keramikos istoriją ir puodžiaus amatą, atrandu nutikimų, kai nesėkmė išgelbsti amatą ir netyčia besigavęs daiktas tampa istorijos dalimi. Ši patirtis mane atvedė prie klausimo, kokią įtaką šiuolaikiniam menininkui-dizaineriui (ne)daro istorinio meno pažinimas, ir pastūmėjo galimus atsakymus bei ieškojimus pristatyti meno projekte „3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška“. Kitaip tariant, meno projekte pasirinkdamas tris skirtingus istorinius laikotarpius pateikiu individualizuotą keramikos meno supratimą, įvairių laikotarpių sątų interpretacijas ir galimų tarpusavio įtakų analizę. Šiame pasakojime svarbiausios sąvokos, tai – nesėkmė, kartotė, padirbinys, kopijavimas, tiražavimas. Kartotė yra neišvengiamai susijusi su originalumu. Todėl klausimas, kas yra originalu, taip pat lydi visą šį meno projektą. Reikia atkreipti dėmesį, kad meno projekte nagrinėjamos temos nesusijusios su autorinėmis teisėmis ar kopijavimą reglamentuojančiais įstatymais. Teisė turi mažai ką bendra su menine kūryba, tad sąmoningai pasirinkti tirti laikotarpiai, kai autorių teisių nebuvo ar jos nebuvo tokios, kokios yra šiandien – apibrėžiančios naudotojo atsakomybę, kūrėjo pajamas ir teises.

Kita vertus, mano atliktas meninis tyrimas yra būdas (ar galimybė) atrasti savo kūrinių kontekstą – analizuojant meno istorijos fragmentus ieškoti atsakymų į klausimus: Kaip yra keramika? Kodėl šiandien keramika yra tokia? Kokia keramika gali būti? Ar keramika yra tik technika? Jei ne, tai kas ji dar yra? Ar keramika yra dizainas? Ar keramika yra nedaloma medžiagos, daikto, proceso, funkcijos ir istorijos visuma? Ar įmanoma atrasti ką nors nauja ne-naudojant naujų technikų ar medžiagų?

Galima klausti kodėl / ar šie klausimai yra svarbūs? Keramikos menas, palyginti su šiuolaikiniu menu ir dizainu, atrodo ribotas. Trūksta jausmo, kurį išreiškiame kalbėdami apie kritinį dizainą ar conceptualųjį meną. Susipažinus su keramikos kūrybos lauku (be kai kurių išimčių), gali jaustis apsėstas cheminių elementų ir procesų, tekstūrų ir spalvų, įleidusių šaknis vaizdavimo istorijoje ir darbo tradicijose. Esu menininkas, baigęs keramikos studijas Vilniaus dailės akademijoje. Daugiausia laiko praleidžiu kurdamas indus arba instaliacijas. Mano kūrybiniai interesai svyruoja tarp dizaino ir meno. Dirbdamas jaučiau vis augantį nusivylimą Lietuvos keramikos kontekstu. Per sukurtus meno kūrinius nebegalėjau išsakyti savo idėjų. Priėjau ribą, kai sunku pagrįsti medžiagos naudojimą, tai ką norėjau pasakyti, naudodamasis tik moliu, jo formavimo procesais, dirbinių estetinė raiška. Tikslas, kurį norėjau pasiekti, neapsiribojo ir nebepriklausė tik nuo keramikos meno terpės ir molio apdirbimo galimybių. Šiame kontekste nebuvo vietos, leidžiančios pasiekti norimus rezultatus.

Ką daryti, kai vyraujantys kūrybos modeliai netenkina? To savęs klausiu kurdamas. Keramikos kritikos ir teorijos stoka lemia, kad keramikos kontekste nebeliko conceptualių erdvių,

kuriose galėčiau pozicionuoti savo kūrybą. Priėjęs šią aklavietę, bandau atverti keramikai naujas kritiškas ir koncepcines nišas bei rasti naujų saviraiškos krypčių.

Meno projektas „3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška“ nėra vienalytis ir vienu ypu sklandžiai išguldytas tyrinėjimų ir kūrybos produktas. Tai įvairių procesų ir jungčių rezultatas, kurio pradžia yra meno aspirantūros tyrimas *LTSR keramika 1956–1970 metais*, apgintas Vilniaus dailės akademijoje 2005 m. Teorinis darbas buvo skirtas tyrinėti keramikos lauką uždaroje teritorijoje, ribotoje laiko atkarpoje. Jaučiau atsakomybę parašyti to meto keramikos istoriją, identifikuojančią sovietmečio kultūrinės perspektyvas. Tai skatino mane nagrinėti šio laikmečio teorinius ir praktinius darbus. Aspirantūros tyrime, tikėjau, atskleisti paslėptas galios struktūras ir išankstines nuostatas keramikos pasaulyje. Sovietinė keramika domiuosi nuo bakalauro studijų.

Magistrantūros studijų metu (1998–2000) rašiau apie meno hierarchiją 1940–1956 m. ir keramikos vietą joje. Darbe tyriau skirtingų meno sričių įtaką ir pripažinimą, pasireiškusį to meto parodose, publikacijose ir apdovanojimuose. Aiškinasi, kaip buvo suvokiamas „liaudies menas“ ir kaip pagal to meto ideologiją reikėjo „teisingai“ suprasti socialistinį realizmą. Vėliau, aspirantūros studijų metu (2003–2005) rašiau apie Lietuvos keramiką 1956–1970 m. Baigiamasis darbas susidėjo iš kelių dalių. Pirmiausia darbe buvo apžvelgti meno uždaviniai, atspindžio teorija, aptarta meno ideologija – „partiškumas“. Vėliau aiškinasi, kas yra liaudies menininkai, koks jų santykis su menininkais profesionalais. Tyriau, kokia buvo būtina ir kokia toleruotina liaudies meno požymių riba profesionalių menininkų kūryboje. Analizavau ornamanto ir abstrakcijos vaidmenį taikomajame mene, gilinausi, kuo skiriasi dekoratyvinė taikomoji keramika nuo tiesiog dekoratyvinės. Be šių teorinių klausimų, aspirantūros darbe taip pat skyriau dėmesį keramikų mokymo ir darbo bazėms, t. y. LSSR valstybiniam dailės institutui ir „Dailės“ kombinatams. Prieduose buvo pateiktos ryškiausių to meto keramikų biografijos, svarbiausių parodų sąrašai ir interviu su keturias keramikais. Rašydamas šį aspirantūros darbą rėmiausi parodų katalogais, populiariaja publicistika (periodika) ir Dailininkų sąjungos archyvu.

2016 m. įstojus į dizaino doktorantūros studijas paaiškėjo, kad šio tyrimo tąsa būtų neaktuali, ypač praktika paremtos doktorantūros kontekste. Man kėlė susirūpinimą, kaip praktika grįstą tyrimą pritaikyti naujam doktorantūros projektui. Dažnai atrodė, kad vystant kūrybinę dalį, kyla pavojus prarasti tiriamąjį dėmenį. Turiu pripažinti, kad nenaudoju aspirantūros studijų metu rašytų tekstų, tik trumpai pateikiu nuorodas į juos. Visas tiriamasis darbas yra sukurtas doktorantūros studijų metu. Esminis skirtumas, apibrėžiantis aspirantūros darbo ir doktorantūros studijų pastangas, yra pakitęs tyrinėjimo būdas – nuo įprastinio menotyrinio požiūrio pasisukęs link meninio tyrimo, tokiu būdu kūryba tapo esminiu tyrimo metodu, naudojuosi šiuo tyrimu, šia unikalia galimybe įsisavinti žinias, skleisti informaciją ir formuoti naujas kūrybines perspektyvas.

Kitos priežastys, atvedusios mane į doktorantūros studijas, būtų darbas Lietuvos edukologijos universitete. Pradėdamas darbą čia, 2014 m. susidūriau su akademine struktūra, kai jau įgytos trečiosios pakopos (aspirantūros) studijos nėra lygiavertės doktorantūros studijoms.

Dėstytojo darbą pradėjau žemiausioje pozicijoje – asistento pareigose. Dirbdamas asistentu, negali skaityti paskaitų, tik vesti pratybas studentams. Tad siekdamas aukštesnio pedagoginio laipsnio, pradėjau išlyginamąsias studijas Vilniaus dailės akademijoje. 2018 m. baigiau dėstytojo karjerą Lietuvos edukologijos universitete. Taip mano tikslas įgijus daktaro laipsnį tapti geriau apmokamu Lietuvos edukologijos universiteto dėstytoju žlugo.

Kūrybinės dalies santrauka

Mano kuriamos instaliacijos yra susijusios su kūrinio rodymo vieta per naudojamas medžiagas, kuriams siužetus ir bendrą kultūros istoriją, per darbų sukūrimo būdą ir pasirinktą stilių. Jei erdvė būtų klausimas, šie darbai būtų atsakymas, pokalbis tarp erdvės ir joje atsirandančio meno kūrinio. Kūriniai susieti su autentiška erdve, kad ir trumpai artikuliuoja sąsajas ir kalba apie vietos „aurą“. Tai mano, kaip tyrėjo, būdas kalbėtis su žiūrovu per darbus ir jų kuriamą aplinką. Kalbėdamas apie nesėkmę ir kopiją, elgiuosi laisvai, perkeldamas tyrimą nuo medžiagos (molio) į jo raiškos (ne)galimybes šiandienėje kultūroje. Žiūrovas – pagrindinė ašis, įprasminanti darbą. Žiūrovas patirdamas meno kūrinį, lygiomis dalimis prisideda prie jo atsiradimo. Tik žiūrovas, anot Briano Doherčio, „reginti akis“, įgalina sukurti, nehierarchinę instaliaciją, bendradarbiavimo aplinką tarp menininko ir žiūrovo, erdvės ir meno kūrinio, ir atskleidžia tas meno kūrinio galimybes, kurios kitu atveju liktų neatskleistos¹. Meno projekto kūrybinės dalies pagrindu pasirinkti darbai – pradedant meno aspirantūros projektu *Simboliai* (2005) ir vėlesniais kūriniais, tokiais kaip *Plėviakojis vs Louhan*, (2011) *Pottery is the new video* (2015), pastaraisiais metais kuriamų indų pavyzdžiais – ir, akcentuojant jų (per)interpretavimą, sisteminimą, (per)darymą, siekiama pristatyti kokybiškai naują rezultatą.

Tiriamosios dalies santrauka

Mokslinių metodų taikymas yra sėkmingas, kai kartojant bandymą gaunamas tas pats rezultatas. Tyrimas įvyksta, nepriklausomai nuo to, ar tyrimo rezultatas paneigia tyrėjų keltas prielaidas. Jei tyrimo tikslas ištirti nesėkmę, ar ir visas tyrimas pasmerktas žlugti? Ar žinios, kurios paaiškina būdus, kaip nereikia dirbti, yra naujos? Bet jei „neteisingas“ modelis iki šiol sėkmingai veikia, ar jis tebėra nesėkmė? Kopijavimas yra žmogiška veikla: kartojame veiksmus, vienodai elgiamės atsitikus nelaimei, pasirenkame panašų būdą džiaugsmui išreikšti. Šia prasme kopijavimas yra žmogaus gyvenimo pamatas. Kopijavimas, kaip galimybė apibrėžti savąją tapatybę, tapatinantis su kultūrinėmis grupėmis ar pradėjus vartoti išskirtines prekes. Tai matoma analizuojant keramikos kūrimo procesą, jos istoriją. Meno projekto tiriamąją dalį sudaro trys perpasakojimai, t. y. trys atvejo studijos, kuriose per asmeninę kūrybinę patirtį analizuojami pasirinkti istoriniai naratyvai, keliami klausimai ir pasitelkiant įvairią istorinę ir teorinę literatūrą bei apmistant ir eksperimentuojant keramikos praktiką ieškoma galimų atsakymų.

1 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1986, p. 42.

Rašymo tradicija

Tyrimė sekama keramikų tradicija rašyti apie molio medžiagiškumą ir keramikos technologijas, apie tai, kas nutinka įdėjus dirbinį į krosnį. Tai žavus, keramikos tekstų išskirtinumas. Tapytojai nerašo apie drobių gruntavimo patirtis, o šiuolaikinės grafikos pristatymuose pasigesime apžvalgos „kaip pasigaląsti peiliukus lino raižiniui“. Technologijų aprašymai yra unikali keramikos dalis, kitų meno sričių tekstai nebus tokie techniški. Nors Jamesas Elkinsas ir pradeda savo knygą *Kas yra tapyba* (1999) vandens ir molio, pigmentų ir aliejaus maišymo aprašymu², tai greičiau retenybė, nei įprasta praktika. Tuo tarpu įgudusio keramiko tekstus apie molį ir technologiją galima pavadinti apsėdimu, jie visada bus net ir trumpiausiam tekste. Tad jei Walterio Benjamino aprašytoji meno kūrinio „aura“ išties egzistuoja, ji tikrai nebus kitur, nei keramikos studijoje minkomame molio gabale. Molis, pagrindinė darbo medžiaga, galinti priimti norimą išvaizdą ir imituoti kitų menininkų kūrinius. Manychiau, kad taip skleidžiasi keramikos unikalumas.

Meno projekto kūrimo metodai

Pasikartojimas, kopijavimas, interviu, meno istorijos tyrimas. Lipdymas, žiedimas, medžiagos tyrimas, eksperimentavimas, refleksija, pokalbiai, atvejo analizė. Remtasi patirtimi, įgyta eksponuojant kūrinius dailės galerijose ir muziejuje.

Tiriama buvo: medžiaga, procesas, forma, trukmė, vieta, pristatymas, auditorija, įrašai ir koncepcijos.

Šiuolaikinio meno pasaulyje plačiai pripažįstama, kad meno objektas nelaikomas žinio-mis, meno kūriniai negali būti vertinami be jų konteksto. Menas ir dizainas suprantamas kaip susijęs su diskursais ir įgauna reikšmės tik tuose diskurse dalyvaudami.

Studijų metu sukurti objektai gali būti pateikiami, kaip duomenys, tyrimo proceso įrody-mai arba kaip jau baigto tyrimo rezultatai. Toks daugiaprasmiškumas kelia turinio problemą. Būdamas menininku, manau, kad kūrybinio darbo vientisumas – neskirstant jo į procesą ir rezultatus yra svarbus. Studijų metu rėmiausi Mikaos Hannulaos ir Jameso Elkinso teorijomis apie tyrimą per meną. Paantrinčiau Elkinsui, kad išties „sunku rasti naujų ir prasmingų meno praktikos ir teorinės dalies santykių bei sąveikos“³. Nesiekiu kurti darbo Dailės akademijai ar akademiniam pasauliui. Dalis šiame tyrime aprašomų meno kūrinių yra sukurti už mokymosi įstaigos ar tyrimo ribų. Nemanau, kad šie darbai esmiškai skirtųsi nuo darbų, sukurtų tyrimui, dar daugiau, tyrimo metu jie, papildyti išsamiu tekstu, įgauna platesnį kontekstą.

Svarstant apie pasirenkamą rašymo stilių, svarbu pripažinti egzistuojančius skirtingus rašymo būdus ir funkcijas. Elkinsas nurodo skirtumus tarp meno istorijos ir meno kritikos bei aprašomojo pobūdžio darbų⁴. „Menininko balso“ paieškos, rašant šį tiriamąjį darbą, truko visą laiką. Šis doktorantūros studijų darbas taip pat turi savo pasikartojančią struktūrą, kurią

2 James Elkins, *What Painting Is*, London: Routledge, 1999, p. I.

3 James Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts – Art History as Writing*, New York: Routledge, 2000, p. 3.

4 James Elkins, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts – Art History as Writing*, New York: Routledge, 2000, p. 3.

galima atrasti daugybėje akademinių tekstų: įžanga, problemos dėstymas, tyrimo išvados ir literatūros sąrašas. Pasakojimo siužetas yra kopijuojamas, sudedamas į linijinę ar tarsi atsitiktinę, linijinio pasakojimo logikai nepaklūstančią seką. Papasakoti galima tik vieną nutikimą, arba į pasakojimą sudėti daugybę įvykių, kurie pimsis tarpusavyje.

Diskutuojant apie kopijavimą ar menines vagystes, ne kartą kilo mintis pačiam tai išbandyti, pvz., cituoti nenurodant autoriaus, pasisavinti įžvalgas ar verstą tekstą pateikti kaip savo. Ar aprašę kopijavimo praktiką, pačią praktiką perkėlę į disertaciją, gauname meninį tyrimą ar plagiatą. Konsultuodamasis šiuo klausimu su skirtingose institucijose dirbančiais tyrėjais negavau aiškaus atsakymo. Jei tokią praktiką pabandyčiau pritaikyti šiame darbe ir ji būtų atpažinta, darbas nebūtų pripažintas akademiniu, tuo tarpu jei tekste nurodyčiau nu plagijuotas vietas, tai liktų kopijavimu, bet ne vagyste. Tai trapi riba tarp meno tyrimo ir meno tyrimui keliamų reikalavimų. Ar plagijuotas tekstas skirtųsi nuo kolegų doktorantų originalių tekstų? Ar neoriginalus tekstas atsidūręs tarp originalių netampa savaime originalus, t. y. išskirtinis? Šie ir panašūs klausimai, visą laiką lydėjo mane, dėlįojant tyrimą apie kopijavimo originalumą.

Į keramiką dažniausiai žvelgiu kritiškai. Tikiuosi per praktiką atrasti naujas teorijas, išbandytas ir įgyvendintas praktiškai. Taip pat tikiuosi, kad aptardamas keramikos ribas, keramikos, dizaino ir meno santykius rasiu atsakymą į klausimą, ar reikia kurti naujas teorijas kuriant keramiką? Šis tyrimas yra orientuotas į procesą, ne į produktą, galutinis produktas yra neišvengiama proceso dalis, bet procese išbandomos idėjos ir žinios. Šiuo darbu, meno priemonėmis bandau permąstyti kas yra kopijavimas, kopija, originalumas.

Pasakysiu tau, kaip taip sunku sukurti tekstą, kai neaplanco mūzos,
Pasakysiu tau, kaip taip sunku sukurti naujai dainai tekstą, kad žodžiai lietuši upe.
Lipnūs Macharadžos pirštai

I. PADIRBTA

Literatūros apžvalga

Kad ir kaip būtų gaila, keramika nėra dažnai reflektuojama ir apmąstoma jos gamintojų, kurie lieka bebalsiai. Atliekant šį tyrimą, teks pasiremti tekstais, dažniausiai skirtais tapybai ar skulptūrai. Naudodamasis jais, bandysiu atrasti, kuo unikali keramika. Edmundas de Waalas yra pastebėjęs, kad, rašant apie keramiką, susiduriama ir su kritikos stoka⁵. Daugumą tekstų apie keramiką būtų galima apibendrintai suskirstyti į: (a) techninę literatūrą ir (b) trumpus, dažniausiai įžanginius ar istorinius straipsnius / knygas, kur skirtingiems keramikams skiriamas sakinyš ar du. Dažnu atveju tai nėra kritiniai straipsniai, bet aprašomojo pobūdžio darbai.

Bene pirmoji Lietuvos profesionalios keramikos apžvalga – Juozo Adomonio knyga *Keramikos menas* (1998). Tai iki šiol išsamiausia keramikos technologijos ir keramikos meno knyga, parašyta lietuvių autoriaus. Gausiai iliustruota skirtingų autorių kūrinių fotografijomis, ji plačiai pristato keramiką Lietuvoje. Neabejotina, kad ši knyga nebūtų atsiradusi be Bernardo Leacho *Puodžiaus knyga* (1940), ar Michealo Cardewo *Keramikos pradininkai* (1969). Šios mokytojo ir mokinio knygos suformavo šiandienį pasaulinį keramikos diskursą, kai apie keramiką kalbama kaip apie medžiagos ir procesų galimybių studijas ir, nors Leachas bando sujungti keramikos teoriją su jos praktika, ar išgryninti meno ir amato santykį keramikos lauke, tikėtina, kad šios knygos aktualesnės keramikams praktikams nei besidomintiems keramikos teorija.

Philipo Rawsono (1924–1995) *Keramika* (1971), taip pat jungia keramikos teoriją ir praktiką. Waalo manymu⁶, ši knyga galėtų būti laikoma bandymu sukurti „naują keramikos vadovėlį“, kuris pakeistų parašytąjį Leacho. Paskutinį kartą *Puodžiaus knyga* perleista 2016 m., Philipo Rawsono knygą galima nusipirkti el. knygų skaitytuvui skirtą *Kindle*. Juozo Adomonio *Keramikos menas*, perleistas tik kartą.

Keli autoriai yra parašę trumpas šiuolaikinės Lietuvos keramikos istorijas: Jurgita Ludavičienė knygos *+ 1000 °C = įžangoje* (2012), Lijana Natalevičienė *Mo muziejaus tinklapyje*⁷. Apie keramiką yra rašiusios Aleksandra Aleksandravičiūtė, Lolita Jablonskienė, Raminta

5 Edmund de Waal, *20th Century Ceramics*, London: Thames and Hudson, 2003, p. 173.

6 Edmund de Waal, *20th Century Ceramics*, London: Thames and Hudson, 2003, p. 175.

7 Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, *Taikomoji dailė*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], <http://www.mmcentras.lt/kulturosistorija/kulturos-istorija/6871>,

Jurėnaitė, Rita Mikučionytė, Pilė Veljetaga. 2018 metais, švenčiant Lietuvos nepriklausomybės šimtmetį išleista knyga *Taikomoji dailė ir dizainas 1918–2018*⁸ lydėjusi tokio pat pavadinimo parodą. Šie tekstai, kartu su Adomonio knyga *Keramikos menas* suformuoja šiuolaikinės Lietuvos keramikos teorinį – istorinį diskursą. Neabejotina, kad, esant tiek mažai pasakojimų, yra didelė tikimybė, jog vieną ar kitą istoriją lems asmeninės pažintys ar pasirinkimai.

Kas dvidešimt – trisdešimt metų atsirandantis leidinys, naujai bando išsakyti tuos pačius dalykus apie keramiką, ir tai, geriausiu atveju, reiškia, kad ši sritis susilaukia menko teoretikų dėmesio. Galima teigti kad keramika ir pasižymi menka sąsaja su teorija. Ar tai reiškia, kad keramika yra tiesioginio, taktilinio pažinimo laukas? Į šiuos klausimus bandysiu rasti atsakymus praktika grįstu tyrimu, tirdamas keramiką ir per taktilinį molio pažinimą.

Trūkstant teorinių pagrindų, tenka savarankiškai apsisibrėžti įvairų ir dažnai prieštaringą keramikos lauką. Manau, kad į keramiką turėtų būti žvelgiama kritiškai, o tai reiškia, kad teks susikurti naujas teorines ir praktines sistemas, kur galėčiau įterpti savąjį darbą. Šiuolaikinio meno lauke keramika gali būti naudojama kaip medžiaga arba, kita vertus, galima kurti molinius meno kūrinius, turinčius atgarsį ir kuriančius vertę mene, amatuose ir dizaine. Tą ir siekiu padaryti.

Rankų darbas vs mechanika

Ilgai būtų galima vardyti menininkus, dirbančius ar dirbusius su moliu, kaip ir dizainerius, naudojančius molį. Menininkai sprendžia meno klausimus, naudodamiesi medžiagomis technikomis ir metodais įprastais amatininkų tarpe. Šie grafikų, tapytojų ir skulptorių sukurti darbai neveikia keramikos lauko, netampa bendra istorijos dalimi. Rankų darbas atrodo aki-vaizdus, įvardinant skirtumą tarp amatininko ir menininko darbų. Charlesas Tayloras įvardija dizainerius amatininkais, nes „jie aktyviai dalyvavo gamybos procese“⁹. Tą būtų galima pasakyti ir apie daugumą tapytojų. Tad kaip reikia kurti, kad liktum ar neliktum amatininku? Jei naudojamas fabrikinis darbų ir pareigų pasiskirstymas, prie to paties dirbinio pluša keli dirbantys, ar tai jau nebe amatininko, o dizainerio kūrinys?

Naudojantis šiandienėmis technologijomis, bet kokia keramiko naudota estetinė raiška gali būti pakartota mašinomis. Praktiškai bet koks dirbinys gali būti sukurtas ir pagamintas naudojant 3D kompiuterinį modeliavimą, liejimą ar kitus fabrikuose paplitusius metodus. Anot Peterio Dormerio dizaineriai net nesvarsto galimybės būti pakeistais kompiuterių valdomų rinkodarininkų, nes jie ne tik tenkina žmonių troškimus, bet ir kuria naujus.¹⁰ Roboto gaminy, imituojantis amatininko darbo raišką, vis tiek lieka mašininis objektu, o amatininkai yra tie, kurie dirba rankomis, tad kur šiuo atveju atsiduria keramika?

8 Jūratė Meilūnienė, *Taikomoji dailė ir dizainas 1918–2018*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2018.

9 Redhead, Mark. Charles Taylor: *Thinking and Living Deep Diversity*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2002, p. 7.

10 Peter Dormer, „*The salon de refuse?*“, in: *The Culture of Craft*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 12.

Ar verta kaltinti mechanizmus sugriovus amatus ir pradanginus rankų darbo dirbiniuose egzistavusį fizinių ir protinių galių balansą?¹¹ Ar būnant keramiku reikia džiaugtis kūrybos laisve kurti neriboti savęs nei turiniu, nei forma, nes porceliano fabrikai sėkmingai tiražuoja indus?

Bandymai atrasti, kuo skiriasi menas, amatai ir dizainas, tapo vienu iš tyrimo atspirties taškų. Galutinis darbas turi visų jų požymių. Instaliacijose nenaudoju pramoniniu būdu sukurto keramikos, nors kūrybiniame darbe naudotos medžiagos ir darbo priemonės yra įprastos pramonėje. Tokiu būdu pats tyrimas pakimba tarp disciplinų. Naudojami procesai, ne-skirstant jų į aukštuosius – porceliano gaminimą ar žemuosius, tokius kaip „pasidaryk pats“ molio paruošimą. Bandydamas nutrinti meno, amatų ir dizaino ribas, tuo pačiu metu keliu klausimą, koku momentu išorė tampa forma, o amatai tampa menu?

Keramikos ir meno santykis

Keraminė skulptūra dažniausiai vadinama *teracotta*. Šio pobūdžio darbus kuria skulptoriai, tai nefunkcionali keramikos atšaka, ir šie darbai vertinami kaip skulptūra. Taip dažniausiai įvardinama pirmojo imperatoriaus Qin Shi Huang kariuomenė, Anthonyo Gormleyaus darbai ar Antano Vivulskio skulptūrų eskizai. Dažniausiai tai neglazūruoti, vienspalviai darbai, nors yra ir spalvota skulptūrinė keramika, kaip Della Robbiosa šeimos ar Jeffo Koonso darbai. Greitis dirbant su moliu yra šios medžiagos privalumas, palyginti, per kiek laiko ir kokias pastangas įdėjęs, galėtum sukurti tokio pat dydžio akmeninį ar medinį dirbinį. Neabejotinai šiuose darbuose dominuoja idėja, nustelbdama medžiagą ar procesą.¹²

Ar įmanoma konceptuali keramika, kai konceptualaus meno kūriniai kreipia žiūrovo mintis nuo formos į idėjas? Konceptualus menas taip pat naudojasi ir amatininkų darbu ar medžiagomis, tokiomis kaip molis. Tai dera tarpusavyje, nors norėčiau patikinti, kad konceptualusis menas pirmiausia turi atmesti ar dematerializuoti meno kūrinį, ar tik jo komercinę, parduodamą dalį. Vienas pirmųjų konceptualių kūrinių, pasirašytas „R. Mutt“ (1917)¹³ patenka į visus šių laikų meno vadovėlius. Pagamintas iš porceliano, kaip ir Meret Oppenheim *Objektas* (1936)¹⁴. Greta jų būtų paminėtinas lietuvių autorius Evaldo Janso kūrinys *Per ilgai ant pakylės* (2014), sukurtas iš menininko nuryto ir natūraliai pasišalinusio molio, šis darbas, manau, atitinka visus keramikos ir konceptualaus meno kūrinio požymius.

Kaip pastebi de Waalas, susidomėjimas instaliacija išaugo XX amžiaus pabaigoje ir atsirado keramikai sąveikaujant su skulptūra. Instaliacijos gali varijuoti nuo „natiurmorto“ sudėliojimo erdvėje iki galerijos grindų dengimo šlapiu moliu¹⁵. Visgi remiantis Rosalind Krauss

11 Paul Mathieu, „Objet Theory“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 274.

12 Lizzie Zucker Saltz, „Manufacturing Validity“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 298.

13 Marcel Duchamp, *Fontanas*, 1917 m.

14 Dar žinomas kaip *Plaukuotas puodelis* ar *Plaukuoti pusryčiai* 1936 m.

15 Edmund de Waal, *20th century ceramics*, London: Thames & Hudson, 2003, p. 10.

straipsniu *Skulptūra išplėstame lauke*¹⁶ ar Doherčio knyga *Baltame kube*¹⁷, nelengva būtų įsisprausiti į šiuos rėmus visiems keramikams, kurie norėtų savo darbus vadinti „instaliacija“. Kaip pastebi Garthas Clarkas¹⁸, ne visa keramika priklauso šiuolaikiniam menui, kad ir koks didelis būtų kūrėjo noras, vien tik jis nepaverčia dirbinio šiuolaikiniu.

Žvelgiant plačiau, instaliacija apibūdinami tokie darbai, kai reikia nusakyti, matomas ir nematomas meno kūrinio sąsajas su vieta, kurioje meno kūrinys pristatomas. Pats meno kūrinys dažnai veikia kaip ryšys, jungiantis esamą vietą ir aplink vykstančius politinius, kultūrinius ar religinius įvykius. Nors jau sukurta instaliacija tarsi ir negalėtų egzistuoti kitoje erdvėje, manau, kad instaliacija kaip meno rūšis, turi gerokai daugiau raiškos galimybių, niuansų, nei atrodytų. Instaliacijomis taip pat vadinami žemės meno kūriniai ir įvietinti kūriniai, kurie gali būti laikini ir ne. Pastarieji ir egzistuoja kaip daugiabiniai mano aspirantūros ir doktorantūros metu kurtų, kūrinių provaizdžiai. Keramikos instaliacijų pradininku galėtume laikyti Antonyo Gormleyaus sukurtą *Lauką* (1989). Šis darbas yra daugybę kartų perdarytas bei rodytas skirtingose erdvėse.¹⁹

Emma Shaw įvardindama keramikos instaliacijos išskirtinumus pažymi, kad keramikos instaliacijos tikslas atskleisti molio / keramikos ryšius ir jos kuriamos apie molį / keramiką²⁰. Kitaip sakant tai instaliacija kurioje tikslas ir priemonės sutampa. Lietuvių autorių keramikos instaliacijos pradžia būtų galima laikyti Svajonės ir Pauliaus Stanikų sukurtą instaliaciją *Jūsų tėvas, Jūsų sūnus ir Jūsų dukra* (1998), rodytą Vilniaus „Dailės“ kombinato rūsyje, Kauno gatvėje. Kitas autorius – Audrius Janušonis, kuriantis keramikos skulptūras bei instaliacijas iš (molio) medžiagos ir ironijos. Janušonio ir SP Stanikų darbai kuria molinių instaliacijų Lietuvoje tradiciją ir yra mano kūrinių lietuviškasis kontekstas.

Studijinė keramika

Leacho *Puodžiaus knygos*, įkvėpti keramikai įgiję ar pasistatę savo krosnis ėmė valdyti visą keramikos gamybos procesą nuo molio paruošimo iki baigto gaminio pardavimo. Šiuo būdu studijinė keramika, skleidžiasi per asmenines studijas. Jose kuriantys keramikai daugiau orientuojasi į išskirtinių, proginių indų kūrimą, nei į kasdieną virtuvėje naudojamus indus²¹. Labai dažnai tokie keramikai siekia atskleisti kūrinių „medžiagos grožį“, pateikdami molį kaip estetinę vertybę ir rankų darbą kaip savaime kuriantį vertę. Kaip pastebi Jeffrey

16 Rosalind E. Krauss, „*Sculpture in expanded field*“, October, Vol. 8. (Spring, 1979), p. 30–44.

17 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube*, Santa Monica, San Francisco: Lapis Press, 1986.

18 Garth Clark, „*Pen and Kiln*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 3.

19 Vilniuje, Šiuolaikinio meno centre eksponuotas 1995 m.

20 Emma Shaw, „*Ceramics and Instalation*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 224.

21 Edmund de Waal, *20th century ceramics*, London: Thames & Hudson, 2003, p. 148.



Egidijus Talmantas,
Vyno servizas, 1967, in:
Taikomoji-dekoratyvinė dailė,
sud. Juozas Adomonis,
Vilnius: Vaga, 1969, il. 5

Egidijus Talmantas,
Vine set, 1967, in:
Taikomoji-dekoratyvinė dailė,
ed. Juozas Adomonis,
Vilnius: Vaga, 1969, il 5

Jones²² ši keramikos tradicija tapo dominuojanti kitų atžvilgiu ir visi keramikai yra apibrėžiami per vienokį ar kitokį santykį su ja. Geriausias tokio keramiko pavyzdys Lietuvoje – Ignas Egidijus Talmantas, dirbęs Vilniuje, Nacionalinėje Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykloje keramikos mokytoju. Jis eksperimentavo su įvairiomis glazūrų sudėtimis, atkūrė antikinę molio glazūrą – *terra sigillata*, naudodamasis skirtingais keramikos procesais yra sukūręs funkcionalių darbų ir kūrinių interjerams.

Per studijinę keramiką į parodų sales atėjo ir nefunkcionalios, indo formos keramikos darbai. Šis žanras pasaulyje iškilo apie 1957 metus²³, keramikams susižavėjus Rytų keramika²⁴. Lietuvoje atėjo į madą dešimčia metų vėliau, vadinamojo chruščiovinio atšilimo metu, kai keramikai pradėjo nagrinėti abstrakčias, atviras ir uždaras formas, tekstūras ir spalvas. Eksponuodami kūrinius parodose, jie nejautė įsipareigojimo kurti funkcionalius darbus, bet ir nesistengė nutraukti sąsajų su indu, šių kūrybinių ištakų šaltiniu. Tokio pobūdžio darbai dažnai sukelia nuostabą. Juk nebūtų įprasta naujų automobilių salone, šalia paskutinio sedano modelio pamatyti parduodamą universalą be ratų ir variklio. Sunku paaiškinti šį norą neatsisakyti indo formos, kuriant nefunkcionalius darbus. Gal tam įtakos turi keramikos mokymas aukštosiose mokyklose? Ar tas dekoratyvinis, rudimentinės funkcijos įtraukimas yra vienas iš būdų pabrėžti buvusią puodžiaus tapatybę? Šie darbai tai tarsi dekoratyvinės nuorodos į keramikos tradicijas ir istoriją.

Studijinė keramika keitėsi susidūrusi su dizainu. Dizaino proveržis pasaulinėje keramikoje pastebimas nuo 1960-ųjų, ir koreliuoja su išryškėjusia amatų stagnacija²⁵. Keramikos dizainas tapo ypač sėkmingas siekiant naujumo, kaitos. Galima sakyti, kad pastarąjį dešimtmetį Lietuvoje atsirado dizaino ir keramikos jungtyje dirbančių autorių. Rūta Indriūnaitė, Valdas

22 Jeffrey Jones, „*Studio Ceramics*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 184.

23 Garth Clark, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*, New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003. p. 271.

24 Garth Clark, „*Pen and Kiln*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 5.

25 Garth Clark, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*, New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003. p. 376.

Pukevičius darbuose propaguoja minimalistinę estetiką. Julijos Janulaitytės kūryboje aiškios keramikos ir interjero sankirtos. Šio pobūdžio darbuose skleidžiasi sąsajos su mada. Jos įtaka lemia tam tikrus pokyčius, kaip antai dizaineriai nebesivadina vardais, jie kuria *brendus*, tad dėl šios tendencijos dera laukti ne tik reklaminių paskyrų socialiniuose tinkluose, prekybos mugėse, tikėtis, kad susivieniję keramikai įsteigs savitas parduotuves. Galbūt ir nereiktų viltis per didelio proveržio, nes šie darbai dažnai nėra labai komercinio dizaino pavyzdžiai. Dirbiniai, sukurti ir pagaminti to paties keramiko-dizainerio, tampa atsvara kurtiems keramikų-amatininkų dirbiniams.

Naujausia į studijinės keramikos lauką atėjusi technika 3D keramikos spausdinimas. VDA Kauno fakulteto keramikų įsigyta technologija plačiau pristatyta 2018 metais galerijoje *Akademija*²⁶ porceliano simpoziumo parodoje *Porceliano tapatybė*²⁷. Simpoziumas vyko Kaune, vadovo Remigijus Sederevičius, simpoziumo metu sukurti darbai porceliano spausdintuvu. Žvelgiant į šiuos kūrinius tenka pripažinti, kad spausdinimo technika sudaro galimybę autoriui atlikti kūrinių tokiu būdu, koku jokia kita keramikos technika nebūtų pajėgi. Visgi didelis šios technologijos trūkumas šiandien, yra nedidelis kūrinių dydis.

Istoriškumas

Nauji keramikos darbai kartais atsiranda, įsivaizduojamos senovės fone. Garthas Clarkas mano, kad ši tendencija atsirado dar su modernistais, atmetusiais buržuazinį *Meno ir amatų* judėjimą, tad keramikai, nepritapę prie avangardo, pradėjo kurti sentimentalų ir istoristinį meną²⁸. Dauguma puodžių džiaugiasi, būdami šios tradicijos dalimi ir jaučiasi išdidūs, ignoruodami šiuolaikines meno problemas.

Amatų atskyrimą nuo dizaino, ar kiek anksčiau nuo meno lemia požiūris. Visuotinai pripažįstama, kad daugelis menų randa savas šaknis amatuose. XVIII amžiuje²⁹ atsiradus „vaizduojamiesiems menams“ jie iškilo ir atsiskyrė kaip dirbantys su idėjomis, kitaip sakant, turintys teorinį pagrindą. Tuo tarpu amatai liko spręsti savus „tyliojo žinojimo“³⁰ klausimus³¹.

Amatai taip pat turi savitą santykį su pramoninės revoliucija, po jos iškilusiu *Meno ir amatų*³² sąjūdžiu, rankų darbo estetikos adoravimu, tautiškumo puoselėjimu ir taikomųjų objektų gamyba³³. Galima tik spėlioti, ar rankų darbo estetika buvo tokia pati svarbi to meto

26 Remigijus Sederevičius, *Porceliano tapatybė*, 2019, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], <https://www.vda.lt/lt/galerija-akademija/naujienuos/porceliano-tapatybe>

27 *Tarptautinis kaulinio porceliano simpoziumas*, 2018, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10] <http://www.porcelianosimpoziumas.lt/apie-simpoziuma/>

28 Garth Clark, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*, New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003. p. 331.

29 Becker, Howard Saul, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press. 1984, p. 298–299.

30 Michael Polanyi, *Knowing and Being*, Chicago: The University of Chicago Press, 1969. p. 126.

31 Becker, Howard Saul, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1984, p. 298.

32 Peter Dormer, „*The Salon de Refuse?*“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 5.

33 Paul Greenhalgh, „*The History of Craft*“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 34.

pirkėjams, amatininkų gaminių vartotojams, kaip ir meno idėjos? Vėliau, *Bauhauze*³⁴, naujai sujungta medžiagų estetika, rankų bei mechaninis darbas. Iškilus dizainui, amatai tapo dar labiau izoliuoti savos estetikos ar tradicijos. Pokario metais prasidėjus studijinės keramikos sąjūdžiui, vizualieji menai apsibrėžė save, „kaip menus be amato“³⁵. Kitaip sakant, nors ir menai, ir dizainas, tam tikra dalimi, naudoja rankų darbą, pramoninis dizainas, vaizduojamieji menai ir amatai turi labai mažai panašumų³⁶. Šiandien ir menininkas ir dizaineris savo prigimtimi yra poindustriniai, o amatai tebėra ikiindustriniai. Galima spėti, kad amatai, deklaruojęs autentišką kūrėjo prisilietimą, tampa svetimi šiandieniam, greitai ir daug vartojamajame pasaulyje. Patys amatininkai, siekdami saviraiškos ir savirealizacijos, savo kūryba deklaruoja ramaus, tylaus, nostalgiko ir mažai kintančio gyvenimo būdą.

Skiriausias apibendrinimas

Galima pastebėti, kad dauguma keramikos dirbinių yra indai, net jei jie nėra žiesti, nebus praradęs savo santykio su žmogaus kūnu, ar indo paskirties. Dažniausiai forma nebus išsiskirianti, netikėta. Keramikai dekoruodami paviršių naudojasi didele meninių išraiškos priemonių įvairove, tai ko gero, yra keramikos skirtumas nuo skulptūros ar dizaino.

Šiandienis Lietuvos keramikos menas ir dizainas mažai struktūrizuotas, susitelkęs keliuose keramikos centruose, mažai save reflektuojantis. Vis tik ir šioje įvairovėje esti savi „prasisiekėliai“ ir „nevykėliai“. Studentai, baigiantys aukštąsias keramikos studijas, uždare akademijų duris atsiduria viename katilė su savamoksliais amatininkais. Nesiekdami pakeisti šio užburto rato tvarkos, dalyvauja liaudiško stiliaus mugėse, sudarydami žavų alasą. Tuo pačiu metu, kaip Clarkas poetiškai pastebi, keramika iš vienpusio kelio tapo dviejų juostų greitkelio, kartu su juo judančiais tapytojais, skulptoriais, fotografais, perfomancistais ir conceptualistais³⁷. Keramikai lengvai atpažįstami šiandienos meno lauke, nes nepritapę prie meninių sąjūdžių, iškėlė savuoju tikslu procesą ir medžiagos pažinimą, neskiria deramo dėmesio idėjoms.³⁸

34 Peter Dormer, „*The Salon de Refuse?*“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 2.

35 Peter Dormer, „*The Status of Craft*“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 18.

36 Paul Greenhalgh, „*The History of Craft*“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 40.

37 Garth Clark, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*, New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003. p. 442.

38 Garth Clark, „*Between a Toilet and a Hard Place*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 278.

II. PERDIRBĖJO PERPASAKOTA MENO TEORIJA

Kūrybos būdai

Visuotinai pripažinti du kūrybingumo būdai galėtų būti padalinti į dvi sąlygines grupes: 1) kūryba iš eskizo (iš nieko), 2) naudojantis prieš tai egzistavusiais kūriniais (modeliais).

Šie būdai mainosi tarpusavyje, vieniems kūrėjams pripažįstant, kad visas estetiškas patyrimas jau yra sukurtas ir naujos meno kalbos neįmanoma atrasti ir kad tik tapdamas meno *didžėjumi* gali sukurti naują kontekstą savo kūriniai. Kiti teigia „ilgai žiūrėję pro langą“ ir atradę viską iš savęs.

Pirmasis remiasi modernistine prielaida, kad kūrėjas yra genialus ir jis tarsi Amerikos prerijų užkariautojas žengia per dar neištirtas žemes, atradamas kasdien naują upę, gentį ar akmenį. Gimdantis iš savęs, tarsi Dzeusas Atėnų Paladę, naujus, dar nematytus meno kūrinius, sukuriamus autorine, paties išrasta atlikimo technika, kurie pritrenkia žiūrovus genialiu naujumu. Toks kūrybinis monstras priverstas keliauti ir stebinti vis naujus žiūrovus, pakerėti iš pradžių visas Europos sostines, persikelti per vandenynus ir priblokšti žiūrovą „anapus balos“.

Šis romantikų sukurtas menininko – genijaus mitas, puoselėtas moderniais laikais, tapo varomąja jėga, vedusia į naujumo paieškas modernistines meno sroves. Taikliausiai šį kūrimo naujumo ir paniekos praėjusiam menui požiūrį iliustruoja Filippo Tommaso Marinetti žodžiai, parašyti *Futurizmo manifeste* 1909 metais: „Leiskim jiems ateiti, links miesiems padegėjams nusvilusiais pirštais! Jie jau čia! Jie jau čia!.. Arčiau! Padėkim bibliotekų lentynas! Pakreipę kanalus užtvindykim muziejus!.. vienas džiaugsmas matyti šias garbias drobes, besivartančias vandenyje, išblukusias ir susmulkintas!.. Čiupkit savo kirtiklius, kirvius ir kūjus ir griaukit, griaukit negailestingai šiuos garbinamus miestus!“³⁹

Naujo meno sąjūdžiai užsiliepsnodavo taip pat staigiai, kaip ir užgesdavo. Nustebinti žiūrovai apsisukdavo ieškodami naujos pramogos, naujo stebinančio patyrimo, palikdami jau praėjusį meną, kolekcininkams ir antikvariatams. Kaip pastebi Clarkas, kas dieną į meno pasaulį ateinantys kūrėjai verčia senuosius permąstyti savo kūrybos santykį su naujuoju menu, taip meno kanonas kinta kultūriškai su kiekviena ateinančia kūrėjų karta.⁴⁰

39 Filippo Tommaso Marinetti, „*The Foundation and Manifesto of Futurism*“, 1909, in: *Art in theory 1900–2000*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003, p. 149.

40 Garth Clark, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*. New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003, p. 319.

Man priimtinesnis antrasis kūrybos kelias – suvokimas, kad pats meno mokymasis yra grįstas kartojimu, dažnai fiziniu meno kūrinių kartojimu. Eskizavimu, siekiant išgryninti idėją, idant ją tiesiausiu keliu galėtum perteikti žiūrovui. Kompozicijos dėsnių suvokimas, ateinantis per asmeninę patirtį ir pasikartojančią kūrybą. Atrodytų, šis kelias neveda į jokias formas ir turinio naujumo paieškas ar naujo žmonijai skirto pažinimo kūrimą. Dažnai suvokiu save tarsi baisiausiam košmare: stoviu nuogas prieš žiūrovus, o vertinimo komisijos pirmininkas klausia: „Dovydenai, kokią naują vazos formą sukūrei per šiuos doktorantūros studijų metus?“, pradėdamas atsakinėti į klausimą, painiojuosi, kliūnu. Jei visas pasaulio formas galima suvesti į rutulį, kubą, cilindrą, kūgį ar piramidę, tavo sukurtos „naujos“ formos bus tik viena iš galimų išvestinių.

Mokslo srityje atlikto eksperimento pakartojimas reiškia didelį laimėjimą, patvirtinimą, kad hipotezės buvo teisingos, socialinių mokslų tyrėjai, atradę pasikartojančius reiškinius visuomenėse, gali įvardyti tos kultūros būklę, tuo tarpu šiandienėje meno sferoje kartojimas dažniausiai reiškia plagijavimą ar pastišą, o atpažintas meno kūrinių pakartojimas užtraukia nešlovę, nes yra ne kas kita, kaip idėjos vagystė. Nepaisant visuomenėje įprasto, negatyvaus kartotės ir kopijos supratimo, šiame darbe tai yra kūrybinio principo dalis, pasitelkta tiek meno kūriniuose, tiek tekste.

Pirmasis teisės aktas apsaugantis autorines knygų leidėjų teises *Anos statutas*⁴¹ priimtas beveik tuo pat metu, kaip ir įkurtas Meiseno porceliano fabrikas 1712 m. Karališkos privilegijos, patentai ar gildijų teisės lydėjo visą industrinę keramikos gamybą Europoje, kol 1923 m. autorinės teisės buvo panaikintos sovietinėje Rusijoje nacionalizuojant rašytojų kūrybą, o vėliau ir visoje Sovietų Sąjungoje. Šiuo metu mes gyvename visuomenėje, kuri pripažįsta intelektines teises. Visuotinai sutariama, kad svetimos nuosavybės pasisavinimas yra didelis blogis. Autoriaus teisės į sukurtą meno kūrinį yra reglamentuojamos ir saugomos Lietuvos Respublikos įstatymais bei tarptautinėmis sutartimis. Vis dėlto kopijavimas klesti, dalinimasis ir dauginimas per įvairias laikmenas yra paprastas, nereikalaujantis pastangų, kopijuojant tekstus, muziką, trimačius objektus ar gyvus organizmus.

Kopija

Kas yra kopija? Įprastai tyrėjai bandydami atsakyti į šį klausimą pradeda nuo Platono olos alegorijos ir jo mimesės / atspindžio teorijos. Tikėdamas, kad skaitantieji šį darbą yra susipažinę su Platono *Valstybe*, nekartosis jo šešėlių aprašymo. Europos autorių teisė remiasi šiomis šešėlių idėjomis. Neįmanoma paskelbti savo nuosavybe vazos idėjos ir apmokestinti visų vazų vartotojų, bet, sekant Platono logiką, originalią intelektualią nuosavybę gali apsaugoti autorinės teisės, o gamybos procesą ar naujos medžiagos išradimą patentas. Taip šioje visuomenėje ginamas autoriaus, per matomą, fizinę kūrinių formą.

41 Skirtingi autoriai nesutaria, kada šis Didžiosios Britanijos parlamento aktas buvo išleistas 1709 ar 1710 metais.

Kaip pastebi Marcus Boonas⁴², žodis „kopija“ yra kilęs iš lotyniško žodžio *copia*, kuris reiškia deivę Copia ir gausybę, turtus⁴³. *Copia* galima rasti ir žodyje *cornucopia* – gausybės rage ir žodžio *copulati* – žodžio poruotis šaknyje. Tad žodį, kuriuo šiandieną mes vadiname tiesioginį padauginimą, ikiindustriniai romėnai vartojo gausos, pertekliaus, sėkmės dauginimui, pagausinimui įvardyti. Kopija kaip originalo padauginimas. Jei originalas ir kopija identiški, kaip atskirti, kuo šis procesas skiriasi nuo imitavimo, padirbinėjimo? Jei dauginimas atsiranda kopijuojant kažką tikra, tą, kas jau yra savaime, kaip galima įvardyti visas mechanškai ar rankomis sukurtų objektų kopijas? Ar plokštumoje nupieštas vaizdas yra platoniškos šešėlinės tikrovės imitacija, jei taip, ar sekėjas ištis kopijuoja? Ar tik imituoja?

Vienas pamatinių tekstų, interpretuojančių šiandienį kopijavimą – Walterio Benjamino studija *Meno kūrinys techninio jo reproduktivumo epochoje*⁴⁴ (1935), skirtas apmąstyti kine ir fotografijoje kuriamas kopijas. Esė išsakoma mintis, jog kopija nuo originalo skiriasi tuo, kad ji neturi originalaus kūrinio auros. Autoriaus nuomone, tapyba yra originali, kai tuo tarpu fotografija liks tik pakartotu vaizdu. Toks auros pojūčio trūkumas yra esminis posūkis vertinant meno kūrinį. Kaip atsiranda aura? Kokia jos sukūrimo mechanika? Benjamino nuomone, auros praradimas yra kūrinio autentiškumo netektis, dalies be kurios neįmanomas pats meno kūrinys. Netekus auros, kaip ir kuo užsipildo atsivėrusi tuštuma? Jei aura reiškiasi kaip meno kūrinio buvimas čia ir dabar, kaip ji pasikeičia, kaip ji pasikinta meno kūrinį tiražuojant, kai originalumą pakeičia naujos daugkartinio, tuo pačiu metu vykstančio vaizdavimo galimybės. Jei daugybei žmonių patiriant tą patį kūrinį tuo pat metu mažėja meno kūrinio originalumas, tai, Benjamino nuomone, žiūrovas nebepatiria kino, nes kinas patiria žiūrovą, dirbtinai kuriam vaizdą seka pakeičia suvokimo patirtį.

Krauss, tyrusi pasikartojimą ir kopijavimą mene, knygoje *Originalumas ir kiti modernistų mitai* (1986) prieina prie išvados, kad visas modernistinis menas iš esmės yra kompiliacija⁴⁵ ir vienintelis tikrai originalus meno kūrinys yra tinklėlis⁴⁶. Neturintis jokio panašumo į gamtinius objektus. Tai mąstymo struktūra, sugalvota ir sukurta žmogaus. Galima būtų paantrinti autorei, kad tapytojų sukurti monochrominiai darbai taip pat turi mažai ką bendra su gamtiniais objektais.

Tuo tarpu šiandieninio skaitmeninio kopijavimo galimybes ir originalumą tiriantis Borisas Groysas straipsnyje *Šiuolaikinio meno topologija*⁴⁷ (2008) pastebi, kad visas šiuolaikinis

42 Marcus Boon, *In Praise Of Copying*, Cambridge: Harvard University Press, 2010, p. 41.

43 Kazimieras Kuzavinis, *Lotynų – Lietuvių kalbų žodynas*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996, p. 200.

44 Walter Benjamin, „*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*“, 1935. Benjamin Walter, „*Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje*“, in: *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 243–291.

45 Rosalind E. Krauss, *Originality and Other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 151–170.

46 Rosalind E. Krauss, *Originality and Other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 9–22.

47 Boris Groys, „*The Topology Of Contemporary Art*“, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, sud. Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee, London: Duke University Press, 2008, p. 71–80.

menas reprezentuodamas dabartį, nebekelia klausimo, kas yra kopija ir kas yra originalas. Patirdami skirtingas meno kūrinio formas kaip filmo rodymą instaliacijoje ar to paties filmo žiūrėjimą kompiuterio ekrane, mes patiriame originalų meno kūrinį, ne jo kopiją. Autorius teigia, kad daugkartinis kopijavimas ne tik nepablogina originalo, jo neiškreipia, bet kopija atveria galimybę pažinti originalą. Kopijavimas virsta meninės kūrybos gestu, perkeliančiu meno kūrinį iš vienos medijos į kitą, iš vieno konteksto į kitą, nebesukelia negatyvios reakcijos, nes Groyso nuomone meno kūrinys yra atsietas ir nuo konteksto, ir nuo formos, jis egzistuoja dabartyje, žiūrovui stebint.

Menininkai atlikėjai, kopijuodami visiems žinomus kūrinius, gali išgauti originalų atlikimą. To paties objekto, formos daugkartinis pakartojimas tampa tradicija, kurioje tarpsta daugybė originalių kopijų, turinčių savitą braižą, perteikiančių autoriaus požiūrį į tą patį objektą. Tuo šiandieninis kopijavimas, kaip naudos gavimas, kopijavimas turinio, neįdedant pastangos, skiriasi nuo meno kūrinio dauginimo, kuris nebekeičia vaizdo ar turinio prasmės.

Kopijavimas edukaciniais tikslais

Pakartojant Herakleito mintį, kad neįmanoma į tą pačią upę įžengti dukart, galima teigti, kad keramikas negali dukart taip pat nužiesti savo darbo. Ar jo išeksponuoti taip pat. Instaliaciją lankys skirtingi žiūrovai, kurie nevienodai priims matomą darbą. Žiūrovo atmintyje liks pėdsakas matyto objekto, kuris ilgainiui virst atminties nuotrupa. Šio tyrimo metu geriau supratau nesėkmę, kaip per praktinį tyrimą meninės išraiškos priemonė molis tapo pasikartojančių bandymų vieta.

Kopijavimui reikalingas objektas. Kopija, padirbinys negali egzistuoti be originalo. Originalo kopija padeda apibrėžti tikrąjį santykį su pasauliu. Kaip be mokytojo nebus sekėjų, taip kopijavimo aktas tampa pagarbos ženklu, įtvirtinančiu originalumo poziciją. Šiuo požiūriu svarbi pati kopijavimo tradicija, siekiant aukštesnių, edukacinių tikslų. Europinis kanono supratimas atkeliauja iš helenistinio pasaulio, kur, kaip rašo Clarkas, gramatikos mokytojai sudarinėjo mokiniams skaitytinų tekstų sąrašus, pavadintus *kanonikos*, t. y. „žmogus nustatęs standartą“. ⁴⁸

Tuo tarpu Qing dinastijos Kinijos menininkų vadovylyje⁴⁹ aprašomi šeši tapybos kanonai:

Chieh Tzu Yuan, šeši kanonai yra pristatomi taip: Pietinio Ch'i periodo Hsieh Ho sakė:

Chi cirkuliavimas sukuria gyvenimo judesį.

Teptukas kuria struktūrą.

Priklausomai nuo objekto, piešk jo formą.

Atsižvelgdamas į prigimtį suteik jam spalvą.

Visiems kompozicijos elementams suteik jiems reikiamą vietą.

Kopijuodamas perteik meistro kūrybos esmę.

⁴⁸ Garth Clark, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*, New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003. p. 318.

⁴⁹ Mai-Mai Sze, *The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Technique – With Selections from the Seventeenth Century Mustard Seed Garden Manual of Painting*, New York: Random House, 1959, p. 52.

Šiame trumpame tekste išskirčiau paskutinį kanoną: kopijuodamas perteik meistro kūrybos esmę. Patyręs mokinys prieš tapdamas meistru turi atrasti savitą teptuko laikymo būdą, koordinuoti juo išgaunamus potėpius, derinti ir parinkti spalvas. Iki tol jis turi mokytis kopijuodamas ir savo fiziniu rankų darbu pajausti meistro sukurto peizažo tobulumą. Šis mokymosi kopijuojant metodas po šimtų metų ir už šimtų kilometrų yra sėkmingai taikomas iki šių dienų⁵⁰. Tarsi kopijavimas yra sąlyga, be kurios neįmanomas tapimas bendruomenės dalimi. Pameistrių tapimas meistru, sugebant nukopijuoti meistro dirbinį. Šiai minčiai, apie edukaciją, manau pritartų ir Ernstas Gombrichas andai rašęs:

Akademijų kursai buvo nuosekliai išdėstyti nuo atspaudų iki antikinių pavyzdžių kopijavimo, taigi leidimo išbandyti jėgas vaizduojant tikrą motyvą dailininkas siekdavo metų metus. Būtent šis tradicinio meistriškumo reikalavimas užtikrino dailės tęstinumą nuo viduramžių iki XVIII a. – visą šį laikotarpį modelių vyravimas buvo neginčijamas. Be abejo, paplitus grafikos atspaudams ir gipso liejiniais nepaprastai padaugėjo kopijuoti tinkamos medžiagos. Be to, ją praturtino anatomijos knygos bei knygos apie proporcijas, nekalbant apie aktus, leidusius dailininkams patikrinti savo žinias. Tačiau joks kitas šaltinis nėra toks patogus dailininko rankos ir akies metodui analizuoti, kaip piešimo knygos⁵¹.

Vaikai rašydami kartoja raides, pradedantis menininkas per kartojimą susikuria savo tekstūrų, faktūrų, dėmių, šviesos atspindžių, linijų ir taškų kolekciją, kuri studijuojant akademijoje, tikėtina, nedaug skirsis nuo „kursioko“ rinkinio. Meistro sukurto dirbinio kopijavimas įgalina nuslėsti medžiagos paviršiumi perimant meistro darbo kalbą ar ištirti jo naudotas kompozicines schemas. Galiausiai meistro idėjų perėmimas, jų pavertimas savomis gali būti vienu edukacijos tikslų.

Mokymosi tikslais pažintas meistro kurtas objektas tampa norma, siekiamybe. Objektu, kurį norisi kartoti ar studijų programos esi priverstas tai daryti. Dėstytojas ar mokytojas atras būdą, kaip studentams pakartoti gipsinę formą, ir objektas bus kartojamas, nesvarbu, ar tai būtų „Dovydo akys“, ar „kampuota galva“⁵². Šie piešimo ar lipdymo pratimai tampa ne kuo kitu, kaip būsimos menininko raumenimis, jo neverbalinio bendravimo klaviatūra, kuria naudojantis galima pereiti prie tikrovės atkartojimo. Perkėlus studijuojamą objektą iš mokymo įstaigos į kasdienį pasaulį, šios kartotės, šios visos pieštos, tapytos ir lipdytos kopijos tampa nebe mokymosi, bet prasto skonio ar pastišo objektais, nebepretenduojančiais į meno kūrinio statusą. Galima sakyti, kad kopijavimas edukaciniais tikslais yra elgesio modelio pakartojimas, taip išreiškiant gebėjimą būti bendruomenės dalimi. Kurso pradžioje išsakius tikslus, metų pabaigoje išrenkamos geriausios meistro darbų ar idėjų kopijos. Čia nebegelbsti savito stiliaus atradimas ar originalumas. Negelbsti ir naudojimasis procesais, reikšmėmis ar

50 Roko Dovydeno interviu su keramike Gražina Švažiene 2017 vasario 28 d. (R. Dovydeno garso archyvas).

51 Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University press, 1959, p. 135.

52 *Dovydo akys* yra Mikelandželo Buonorotčio (1475–1564) *Dovydo* skulptūros, akių detalės kopija, *kampuota galva* dar žinoma kaip *plokštuminė galva* arba *Galva pagal Gudoną*, Jean-Antoine Houdon (1741–1828) skulptūros kopija.

vaizdais, ar medžiagomis, kurios tau nepriklauso, kurių tu nesukuri, bet valdai. Perkurdamas ar kitaip perdėliodamas sukuri jų unikalumą.

Iš eskizo perkeldamas pasirinktą motyvą ant vazos, dekoruotojas privalo turėti tinkamas žinias, kaip tai padaryti. Būtinios techninės žinios, kaip pasirinkti metalų oksidus ar pigmentus, juos sutrinti tygelyje teisingomis dalimis, kad mišinys krosnyje prikeptų prie vazos paviršiaus. Naudodamasis jau minėtomis meninės raiškos žiniomis, menininko „žodynu“, demonstruoja savo gebėjimą vaizduoti medžius, gėles ar žmones.

Visa tai perteikia pasaulį, kurį vėliau atpažįsta žiūrovas. Kinų meno žodyną sukūrė tapybos ir kaligrafijos meistrai, dalindamiesi savo žiniomis piešimo vadovėliuose. Pasklidęs pasaulyje šis tapybos būdas į Europą atkeliavo per tarpininkus. Pirmas europietiškas Tolimųjų Rytų⁵³ siužetų piešimo vadovėlis *Damų pramogos: kaip japonišką meną kurti lengvai*⁵⁴ pasirodė 1760 metais. Per jį europiečiai dalinosi būdu, kaip žvelgti į pasaulį Azijos akimis. Kitaip tariant, tai buvo knyga, skirta tiek empatijai vystyti, tiek kiniškos tapybos stiliui propaguoti.

Vienas pirmų europietiškų piešimo vadovėlių Henry Peachamo *Meninis piešimas*⁵⁵ išleistas 1606 metais. Čia metodiškai ir paprastai paaiškinama, kaip ką nors nupiešti. Mokymas paskirstytas pamokomis, pradedant nuo figūrų, linijų ir pagrindinių formų. Kiti skyriai supažindina su portretu, anatomija, šešėliais ir kaip derinti spalvas. Vadovėlyje vartojama nesudėtinga kalba, galima sutikti su autoriumi, kad šios mokymosi priemonės „tinkamos jauno besimokančiojo gebėjimui“, o paprasti paaiškinimai padeda visiems skaitantiems. Europos piešimo vadovėlių istoriją apžvelgia ir kritikuoja Gombrichas *Dailėje ir iliuzijoje*⁵⁶.

Apgaudinėjant siekiama naudoti, šiuo atveju kopijuojant kitų amatininkų ar menininkų dirbinius yra nei plagijuojama, nei apgaudinėjama, bet ir gautas rezultatas netampa „savarankišku“ kūriniumi. Tik studijų objektu, kurio vertė tiek rinkoje, tiek visuomenės akyse yra menka⁵⁷.

53 Nors piešimo vadovėlis turėtų mokyti japoniško piešimo stiliaus, bet reikia atkreipti dėmesį, kad japonai perėmė kinišką piešimo būdą tušu, jį sėkmingai adaptavo. Žinoma, nors yra dideli skirtumai tarp Kinijos, Japonijos ir Korėjos tapybos mokyklų, tačiau visos jos remiasi pamatiniais kiniškais tektais ir ta pačia piešimo mokykla.

54 *Ladies Amusement: Or, The Whole Art of Japanning Made Easy*, London, 1760.

55 Henry Peacham, Richard Braddock, William Jones, *The Art of drawing with the pen, and limning in water colours, more exactlie then heretofore taught and enlarged with the true manner of painting upon glasse, the order of making your furnace, annealing, & c...*, London, 1606.

56 Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University press, 1959, p. 147.

57 Kartais kopijų kaina gali būti ir aukštesnė už originalų, pavyzdžiui Vincent van Gogh atliktos japoniškų graviūrų kopijos yra vertinamos kaip išskirtiniai meno kūriniai.

Santykis su istorijos kartote

Keramikos atradimo negalime priskirti vienam asmeniui, ji atsirado daugelyje vietų, panašiu būdu. Dažnai šie pirmieji indai mano nuomone yra vienodai negrabiai padirbti, galima spėti, kad jie degti lauže ar duobėje. Dažniausiai Lietuvoje, o ir visame pasaulyje, keramikos gamybai tinkamas molis randamas 5–7 metrų gylyje. Molis būna skirtingos sudėties, spalvos, turi skirtingų priemaišų.

Taip pat skiriasi šios naudingos iškasenos fizinės savybės. Jis gali būti atsparesnis žemesnei ar aukštesnei temperatūrai, turėti savaiminį atsparumą staigiems temperatūros svyravimams arba neturėti. Žinoma, pasaulyje yra vietų, kuriose kokybiško molio klodai slypėjo tiesiog po velėna, ir ankstyvoms bendruomenėms nereikėjo vargti molį kasant, valant ir perminkant ten keramika plėtojosi sparčiau.

Kelios ankstyvosios kultūros yra įnešę milžinišką indėlį į keramikos istoriją. Pirmiausia, aiškiausiai įvardijama Europoje, būtų Senovės graikų kultūra, paleidusi į pasaulį nesuskaičiuojamą galybę amforų, hidrijų, kraterių ir kylikų. Tų indų formų, kurias šiandienis europietis atpažįsta kaip savas. Šios vazos ir ąsočiai, paversti gėlių vazonais ar sienų dekoracijomis, puošia renesanso, ampyro ar istorizmo stiliumi dekoruotus namus ir dvarelius, sukurdamos širdžiai artimą jausmą bei klasikinės istorijos aidą.

Kiek kitokią įtaką keramikai padarė Kinija. Šiandieniuose namuose akis bado baltas porcelianas, jo baltai mėlynas dekoravimo būdas, padaręs įtaką viso pasaulio keramikos istorijai. Pirmiausia tai būtų pats keramikos pavertimas pramone⁵⁸. Lotharas Leddrosas knygoje *Dešimt tūkstančių daiktų* (1998) aprašo Kinijos keramikos gamybą pažymėdamas, kad fabrikui iš tiesų nėra reikalingas mechaninių staklių darbas, tam reikia vadybos ir darbų padalijimo⁵⁹. Šis pokytis, perėjimas nuo manufaktūros, kai savininkas yra ir vyriausias meistras, prie fabriko, kai meistrai paklūsta vadybininkui, autoriaus nuomone, įvyko Kinijoje apie 246 metus prieš Kristų, jaunajam imperatoriui Quin pradėjus kurti „terakotinę kariuomenę“.

Rašydamas apie keramiką pažymiu, kad tai yra procesas, susidedantis iš medžiagos⁶⁰, degimo⁶¹ ir dekoravimo⁶². Šiame tekste remiuosi dažniausiai Europoje sutinkamu keramikos gaminių skirstymu pagal medžiagas: moliniai, porcelianiniai ir akmens masės. Porcelianas yra balta masė, susidedanti iš kaolino ir potašo, dirbiniai degami aukštoje temperatūroje ir gali būti peršviečiami. Europos fabrikuose gamintas porcelianas turi ir kitų sudedamųjų dalių. Tuo tarpu molis nebūna peršviečiamas, išdegęs jis puikiai praleidžia vandenį, tad dažniausiai yra glazūruojamas ar kitaip impregnuojamas.

58 *Masterpieces of World Ceramics in the Victoria and Albert Museum*, sud. Reino Liefkes, Hilary Young, London: Victoria & Albert Museum, 2008, p. 13.

59 Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things*, Princeton: Princeton University Press. 1998, p. 76.

60 Molis, akmens masė, porcelianas.

61 Degimo būdai yra labai skirtingi, tai gali būti degimas krosnyje arba lauže. Degimas malkomis, dujomis arba elektra. Taip pat skiriasi degimo aplinka, kuri gali būti redukcinė arba oksidacinė.

62 Tradiciškai keramikiniai indai, skulptūrėlės ir kitas grožis yra dekoruojamas, poglazūriniais pigmentais, glazūromis ar viršglazūriniais pigmentais nudažant dalį ar visą gaminį.

Akmens masė yra aukštoje temperatūroje sukepanti masė, dekoruojama estetiniais sumetimais. Kartais medžiagos naudojimas, jos apdirbimas sutampa su dekoravimo būdu, ar dekoravimo būdą sukuria degimo aplinka, dažnai degimo būdas lemia gaminio formą ar funkciją, bet koku atveju beveik visi molio dirbiniai pasižymi šių trijų dalykų: medžiagos, dekoru ir degimo derme.

Meno ar dizaino kūrinys, pagamintas iš molio ar porceliano, niekada nebūna sukurtas atskirai, izoliuojant procesus, tai yra sudėtingas bendro darbo rezultatas. Atsirandančios naujos technikos, kaip indų dekoravimas purškiant glazūrą pulverizatoriumi, papildo dekoravimo būdų gausą, o sujungę pulverizatorių ir trafaretą galime gauti kitokią indo išorę. To nebūtų, jei nebūtų atrastas būdas suspausti orą, o glazūrų smulkinimo malūnai nesutrintų glazūros ar viršglazūrinio dažo iki purškimui tinkamos konsistencijos. Visos naudojamos medžiagos yra pritaikomos konkrečioms dekoravimo ar gamybos būdams. Neabejotinai vienos ar kitos technikos taikymo galimybės gali būti atskleistos įgudusių meistrų, ar tai būtų dekoravimas teptuku, ar daugiaspalvio molio žiedimas. Šiuo atveju reikia atskirti technines galimybes, autoriaus gebėjimus ir aplinkoje dominuojantį stilių.

Keramikos gamybos technikos išradimai keliauja kartu su amatininkais. Šiems pakeitus savo gyvenamą vietą, jų gebėjimai dažnai būna adaptuojami prie esamų sąlygų. Samdomi pameistrai, perimdami meistro žinias, vėliau paskleidžia ir praturtina keramikos istoriją naujais atradimais, kurie įvyksta, kai tik kokios technologijos žinovas atsiduria naujoje vietoje. Taip europinis porcelianas buvo atrastas Meisene 1709 metais, Švedijoje, Rorstrand fabrike, porcelianas gaminamas nuo 1729 metų. 1745 metais kietasis porcelianas sukuriama Čel-syje, Anglijoje. Danijoje, Bornholmo saloje apie 1755 metus randamas kaolinas, nuo 1759 metų pradedama gamyba. Karališkasis porceliano fabrikas Limože atsidaro 1797 metais. Portugalijoje porcelianas pradedamas gaminti 1824 metais. Galima būtų šį sąrašą tęsti, jį pabaigiant: Kauno „Jiesia“ pradeda darbą 1974 metais, gamindama kaulinį porcelianą.

Naujumas

Kaip pastebi Edmundas de Waalas, didžioji dalis menininkų kuriančių „iššaukiančius“ kūrinius, kuriais siekia atrasti kažką naujo, yra universitetų ar akademijų dėstytojai, tai kelia tam tikrą įtampą tarp jų ir studijinių keramikų, kurie užsidirba pragyvenimui kurdami indus⁶³. Atsižvelgdamas į lietuvišką kontekstą, pridėčiau, kad dauguma keramikų – būrelių ir mokyklų pedagogų kuria parodinius, nefunkcionalius darbus. Savitas žanras – parodinė keramika, atmeta buitinę keramiką, kaip netinkamą rodyti lietuviškos keramikos bienalėse⁶⁴.

63 Edmund de Waal, *20th century ceramics*, London: Thames & Hudson, 2003, p.173.

64 „Konkursinės parodos atrankai nebuvo tikėtasi sulaukti puodų ir „bliūdų“ variacijų, o siekta paskatinti dailininkus kitaip pažvelgti į indo formą, surasti įvairius ertmių interpretavimo būdus. Jo paties manymu, jau pačios keramikos rankos, kurios sukuria daiktą, yra savotiškas indas, galintis saugoje pernešti vandenį – gyvybės šaltinį.“ Seilienė, Aurelija, *Netradiciniai sprendimai V-ojoje Vilniaus keramikos meno bienalėje*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <http://www.ldsajunga.lt/Dailerastis-2>

Šiuolaikinė keramika svyruodama tarp tradicijos ir eksperimento, negali pakeisti šios pusiausvyros, pati būdama įkalinta medžiagoje. Keramikos naujovės dažnai apsiriboja naujų technikų arba medžiagų naudojimu, čia išradimas tiesiog svetimas. Amatininkai dažnai evoliucionuoja lėtai keisdami stilių ar medžiagas. Tad diskutuodami apie molio galimybes, medžiagiškumą, susiduriame su negalimybe tai aptarinėti būnant „vaizduojamojo meno“ lauke, kaip Krauss rašo straipsnyje *Skulptūra išplėstame lauke*. Jos nuomone, menas nebepriklauso nuo kokios nors naudojamos medžiagos rūšies, menas priklauso nuo bendros kultūros situacijos.⁶⁵ Tad, kaip tapytojai nekalba apie dažą, taip ir keramikai atėję į vaizduojamąjį meną nebekalba apie medžiagą. Šiuo būdu keramika gali išsilaisvinti nuo funkcijos, socialinio turinio ir medžiagos, tapti tik formalia kompozicija ir sugrįžti į meno kontekstą. Šitaip kūrinys atsiradęs idėjų lauke, gebės iš naujo atsinaujinti, jį bus galima permąstyti iš naujo. Atsiedamas kūrinio kūną, jo nesikeičiančią formą ir besikeičiantį kontekstą, gautume menininkų ir dizainerių trokštamą naujumą bet kuriame darbe.

Netobulumas ir krizė

Svarbi šio tyrimo dalis meninės kūrybos netobulumo aptarimas, žvelgiant į istorinius keramikos pavyzdžius. Netobulumas nėra noras supaprastinti darbus, juos kartoti, netaisant klaidų, kas galėtų būti greito darbo išdava. Netobulumas, kaip darbo idėja keramikos lauke tapo rankų darbo keramikos skiriamuoju bruožu prieš aštuonesdešimt metų⁶⁶. Leachas *Puodžiaus knygoje*⁶⁷ aprašo krosnyje vykstančius atsitiktinumus ir nutikimus, kaip antai glazūros nutekėjimai, įtrūkimai, kurie atskleidžia keramikos kūrinio unikalumą. Turiu pasakyti, kad tai labai raminanti kūrybos galimybė. Juk doktorantūros studijų metu, siekdamas aukščiausių rezultatų, kaip niekada gerai matai savo idėjų trūkumus ir darbų neišbaigtumą. Tad savų darbų matymas kontekste, tarp kitų tokių pat netobulai atliktų, tik jau įmuziejintų darbų ramina. Pradėdamas darbą intuityviai, po atlikto tyrimo, jaučiu keramikos kontekstą ir matau panašiai dirbančių autorių gausą.

Bet kuris menininkas dirbdamas patiria krizę, apmąstęs norimą gauti rezultatą ir esamą darbo būklę. Tai lydi darbo turinio krizė bei darbo formos krizė. Ar įmanomas kūrinys be to? Ar įmanomas tiesiog tobulas kūrinys? Ar kūrinys, būdamas tobulas, nebus savaiminė klaida ir netaps nauja krize? Tai ar krizė meno kūrinyje išvis gali būti išspręsta? Kitaip sakant ar netekęs krizės meno kūrinys išliks savimi? Jei kiekvienas kūrinys yra krizė, ar tai viso šiuolaikinio meno būklė? Krizė menininkui tampa kūrybos sąlyga ir atlygiu už baigtą darbą. Amatininkiškas menas nepatiria krizės, nes nesikeičia, ar todėl, kad yra nuoširdus?

65 Rosalind E. Krauss, „Sculpture in the Expanded Field“, October, Vol. 8. (Spring, 1979), p. 42.

66 Jeffrey Jones, „A Rough Equivalent“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 190.

67 Bernard Leach, *Potters book*, London: Unicorn Publishing Group, 2015, p. 24.

Kartotė menininkų darbuose

Kartotė, darbų ar idėjų padauginimas susijęs su ekonomine logika. Nauja sėkmingai padauginta idėja gali atnešti ekonominę naudą kūrėjui, turinčiam gerą reputaciją. Tai yra užsi-rekomendavus tarp visuomenės ar žinovų kaip kuriantis naujus, netradicinius meno kūrinius. To paties menininko darbų kartotė skirtingai vertinama ir skirtingai reglamentuojama. Tai gali būti vadinama autoriniu tiražu, pirmu, vėliau pakartotiniu leidimu, ar pirmu presu. Keramikoje iš visų skirtingų molio formavimo technikų yra tik keturios⁶⁸, kurios leidžia beveik identišškai pakartoti ir tiražuoti originalų prototipą. Kūrėjas sąmoningai pasirenka techniką, su kuria jam reikiamu tiražu paskleistų savo gaminius, nežiūrint į tai, ar tai būtų renesansiniai Vilniaus kokliai, ar septintajame dešimtmetyje Kauno „Dailės“ fabrike kurtos vazos. Kai kuriems darbams⁶⁹ atlikti neišvengiamai reikia pasikartojančio rašto ar motyvo. Po menininko mirties tiražuojami darbai dažnai vertinami labai nevienareikšmiai⁷⁰. Tuo tarpu dizainerių sukurti kūriniai, kurie dauginami po juos sukūrusio autoriaus mirties, nesusilaukia jokios reakcijos⁷¹. Jei žvelgtume į lietuviškos keramikos lauką, didžiausias tokio pobūdžio, pastarųjų metų keramikos užsakymas – Valdovų rūmų koklinių krosnių rekonstrukcijos. Dalis atkurtose krosnyse esančių vaizdų – grafikos darbų trimatės kopijos, atliktos bevardžių Vilniaus ar atvykusių meistrų. Archeologų rastos molio šukės, restauratorių surinktos ir išvalytos, pateiktos Vilniaus ir Kauno meistrams. Žvelgiant į jas padirbdintos klišės, iš jų atspaustos kopijos papuošė rūmus. Šiuo atveju aiški tik rekonstrukcijų autorystė, tuo tarpu „tikrieji“ autoriai išsitrainę laike.

Pasakojimo pasikartojimas

Georgesas Politis knygoje *Trisdešimt šeši dramų epizodai*⁷² išleistoje 1916 metais, suskaičiuoja 36 skirtingus siužetus, naudotus tuometėje visuomenėje. 1993 metais Ronaldas B. Thobias knygoje *20 meistriškų fabulų*⁷³ originalių, visuomenėje naudojamų siužetų atranda jau tik 20, tuo tarpu Cristopheris Bookeri 2004 metais išleistoje knygoje *Septyni pamatiniai pasakojimai*⁷⁴ jų atranda tik septynetą. Žvelgiant į tokią regresiją, atrodytų, kad originalių pasakojimo siužetų mažėja. Išties į Bookerio aprašytus septynis siužetus: monstro nugalėjimą, pelenės istoriją, iššūkį, kelionę ir sugrįžimą, komediją, tragediją ir atgimimo istoriją galima

68 Liejimas, štapavimas\presavimas, spausdinimas ir šablonavimas.

69 „Kiliminiai“ kokliai jungiasi tarpusavyje ir sudaro vientisą nedalomą visumą. Jie kaip ir kiti dirbiniai, kuriuose naudojama modulinė sistema, retai būna savarankiški.

70 Rosalind E. Krauss, *Originality and Other Modernist Myths*, Cambridge: The MIT Press, 1986, p. 175–195.

71 Toks Coca cola gėrimo buteliukas, kokį pažystame dabar, buvo sukurtas 1915 metais. VW Beetle automobilis 1938 metais, Thonet kėdė nr.14 sukurta 1859 metais. Iki šiol gaminami ar vartojami pavyzdžiai demonstruoja, kad vartotojui nėra skirtumo, jog pramoninio dizaino kūrinyje gaminamas po autoriaus mirties.

72 Georgesas Politi, *The thirty Six Dramatic Situations*, Franklin: James Knapp Reeve, 1924, vert. Lucile Ray, Pirmas leidimas prancūzų kalba 1895 metais.

73 Ronald B. Thobias, *20 Master Plots*, Cincinnati: Writer's Digest Books, 1993.

74 Cristopher Booker, *Seven Basic Plots*, London: Continuum, 2004.

sudėti daugybę variacijų. Pagrindinis herojus iš teisingo didvyrio gali tapti monSTRU, o komiškas meilės trikampio variacijas galima pasakoti nesustojant.

Pats pasakojimas taip pat turės savo tėkmę, jį galima dalinti į įžangą, kai susipažįstame su herojais, pasakotojo sukurtais fantastiniais peizažais, dėstymą, kurio metu herojai patirs nepaprastus nuotykius, ir pabaigą su stebuklingu išsigelbėjimu, veikėjai už narsą apdovanojami turtais, šlove ir ilgu gyvenimu po to. Bet kokių atveju, tenka pripažinti, kad meno kūrinio siužete originalumo kaip ir nebeliko.

Mano santykis su padirbinėjimu⁷⁵

Kas ir kodėl yra kopijuojama? Taip pat aktualus klausimas, kam yra skirtas padirbinėjimas? Ar meno kūryba yra skirtinga visose šalyse? Kodėl viena meno šaka dominuoja kitos atžvilgiu? Kodėl perimama kita meno kūrimo tradicija atmetant tuo metu dominuojantį stilių? Jei kūrėjas nėra laisvas pasirinkti kūrybos formą, ar tai išvis galime vadinti kūryba?

Žvelgiant į meno kūrinius galima matyti, kad formos, spalvos, siužetai keliauja per skirtingus istorinius laikotarpius. Menininkų pasirenkamas raiškos būdas tampa tarsi viena iš tuo metu esančių paklausių galimybių. Kaip pastebi Gombrichas, tai gali būti ir alternatyva tuo metu dominuojančiam stiliui⁷⁶. Keramikoje tradiciškai kopijuojama forma, spalvų gama, atlikimo būdas. Per tapybą, iš jos per grafiką į keramiką atkeliauja siužetai, kurie dauginami trimatėje formoje. Meninis stilius dažnai įtakojamas tradicijų, kūrinių forma įtakojama tradicijos ir medžiagos iš kurios kuriama galimybių. Tad ar keramikoje meno kūrinio autorystė galima?

Sukant puodžiaus ratą, galima išgauti įvairias formas, gaila, bet jos bus gana ribotos. Išcentrinės jėgos veikiamas molis kyla ir leidžiasi, plečiasi ir traukiasi, vis tik meistrai nepajėgia įveikti sunkio jėgos. Žiedžiant vienu prisėdimu galima gauti tobulą cilindrą, mei ping vazą, amforą ar ąsotį. Tuo tarpu norint nužiesti kraterį ar kokią kitą sudėtingesnę formą, teks nužiesti viršų ir apačią atskirai, juos džiovinti ir sujungti. Ekonominė gamybos logika keramikams siūlo rinktis tas formas, kurios nereikalauja įtraukti papildomų, ir vengti perteklinių

75 „As you know, I'm quite keen on comic books. Especially the ones about superheroes. I find the whole mythology surrounding superheroes fascinating. Take my favorite superhero, Superman. Not a great comic book, not particularly well-drawn, but the mythology. The mythology is not only great, it's unique...Now, a staple of the superhero mythology is, there's the superhero and there's the alter ego. Batman is actually Bruce Wayne, Spider-Man is actually Peter Parker. When that character wakes up in the morning, he's Peter Parker. He has to put on a costume to become Spider-Man. And it is in that characteristic Superman stands alone. Superman didn't become Superman. Superman was born Superman. When Superman wakes up in the morning, he's Superman. His alter ego is Clark Kent. His outfit with the big red „S“, that's the blanket he was wrapped in as a baby when the Kents found him. Those are his clothes. What Kent wears – the glasses, the business suit – that's the costume. That's the costume Superman wears to blend in with us. Clark Kent is how Superman views us. And what are the characteristics of Clark Kent? He's weak, he's unsure of himself, he's a coward. Clark Kent is Superman's critique on the whole human race. Sorta like Beatrix Kiddo and Mrs. Tommy Plympton...You would've worn the costume of Arlene Plympton. But you were born Beatrix Kiddo. And every morning when you woke up, you'd still be Beatrix Kiddo...” Citata iš: Quentin Tarantino, *Kill Bill: Vol.2*, (filmas), 2004.

76 Ernst Hans Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University press, 1959, p. 21.

darbų. Manau, peržiūrėję daugumą tradicinių kiniškų indų formų, atrastume, kad sienelės dažniausiai kyla 45 laipsnių kampu. Žinoma, yra arbatinukai ar kiti išpūstos formos indai, bet jie dažniausiai yra nedideli ir jų dugnai bei šonai yra tekinami po žiedimo. Darbo greitis riboja formų pasirinkimą, o tai sukuria ribotą, patrauklių akių indų tradiciją. Kitaip sakant, ribotas keramikos formų pasirinkimas žiedžiant tampa tradicija.

Idėjų ir išraiškos padirbinėjimas. Savęs kartojimas, pasikartojimas.

Menininkų domėjimasis kitų menininkų darbais yra natūralus, ypač kai kopijavimas yra tradicija. Europos keramikai, kopijuodami kiniškus indus, perėmė ir kopijavo formą ir dekoravimo būdą, spalvas. Ar šiuo būdu nukopijuotas darbas buvo pristatomas ir parduodamas kaip kiniškas? Jei taip, tai akivaizdus plagiatas. Jei ne, ar galima jį vadinti padirbiniu? Jei pirkėjas sąmoningai rinkdavosi pigesnę vietos gamintojo dirbinį, perteikiantį jo trokštamą, egzotišką Rytų dvasią, jis nebėra apgaudinėjamas.

Neabejotinai padirbinėjimas susijęs su originalumu, viena iš menininko ar dizainerio siekiamybių. Būdamas pirmas ir vienintelis, kuriantis tai, kas nieko neimituoja ir nieko nekartoja. Ar tokia strategija vis dar galima keramikoje? Ar vis dar įmanoma sukurti naują meno kūrinį, kurio forma neturėtų akivaizdžių sąsajų su istorija ir nekartotų jokios gamtinės formos? Būtų tarsi Kazimiro Malevičiaus *Juodojo kvadrato* (1915) atitikmeniu?

Nėra paprastesnio komponavimo būdo, kaip tiesiog sudėti darbus vieną paskui kitą, elgiantis tarsi Donaldas Juddas su savais kūriniais. Šiandienos instaliacijose sudedami pasikartojantys darbai, turintys vartojimo ar autoriaus autentiškumo ženklus. Kazimiro Malevičiaus *Juodojo kvadrato* pasikartojimas 1915 ir 1924 metais kilęs iš noro pakartoti autentišką kūrinį, be jo originalių trūkinėjimų ar iš noro perdaryti darbą, tampa pirmu padirbiniu eilėje.

Padirbinys šaukiasi originalumo, be menamo ar tikro originalo neįmanoma pagaminti kopijos, nes juk neimituodamas gamtos formų ar prieš tave kūrusių menininkų darbų būsi įkalintas nesibaigiančiame originalume. Kol vieną dieną pasakysi: gana, reikia pakartoti tai, kas buvo geriausia.

Klastotės

Keramikos gamybą įvairiais laikais saugojo patentai, karališkosios privilegijos, amatininkų gildijų teisės ir pan. Ar europiečiai kopijuodami kiniškus darbus tiesiog vogė idėjas iš Kinijos? Ar sau priimtinomis priemonėmis skurdino kinišką eksportą ir Rytų Indijos kompaniją⁷⁷?

Klastotės galima būtų padalinti į kelias grupes: tikslios darbų kopijos ir netiesioginės kopijos, kai kopijuojamas kito menininko stilius, spalvos, tekstūros, medžiagos ar atlikimo būdas. Tai darbai, kuriuose vienu ar kitu atžvilgiu galima atrasti kito menininko kūrybos aidą, atpažinti kopijuojamą menininką ar konkretų meno kūrinį.

⁷⁷ Vereenigde Oostindische Compagnie, Olandų Rytų Indijos kompanija įkurta 1602 metais.

Ar Europos keramikai buvo prastesni amatininkai? Ar jie turėjo mažiau žinių apie indų funkcionalumą? Ar jų žiedimo įgūdžiai buvo prastesni? Ar jie nemokėjo dekoruoti? Ar istorijos, kurias pasakojo jų vazos, buvo neįdomios? Ar tiesiog medžiaga, iš kurios jie dirbo, buvo nepatvari?

Kopijavimo tradicija remiasi numanoma prielaida, kad kopijuotojas patirs sėkmę. Jis gebės kurti meno kūrinius, atrodančius kaip originalūs, kopijoje ir originale tos pačios idėjos bus vienodai išreikštos. Žinoma, originalūs darbai pagaminti anksčiau nei kopijos. Žvelgdamas į milžinišką kiniškos keramikos kopijų kiekį muziejuose, darau prielaidą, kad kopijuotojai sugebėjo parduoti savo produktus kaip originalius. Ar jie turėjo tarpininkus, prekiaujančius kopijomis pramaišui su originalais? Galbūt kopijos buvo parduodamos žinant pirkėjui, kad tai yra kopijos. Ar pirkėjui nebuvo jokio skirtumo, ką pirkti? Kopiją ar originalą? Bet kokių atveju, kopija, patekusi pas pirkėją, pradeda, pavadinkime keistokai, sėkmingą originalo gyvenimą. Tenka pripažinti nuostabą, kai kopija, atlikta iš panašiai atrodančių medžiagų (įmanomų pažinti liečiant, naudojant dirbinį), sukuria originalo įspūdį. Kai kopija ir originalas vizualiai nesiskiria, žiūrovas ar pirkėjas negali įvardyti vieną originaliu menininko kūriniu, o kitą laikyti neautentišku.

Atsižvelgiant į tai, kad kiniškas porcelianas ir europinės jo kopijos yra panašios, koks tarp jų skirtumas? Kodėl vienas yra autorius, o kitas kopijuotojas? Lyginant jų darbus, galima pasakyti, kad jie kūrė beveik tuo pačiu metu, esant panašioms istorinėms ir kultūrinėms sąlygoms. Tai pačiai idėjai išreikšti naudojo jiems tuo metu prieinamas medžiagas. Tad nebūtų sąžininga vadinti europinės kiniškos keramikos kopijų klastotėmis, nes tradiciškai klastotojas dirba gerokai vėliau, naudodamasis techniškai pranašesniais metodais nei tikrasis kūrėjas, pasinaudodamas žiniomis, neprieinamomis kuriant originalų darbą. Vėliau dirbantis klastotojas negali būti įvardijamas kūrėju, nes menininko pasiekimai buvo padaryti anksčiau ir vertinami labiau, nei pakartoti klastotojo.

Kinų keramikai dekoruodami dirbinius nuasmenintais, religinės potekstės neturinčiais vaizdais sukūrė universalią grožio kalbą, kurią greitai įsisavinę Europos keramikai nekopijavo nei tikslų formų, nei tikslaus piešinio, tarsi sekdami šeštuoju kiniškos tapybos kanonu: kopijuodamas perteik meistro kūrybos esmę.

Autorystė

Pirmieji europiniai „prekiniai ženklai“ randami ant graikų ir romėnų keramikos. Juos galima skirtingai interpretuoti, bet tikėtina, kad juos būtų galima isuskirstyti į tris grupes: (1) gamintojo, puodžiaus ženklai; (2) pardavėjo ženklai; (3) savininko, užsakovo ar pirkėjo ženklai⁷⁸. Ar šie ženklai kaip nors įtakojo puodžių gaminamų amforų, kraterių ir kito gėrio kokybę ar saugojo jų formas nuo falsifikavimo? Aišku tik viena, kad palikti ant gaminio ženklai iki šios dienos siunčia įrėžtą žinią, jog gaminys yra nuosavybė. Seniausias iki šiol gyvuojantis

Europos prekinis ženklas taip pat yra keramikos dirbinių ženklas, tai dvi sukryžiuotos špagos ant Meiseno porceliano.

Komiška istorija, nutikusi Picasso paveikslo pirkėjui, kelia klausimą, kas yra autorystė. Jei autorius gali padirbti savo kūrinį, kaip vadinasi likusi jo kūryba?⁷⁹

Po Rolando Bartheso⁸⁰ ir Michelio Foucaulto⁸¹ tekstų galima naujai žvelgti į autorystę. Barthesas teigia autorių esant mirus, nes, jo manymu, tekstas funkcionuoja be autoriaus. Foucaultas pritaria autoriaus mirčiai, paantrindamas atima iš autoriaus teksto saugotojo ir interpretatoriaus vaidmenis, ir kartu paneigia visišką autoriaus mirtį. Jo nuomone, autorius yra suaugęs su mūsų kultūros supratimu ir, nors autorius nebekuria naujų teksto prasmų, jis lieka diskurso lauke, įrašytas knygų viršeliuose, ir be santykio su autoriumi neįmanoma suvokti jo kūrybos.

Atsiminimas ir įsivaizdavimas, fantazija. Spontaniškas veiksmas

Kurdamas *Plėviakojis vs Louhan* (2011) siekiau atkurti galimai egzistavusius darbus, ir siekiau suprasti apie jų atsiradimą lėmusius materialinius ir intelektualinius procesus. Kiek įmanoma, stengiausi pasinerti į tokį kontekstą, kuriame buvo kuriamos europinės porceliano kopijos, įsijausdamas į pačias mintis ir vadovaudamasis to meto idėjomis. Išgyvendamas kopijavimo procesą siekiau priimti kitokį požiūrį, nei įprasta šiuolaikiniame mene, nesiekdamas savo stiliaus, formos, medžiagos originalumo. Surinkdamas ir perteikdamas žinias apie kopijavimo tradiciją, nuveiktą darbą pateikiu sudėtine, technine instaliacijos dalimi, eksponuodamas kūrinius kaip pasakojimą ir numanant gaunamą turinį, kurį kuria instaliacija.

Menininko laisvė kurti yra neatsiejama nuo laisvės klysti kuriant. Autorius, norėdamas kurti, turi pažinti savas darbo priemones, teptukus, glazūras ar molį. Turi turėti aiškią idėją, siekiamybę kurios ieškoma kuriant. Žinoma ši spontaniško veiksmo laisvė nėra visuomenės tapatinama su puodžiaus amatu, greičiau su džiaz muzikanto improvizacija.

Ming dinastijos kinų keramikai, sujungę indo formą su tapyba gavo naują turinį. Spontaniška tapyba perkelta, ant spontaniškai, šią akimirką, išžiestos formos. Abu veiksmai

79 „Some years ago I heard a story about a wealthy collector who decided to put a Picasso painting up for auction. He took it to the auction house and was told by the experts that they would not take it because they thought it was fake. The man was outraged, and after few rude comments about the credentials of the the auctionhouse experts he took the painting directly to Picasso himself. He explained the proble to Picasso and asked him to werify it as truely one of his pictures. Picasso looked at the painting carefully, and then came back to the collector.

„I'm sorry, he said, they are right. It's a fake.“

„But that can't be! Gaspd the man, I bought it directly from you fifteen years ago.“

„Well“ said Picasso, „I can make fake Picassos just as well as anyone else.“

Joel Fisher, „Judment and Purpose“, 1987, in: *Failure*, sud. Lisa Le Feuvre, Cambridge: MIT press, 2010, p. 119.

80 Roland Barthes, „*The Death Of The Author*“, Aspen 5–6, 1967.

81 Michel Foucoult, „*What is an author?*“, in: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, New York: New York press, 1998, p. 205–222. „*Kas yra autorius*“, *Metai* Nr. 9/10, 1992, p. 129–135.

nuosekliai tobulinti meistrų, ilgai praktikuojantis. Toks kūrybos būdas skiriasi nuo įprasto Europoje akademinio studijavimo ir kūrybos būdo⁸².

Bet ar gali būti kas nors labiau žudantis kūrybingumą nei kopijavimas? Sekant kinišku aprašymu, kaip vaizduoti bambuką⁸³, schema pateikiama tekste, tiksliai atpasakoja būdą, kaip nupiešti vaizdą, kuris atrodytų spontaniškas, gyvas ir natūralus. Jei priimtume tai kaip eksperimentinį meną, kuriant pagal *fluxus* instrukciją, ar gautume panašumą, kai eksperimentuojantis menininkas pasiekęs šlovę imasi kartoti save? Ar spontaniškumo mokantis iš vadovėlio jis nedingsta ir netampa schema? Kuo skiriasi kopijuotojas, perkeliantis piešinį iš vadovėlio, nuo kopijuotojo, perkeliančio piešinį nuo piešinio? Juk jie abu daro tą patį veiksmą. Tad kaltinti europinius keramikus kiniškos keramikos plagiatu nederėtų, nes išties jie darė tą patį. Nesvarbu ar suprasdami ką reiškia jų vaizduojami objektai, ar darydami tai mechaniškai.

Kai pakartotas išradimas veikia, gautas rezultatas suteikia laimę, pasitenkinimą, tarsi būtum pats visa tai išradęs. Kai eksperimentuodamas dirbi pagal instrukciją, nuo pradžios iki pabaigos, vargu ar savo darbą įmanoma vertinti kritiškai. Skaitydamas svetimą tekstą, kartodamas veiksmus, atlikdamas eksperimentą, pasiekiamas maksimalus susitapatinimas, svetimi jausmai ir mintys tampa savomis, – kai taip atsitinka, kuo tampa kuriamas objektas? Kopija, imitacija, ar pakartojimu?

Nesėkmė

Nesėkmė mene kartais sunkiai pastebima, kartais ji kelis šimtus metų visiems bado akis. Neįgyvendintas meno kūrinys, eskizas, gali išlikti slapta, asmenine, autoriaus nesėkmė, tuo tarpu keli architektūros objektai yra puikūs pavyzdžiai, kaip inžinieriaus nesėkmė sustabdo meno kūrinio užbaigimą. Kelno katedra statyta 1248–1880 metais, ilgai nerandant būdų, kaip perdengti halę. Florencijos katedra 1296–1436 metais pabaigta, tik naujai suprojektavus kupolą. Šie pavyzdžiai rodo, kaip ilgai tenka laukti klaidos ištaisymo. Kitokia žinoma

82 Hans Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University press, 1959, p.148.

83 „First take a stick of willow charcoal, to place the stem of the bamboo. Then draw in the branches to left and to right. Next, use brush with ink to outline the leaves. When the leaves are drawn, the stem, branches, and knots should follow. The leaves at the top of the stems are drawn one by one, in the form called ch'ueh chao (bird's claw). Leaves should be arranged some together, forked, and some facing away from each other. The whole composition should be clear. Variation in ink tones (in the outlining) should distinguish the plants in front from those Shih (living quality, that of being substantial and actual), different from shih (structural integration), though both have been translated „power.“ Here the substantial quality is stressed by contrast with the space around the forms, hsu (emptiness, receptivity to Tao); together they are capable of expressing an aspect of Tao and thus have power to lift the spectator „beyond the ordinary, out of the world.“ Shih (state of being actual) has been described in the Lankavatara Sutra as „the ocean dancing in a state of waveness.“ in the back, the former being painted in dark tones, the latter in light. Thus may bamboo be rendered in outline (and filled in with color). In its way of handling the parts in light or shadow, foreground and background, and of placing the stems and drawing in the leaves, this method is similar to that of painting bamboo in ink. Each method complements the other.“ Mai-Mai Sze, *The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Technique – With Selections from the Seventeenth Century Mustard Seed Garden Manual of Painting*, New York: Random House, 1959, p. 299.

istorinė nesėkmė būtų 1863 metų Atmestųjų salonas, tapęs naujos meno kalbos gimimo pradžios atskaita.

Dailėje atsiranda du skirtingi nesėkmių tipai, techninė ir meninė. Dailininko modernisto nesėkmės dažnai aprašomos literatūroje, galima išsirinkti norimą pasakotoją ar paskojimo ilgį iš Emilio Zola *Šedevro*, išleisto 1889 metais, Honoré de Balzako *Nežinomo šedevro* 1831 metų ar Nikolajaus Gogolio *Portreto*, parašyto 1835 metais. Kitas – techninė negalimybė įvygdyti norimą projektą iki galo. Menininkai atkreipia rašytojų dėmesį, nes, siekdami tobulybės, dažnai jos nerealizuoja. Jų patiriama nesėkmė nukelia juos pačius ten, kur patys to nesitikėjo. Tokiame pasaulyje kaip rašo Lisa la Fleur „dera nepasitenkinimas savo kūrinio ir publikos atmetimas. Idealizmas ir abejonė, klaida ir nekompetencija, eksperimentas ir progresas.“⁸⁴

Vis tik ar menininkas, pristatęs darbą visuomenei ir patyręs nesėkmę, ją patiria realiai ar tai tik kūrybinė fantazija? Praraja, matoma menininko akimis, plytinti tarp sumanymo ir realizuoto objekto, tampa praraja tarp menininko ir publikos. Kuriant įmanoma daugybę kartų patirti nesėkmę, visi nebaigti darbai veda į šį patyrimą. Ar viešas darbo pristatymas yra siekis įvertinti baigtą darbą ir taip atsakyti, kokia jo vertė, ar būdas atskirti sėkmę nuo nesėkmės kliaujantis meno skonio arbitrų ir kritikų nuomonėmis. Kurdamas gali būti atmestas vienu, priimtas kitu. Atmestųjų salono kontekste bet kuri vieša menininko nesėkmė tampa didvyriškumo apraiška, papildančia herojinį menininko epą. Vertinimo procesas paradoksaliai yra sėkmingas, jei jis matuojamas nesėkmėmis.

Jei meninis procesas savaime yra nesibaigiantis eksperimentas, autoriaus nepasitenkinimas ir klaidos yra privalomos. Baigtas kūrinys tampa klaida, klaida kaip retenybė dailyraštyje, ar sąmoningai daroma klaida. Kaip šiame chaose pasiekti, kad tavo sukurta vaza taptų „išskirtine“ menininko laisvės deklaracija? Kaip menininko laisvė priimama visuomenės, kas iš jos narių – šalininkai, nepriklausomi vertintojai, įžvalgi žiniasklaida – sprendžia apie sėkmę, klaidą ar nesėkmę? Šiandieniai menininkai, kreipdamiesi tiesiai į visuomenę, apeina „visažiniuos“ akademikus, nors be konsultantų ar ekspertų paslaugų ir jiems neįmanoma bendrauti su žiūrovais. Tuo pačiu metu, menui konceptualėjant, pats meno kūrinys tampa tik pasirinktos koncepcijos vizualizacija. Tokiu būdu pradanginama nesėkmė, nes sukurta darbas nepaklūsta nei fiziniams, nei kompozicijos dėsniams, nei mąstymo logikai. Buvimas nesukurto kūrinio iliustracija yra kiek keista forma, apsauganti kūrėją nuo matomos nesėkmės.

Kita kūrėjus gundanti galimybė yra sukurti meno kūrinį, falsifikuojantį vyraujančias meno tendencijas. Kreipiantis tiesiai į visuomenę, pristatant jai pasenusios ar atgyvenusios meno kalbos būdu sukurta dirbinius, išlieka galimybė juos pristatyti kaip „naujus“ pasiekimus. Didžioji publikos dalis neįsijusdama skirtumo tarp meno kūrinio idėjos ir formos yra lengvai provokuojama. Menininkai – amatininkai priimdami buržuazinį gyvenimo būdą, atsisako radikalių, iš nesėkmės kylančių eksperimentų. Prisitaikymas tampa sėkmės garantu, šis pataikaujantis liaudies balsui progresyvumas yra atvirkščias tradiciniam meno naujumui, atsisakančiam bendrai priimtų idėjų ir meno suvokimo. Ieškančiam ir iškeliančiam naujas idėjas,

84 Lisa Le Feuvre, „Introduction//Strive to Fail“, in: *Failure*, sud. Lisa Le Feuvre, Cambridge: MIT Press, 2010, p. 12.

kad ir kokios kontraversiškos jos būtų. Tad nesėkmė, bet koku atveju yra sąlyga naujiems meno kūriniais atsirasti.

Meniniai eksperimentai yra kita puiki terpė tyrimams atlikti. Jei eksperimentas žlugo, mes žinom, kad hipotezė nepasitvirtino ir tyrėjas dirbo sėkmingai. Taip dirbant eksperimentinis darbas paverčiamas kliše. Jei išradėjas savo kūriniais siekia pakeisti mūsų gyvenimo būdą, įgyvendinti pasiekimai garantuotų žmogaus ar visuomenės grupės gyvenimo pagerėjimą po išradimo. Postūmis sukurtų pažangą. Iš šios mokslininko pozicijos atrodytų, kad šiuolaikinis menininkas paveldėjo eksperimento idėją kaip kelią į naują patirtį, produktą ar paslaugą, tačiau menininko atveju, skirtingai nei mokslininko, išradimas virsta simboliniu. Tai milžiniškas galimybių skirtumas, ribojantis šiuolaikinio meno svajones ir eksperimentus. Menininkas kartoja praėjusių šimtmečių išradėjų ir atradėjų ambicijas, rekonstruodamas jų prototipus arba vykdydamas savo tyrimus, grįstus jau esamomis žiniomis. Šiandien išradėjas ir atradėjas žlunga persikėlę į meno lauką. Menininkas tampa antiherojumi, tai, ką jis daro, praktiškai sumažina kūrybą iki atlikimo, rekonstrukcijos, kopijavimo, ėjimo svetimais pėdsakais. Bet taip menininkas įtvirtina naujovių, nežinomybės ir avangardo paiešką. Naudodamiesi pasenusia forma, menininkai revoliuciškai praplečia mūsų suvokimo galimybes, keldami klausimą, kas yra utopija?

Nesėkmė lydi kūrybą tarsi prielipa, tarsi šešėlis, vedantis į netikėtumus. Ji, nesėkmė, sufleruoja, kad renkant, ką kurti nebereikia rinktis teisingo kelio, o tik klaidingą. Grožis – savos rūšies tobulybė tampa atvirkščiai tapatus menui, esančiam savos rūšies klaida.

Skryrius apibendrinimas

Keramika yra nuostabus procesas, kurio metu, žemė maišoma su vandeniu, paliekama vėjui ir degama ugnyje, taip sujungiant keturias stichijas. Apibūdinant šio proceso metu gaunamą medžiagą, dažnai negalvojama, kokia ji stipri ir ilgalaikė, taip pat kaip giliai keramika yra įsiskverbusi į europinę kultūrą, per koklius, plytas ar kasdieną vartojamą arbatos puodelį. Nors suvokiame, kad šie dirbiniai išliks tūkstančius metų nesuirę, šio proceso rezultatas gana neseniai pradėtas laikyti menu. Tad žvelgiant į vakarykščius darbus, sunku jiems taikyti šiandienės sampratas. Indo forma, spalva, siužetai paišomi ant indo, nebuvo suvokiami kaip kokia nors „intelektinės nuosavybės forma“. Tuo tarpu medžiaga ir procesas, kaip indas yra sukuriamas, buvo. Gaminio vietos nuoroda ant indo iki šių dienų yra svarbi muitininkams ir mokesčių rinkėjams, saugant savas rinkas nuo nepageidaujamo importo.

III. PIRMA ISTORIJA: PLĖVIAKOJIS VS LOUHAN

Trumpa Kinijos keramikos istorija

Lyginamoji lentelė, datos, įvykiai Kinijoje ir Europoje.

Datos	Įvykiai Kinijoje	Įvykiai Europoje
10000–apie 2000 pr. K	Neolitas	Atsiranda keramika, pirmi gaminiai panašūs į bronzos dirbinius
4000 pr. Kr		Pradedama žiesti molį
Apie 1600–apie 1050 pr. K	Shang	
1050–221 pr. K	Zhou	
221–206 pr. K	Qin	Pirmojo imperatoriaus mauzoliejus
206 pr. K–220	Han	Plinijaus Vyresniojo „Gamtos istorija“
220–589	Šešios dinastijos	
581–618	Sui	
618–907	Tang	Porceliano atsiradimas Kinijoje Pradedamas akmens anglies kasyba Kinijoje
907–960	Penkios dinastijos	
960–1279	Song	Marco Polo kelionė į Kiniją
1279–1368	Yuan	
1368–1644	Ming	
1644–1911	Qing	Sukuriamas „Meisseno“ porcelianas, tėvo d'Entrecolles laiškas iš Jingzen
1912–1949	Kinijos respublika	
1949–	Kinijos Liaudies Respublika	Atidaromas „Jiesios“ porceliano fabrikas Kaune

Rašydamas tiriamąją dalį daugiausia naudojausi literatūra anglų kalba. Nemokėdamas kiniškai esu apribotas kalbos taipogi ir požiūrio galimybėmis, ir negaliu Kiniškos keramikos tyrimo „iš vidaus“.

Kuo skiriasi Kinijos keramika nuo aplinkinių šalių? Kodėl ji tapo tokia įtakinga, o Kinijos tradicija dominuojanti?

Ankstyviausi keramikos artefaktai, randami Kinijoje, datuojami neolito laikotarpiu. Archeologinių kasinėjimų metu randama keramikos dirbinių, datuojamų 10 000 metų iki Kristaus. Reikia pastebėti, kad Kinija yra didelė šalis, jos istorija skirtingai vystėsi įvairiose šalies vietose. Jos regionai tai būdavo suvienijami⁸⁵, tai vėl skildavo į mažesnes valstybes⁸⁶. Kinijoje, kaip ir daugumoje kitų vietų pasaulyje, kuriose randama molio, moliniai indai yra įprasti archeologų radiniai. Kiek netikėta Kinijos tradicija yra tai, kad jau ankstyviausi darbai nėra

85 Pirmasis Kiniją suvienijo imperatorius Qin Shi Huang (259–210 iki Kr.), Qin dinastijos įkūrėjas, pastatęs terakotinės armijos mauzoliejų.

86 220–589 metais Šešių dinastijų laikotarpis ir 907–960 Penkių dinastijų laikotarpis.

tiesiog puodynės, juos dekoruojant⁸⁷ bandyta atskleisti vietos pasaulėžiūrą. Gombricho manymu, primityvieji menininkai nekopijuoja juos supančio pasaulio, o numanomai vaizduoja nematomą akimis, dvasinę vaizdų visatą⁸⁸. Taip pat čia nuo ankstyviausių laikų atsiranda indai, imituojantys bronzinius dirbinius⁸⁹. Tuo pačiu metu kita didinga Senovės graikų kultūra nesuko galvos, kaip perdaryti molinį dirbinį, kad jis atrodytų kitoks⁹⁰, o naudojosi visomis žiedimo technikos teikiamomis galimybėmis. Bandant atsakyti į klausimą, kodėl taip yra, teks nukrypti į šalį.

Kinijos kultūra rėmėsi Tao samprata. Pasak vieno iš šio dvasinio kelio tėvų, Chuang Tzu: „Tapk absoliutu. Tegul aplinkiniai rūpinasi savimi. Judėdamas būk kaip vanduo. Ilsėdamasis – kaip veidrodis. Atsakyk tarsi aidas. Būk subtilus, tarsi nebūtum. Būk tvirtas kaip grynuolis“⁹¹. Tai pamatinis suvokimas apie pasaulio tvarką ir harmoniją, susijęs su dangaus ir gamtos stebėjimu, atsiskleidžiantis per dienos ir nakties cikliškumą, sezonų kaitą, dangaus kūnų pasirodymus, visa tai, kas užsimena apie visa apimančią tvarką. Sekdamas tvarka, individas turi paklusti ritualui *li*. Šioje tvarkoje yra svarbios sąvokos *in* ir *Jang*, *Jang* vyriškasis pradas, taip pat reiškiantis saulę, dešinę pusę, tai aktyvusis pradas. *In* moteriškasis pradas, reiškiantis mėnulį, tamsą ir kairę pusę. Žinoma, tvarka turi savitą hierarchiją ir savitą lygsvarą, matomą per skaičių penkis. Tai gali būti centras ir keturios pasaulio pusės, penki šventieji kalnai⁹², penki elementai. Šie turi savitą hierarchinę struktūrą vardijant nuo svarbiausio: juoda spalva, vanduo; raudona spalva, ugnis; žalia spalva, medis; balta spalva, metalas; geltona spalva, žemė⁹³. Su stichijomis susietos spalvos įgauna magiškų galių ir istorijoje pasirodo pirmieji šių galių valdytojai – alchemikai.

Paviršutiniškai žvelgiant, alchemikai užsiėmė bandymais atrasti gyvybės eliksyrą ar kaip kitaip prailginti savo ar valdovo gyvenimą, žvelgiant jų pačių akimis, tai yra bandymas pažinti visatos Tao, kelią, kuriuo eina pasaulis. Sekant Gombricho mintimi, kaip menininkas atskleidžia nematomą pasaulio sandaros pusę⁹⁴, keramikas, padedamas savo kūrybinių galių, keičia puodynės paviršių, paverčia ją pasakojimu, atskleidžiančiu dvasinę pasaulio sąrangą, ir alchemikas, maišydamas mineralus, sukurią naują medžiagą, atskleidžiančią fizinę pasaulio sudėtį.

Galima sakyti, kad keramikas iš alchemiko virto chemiku tik 1871 metais, Mendelejevui sukūrus periodinę elementų lentelę. Iki šio atradimo, atnešusio aiškumą apie medžiagų

87 Dažnai pasitaikantis trikampis, X motyvas interpretuojamas kaip perėjimo per kalnus (anapusių) simbolis.

88 Hans E. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University press, 1959, p. 23.

89 Apie 2500–2000 metus iki Kr.

90 Nedidele išimtimi iš visų graikiškų indų formų galima laikyti *ryton*, rago formos indą gėrimui.

91 Herbert A. Giles, *Chuang Tzu*, New York: Routledge, 2013, p. 319.

92 Shantung, Hunan, Shensi, Hopei, ir Honan provincijose.

93 Mai-Mai Sze, *The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Technique – With Selections from the Seventeenth Century Mustard Seed Garden Manual of Painting*, New York: Random House, 1959, p. 77.

94 Hans Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University press, 1959, p. 150.

sandarą, keramikai turėjo patys atradinėti savo darbuose naudotinas medžiagas ir ieškoti jų jungimosi galimybių.

Tad koks yra kiniškos keramikos Tao? Kaip kuriama keramika ir kodėl ji įgauna formas, tapusias tradicinėmis mūsų supratimu?

Jau Tang dinastijos valdymo metu (618–906) vietos alchemikams sumaišius potašą ir kaoliną išrandamas porcelianas. Gaunama balta medžiaga, kuri yra kažkas kita nei molis. Nors medžiagos apdirbimo procesai yra gana panašūs, iš porceliano pagamintas indas, lyginant su moliniu, nėra poringas ir pralaidus vandeniui, iš jo neįmanoma pagaminti didelių dirbinių⁹⁵, medžiagai išdegti reikia gerokai aukštesnės temperatūros⁹⁶. Numanomas darbo kiekis įdėtas į pačią gaminio medžiagą tarsi reikalauja, kad gaminys nebebūtų tas pats molinis indas. Jis tampa kitokiu, brangiu kaip sidabro ar bronzos dirbiny. Nežinant patiems išradėjams kaip įvardyti šią medžiagą, ji pavadinama dirbtiniu nefritu⁹⁷.

Sung dinastijos valdymo metu (960–1279) sukuriamą pirmą išties unikali⁹⁸ kiniška glazūra⁹⁹ – celadonas, kuri krosnyje, specifinio degimo metu, redukuojasi į žalsvą ar žalsvai melsvą spalvą, įtartinai panašią į nefrito¹⁰⁰ atspalvius. Reikia pastebėti, kad indai, dengti celadoninėmis glazūromis, panašūs į nefritinius dar keliais aspektais; dažniausiai porcelianiniai indai dekoruoti šia glazūra, tai pat dekoruojami juos raižant ar išpjaustant ornamentus. Šis paviršiaus dekoravimo būdas puikiai atskleidžia tokios celadoninės glazūros savybę, glazūra tamsėja vietose, kuriose jos yra daugiau, taip atsiranda mirgėjimo, peršviečiamumo ir gylio efektas, būdingas nefrito dirbiniams.

Prastai oksidacinėje aplinkoje išdegtas porcelianas lieka baltas, panašios spalvos kaip ir neglazūruotas. Panašiausi į porceliano indus savo spalva yra Cizhou stiliaus indai. Tai akmens masės indai, tradiciškai dekoruoti balta ir juoda glazūromis. Nors dažnai pačios novatoriškiausios technikos būna ir tuo metu pačios brangiausios, to nepasakytume lygindami porcelianą ir akmens masę. Akmens masė iki šių dienų yra pigesnė medžiaga, reikalaujanti žemesnės kvalifikacijos meistrų, nei dirbant su porcelianu. Kiniškoje keramikoje atsiradę baltai glazūruoti indai pirmieji dekoruoti virš glazūrinių pigmentais. Sugulvotais, tikėtina, alchemikų, Jin dinastijos (1279–1368) valdymo metu. Cizhou stiliaus indai gaminti gana ilgai¹⁰¹, jie, tikėtina, yra pirmieji indai, pradėti degti krosnyje trečią kartą. Galima sakyti, kad

95 Pirmojo imperatoriaus terakotinių armijos figūros yra apie 160 cm aukščio, tuo tarpu, pirmieji porcelianiniai indai yra apie 15 cm aukščio.

96 Moliui išdegti reikia bent 850 laipsnių celsijaus, tuomet kai porcelianui bent 1260 laipsnių celsijaus temperatūros.

97 Stephen W. Bushell, *Description Of Chinese Pottery And Porcelain*, London: Oxford University Press, 1977, p. 13.

98 Tiek Graikijoje, tiek Kinijoje pirmieji spalvoti keramikos dirbiniai dekoruojami juodais, raudonais ir baltais pigmentais, apie 100 metų iki Kr. Atrandamos švino oksido rudos ir vario oksido žalios glazūros.

99 Pirmi radiniai yra iš 960–1127 m. po Kr, Šiaurės Sung dinastijos teritorijų.

100 *The Art of East Asia*, sud. Gabriele Fahr-Becker, Potsdam: hf ULLMANN, 2006, p. 273

101 Apie 300 metų.

šis dekoravimo būdas atsiranda ant „prastesnės“¹⁰² medžiagos, anksčiau, nei tas pats procesas pritaikomas porceliano gamyboje. Žinoma, norint išgauti baltą glazūros spalvą, taip pat reikėjo techninio glazūros išradimo, atpažinti alavą, ištirti jo fizines savybes, jį sumalti, košti, gautą masę atitinkamomis dalimis maišyti su švino oksidu, net ir šiandieną, apsiginklavus elektriniais glazūrų malūnais ir elektroninėmis svarstyklėmis, tai nėra greitas procesas. Vis tik glazūrojama balta spalva padengiant pilkšvą akmens masę. Kodėl kilo toks noras spalvinti dirbinius? Iki tol, o ir vėliau, kiniško molio indai ką nors imitavo – bronzinius dirbinius, apsimetinėjo nefritu¹⁰³ ar odiniais maišais¹⁰⁴. Ir štai, kiek netikėtai, raudonas molis tampa baltu. Gal tai būdas apsimesti porcelianu? Kiniškas būdas, kiek kitoks, nei vėliau naudotas Europoje.

Kartais mus pasiekiantys techniniai komercinės efektyvumo problemos sprendžiantys pasirinkimai būna padiktuoti techninės negalios, noro pabėgti iš nepatogios padėties. Vienas tokių sprendimų atkeliavo iš Longquang krosnies. Jų 1127–1279 m. gaminti indai savo forma ir dekoravimo būdu panašūs į daugumą to meto kiniškų produktų. Iš daugumos juos išskiria indo pakraščio bronziniai ar variniai apvadai. Nulupus šiuos apkaustus rastume neglazūruotą indo pakraštį. Pirmosios keramikos degimo krosnys buvo statomos žemos, jų viduje nebuvo lentynų, degimo efektyvumui padidinti jos buvo statomos vis ilgesnės ir ilgesnės. Norint išnaudoti krosnies aukštį, galima krauti gaminius vieną ant kito, kaip tai iki šių dienų daroma degant biskvitą, arba juos krauti vieną ant kito ir neglazūruoti dviejų indo pakraščių, dugno ir viršaus. Akivaizdu, kad jau Sung dinastijos metu keramikos vartotojai turėjo išlavintą estetinį aplinkos vertinimo skonį. Indas neglazūruotu pakraščiu, vieta, kuri ne tik puikiai matosi, bet dažnai ir dedama prie lūpų geriant ar valgant, neatrodė patraukliai. Gelbėjantis iš šios nepatogios padėties, išdegus gaminį, jo kraštas apkaustomas metalu, šis keramikos degimo atpigimo būdas vėliau buvo perimtas daugelyje šalių. Šiandien ant daugybės šiuolaikinių porcelianinių ir stiklo gaminių matome auksinį pakraštį – storų apkaustų aidą.

Kinijos keramikos istorijoje egzistavo atskira „eksportinio“ porceliano atšaka. Didelę įtaką tam padarė kobalto naudojimas keramikoje. Pirmi šia medžiaga dekoruoti dirbiniai datuojami VIII–IX a. Kobalto naudojimas keramikoje, ko gero, yra toks pats svarbus išradimas kaip ir pačios keramikos atradimas. Kaip teigia Waalas, „kobaltas įgalina pasaulį paversti pasakojimais“.¹⁰⁵

Ming dinastijos (1368–1644) valdymo metu išpopuliarėjęs porceliano dekoravimo būdas dėl medžiagos importo į Kiniją iš Persijos ir kobaltu dekoruoto porceliano eksporto į Europą sukūrė šiandienę keramiką. Trumpai sakant, tai funkcionalus indas, dekoruotas

¹⁰² Tradiciškai molio gaminiai vertinami pagal nusistovėjusią hierarchijos skalę. Sutampančia su medžiagos atsparumui dūžiui. Žemiausią vietą užima molis, vertingesne laikoma akmens masė, ir galiausiai porcelianas.

¹⁰³ He Li, *Chinese Ceramics*, London: Thames and Hudson, 2006, p.132.

¹⁰⁴ Yuan dinastijos laikotarpiu, Kinija buvo valdoma mongolų. Tuo metu gamintos molinės gertuvės, imituojančios odinius klajoklių dirbinius.

¹⁰⁵ Edmund de Waal, *The White Road*, London / New York: Chatto & Windus / Farrar, Straus & Giroux, 2015, p. 60.

egzotišku pasakojimu. Mėlynai dekoruoti darbai buvo daugiausia eksportuojami į Europą,¹⁰⁶ nors neaplenkdavo ir kitų pasaulio kraščių. Ming dinastijos kinų ir baroko epochoje gyvenančių europiečių estetiniai skoniai gerokai skyrėsi. Jei Kinijos imperatoriškasis dvaras naudojo tik aukščiausios rūšies baltus porceliano indus, tai Europos eksportui tikdavo beveik viskas. Išmaniai dekoruojant dirbinį, galima paslėpti medžiagos trūkumus, pilkšvas medžiagos dėmes ar formos netobulumą. Kaip atskleidė Clarenceas Shangrawas ir Edwardas Von der Portenas savo tyrime¹⁰⁷, Europą kiekvienais metais pasiekė vis gausiau dekoruoti indai. Galima numanyti, kad kinai, augant europinio eksporto poreikiui, vis žemiau leido kokybės kartelę, ją slėpdami po pertekliniu dekoru¹⁰⁸. Seras Johnas Addisas pastebi, kad Chia-ching'e 1522–1566 metais gaminti ir vėliau eksportuoti indai jau buvo gaminami kaip eksportiniai. O pradėdant pirmuoju XVII amžiaus dešimtmečiu, kai kurio stiliaus ar formos indai buvo gaminti išskirtinai prekybai su Europa¹⁰⁹. Vėliau, kaip pažymi ir kiti tyrėjai¹¹⁰, verslininkai, norėdami pasotinti milžinišką Europos rinką, sąmoningai pradėjo gaminti žemesnės kokybės masinės produkcijos indus. Sudėtinga paslaugos ir pasiūlos pusiausvyra darė įtaką ir siužetų pasirinkimui. Kaip rašo Shangrawas ir Portenas tyrime apie *kraak* porcelianą, „dekoravimo stiliai ir tapybos įpatumai labai įvairavo. Paprastai būdavo atgaivinamas senokai išėjęs iš mados stilius, skirtas eksportui. Daugelis gaminių, ypač provincijų pajūrio krosnyse (fabrikuose), buvo tik kadaise madingų stilių imitacijos. Nuolatos kartojami dekorų siužetai ir motyvai tapdavo abstrakcija ar manierizmu“¹¹¹. Tokį stilistinį piešinio supaprastinimą matome minėtų mokslininkų tirtuose penkių laivų krovinuose, gabentuose į Europą tarp 1579 ir 1643 metų¹¹². Leddroseas¹¹³, tyrė olandų laivo *Germalsen* krovinį. Laivas, išplaukęs į Europą 1751 metais, pakeliui nusken-do ir brangus kroviny-s savo tikslą – aukcioną pasiekė 1985 metais, porą šimtų metų vėliau, nei planuota. Leddroseas tirdamas porceliano krovinį, prieina prie panašios išvados. Ištyręs daugiau kaip 150 000 vienetų keramikos gaminių, kuriuose kiek įvairuoja keli dekorų motyvai, juos sudėjęs atlikimo paprastėjimo seka, akivaizdžiai parodoma, kaip piešinys tampa vis dekoratyvesnis, vaizduojami siužetai paprastėja, piešinio atlikimo kokybė prastėja, tarsi piešėjas dirbtų skubomis.

106 Clarence Shangraw, Edward Von der Porten, *Kraak Plate Design Sequence 1550–1655*, Drake Navigators Guild, 1997, p.1

107 Clarence Shangraw, Edward Von der Porten, *Kraak Plate Design Sequence 1550–1655*, Drake Navigators Guild, 1997.

108 Apie tai rašoma tėvo d'Entrecolles (1664–1741) laiškuose, rašytuose 1712 ir 1722 metais.

109 Sir John Addis, *South-east Asian and Chinese Trade Pottery*. An Exhibition at the Hong Kong Museum of Art, January 26 – Apr; I 2, 1979, Hong Kong, Oriental Ceramic Society, p. 6.

110 Christine Ketel, *Identification of export porcelains from early 17th Century VOC shipwrecks and the linkage to their cultural identification*, The MUA Collection.
<http://www.themua.org/collections/files/original/781b534003feea0a6d7572076fac2460.pdf>

111 Clarence Shangraw, Edward Von der Porten, *Kraak Plate Design Sequence 1550–1655*, Drake Navigators Guild, 1997, p. 3.

112 Clarence Shangraw, Edward Von der Porten *Kraak Plate Design Sequence 1550–1655*, Drake Navigators Guild, 1997, p. 4.

113 Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things*, Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 93.

Kiniškas imperatoriaus dvaro porcelianas ir eksportinis porcelianas

Kaip pastebi Shangrawas ir Portenas, prie eksportinės prekybos perėję keramikos fabrikai buvo geografiškai nutolę nuo imperatoriaus dvaro, taip pat pajūrio regionuose steigiamos naujos krosnys (fabrikai), veikdavo trumpai, dažnai tik tiek, kad spėdavo pasikeisti viena – dvi dirbančiųjų kartos¹¹⁴. Kitaip sakant, šie fabrikai neturėjo tikslo būti ilgalaikiais, jie atsiradavo tik tam, kad greitai patenkintų milžinišką eksportinių indų poreikį. Čia nebuvo karta iš kartos perduodamų pareigų pasiskirstymo, kartu susidirusių meistrų komandos, kokiomis pasižymėjo imperatorių aptarnaujantys fabrikai.

Trumpai, Rytų Indijos kompanija siuntė į Kiniją europietiškę keramikos darbų pavyzdžius, kuriuos kinai kopijavo, gamindami porcelianines fajanso lėkštes. Kaip rašo Julie Berger Hochstrassen, Rytų Indijos kompanijos vadovai Olandijoje prašė pagaminti Kinijos meistrų dirbinius pagal europietiškus modelius ir dekorą. Pirmą kartą apie tai užsimenama laiške 1635 metais. Cituojant laišką – „visi stambūs puodeliai, puodeliai, puodai, buteliai, varpeliai ir kt. turėtų būti kruopščiai ir meistriškai apipavidalinti, kiniais, vaizduojamais vaikstinėjančiais ar jodinėjančiais, vandens vaizdais, peizažais, pramogų nameliais, valtimis, paukščiais ir gyvūnais, visa tai labai patinka Europoje“¹¹⁵, svarbu tai, kad dirbiniai aiškiai skirtųsi nuo vietinių, europinių gaminių, nepanašėtų į juos. Po dvejų metų iš Batavia salos rašytame laiške pranešama, kad kinai sukūrė dirbinius pagal olandiškus modelius, kurie nebuvo sėkmingai pardudami Europoje. Vėliau olandai atsisakė šios eksporto rūšies¹¹⁶. Tuo metu labiau vertinta egzotiška indų išvaizda¹¹⁷.

Kodėl kobaltu dekoruoti, kiniškais siužetais išmarginti indai tapo patrauklūs Europos rinkai? Manoma, kad išskirtinės prekės traukė pirkėjų dėmesį¹¹⁸. Prabangos prekės, kurios tenkino aukštesnės visuomenės klasės poreikius ir įtvirtino vartotojo prestižą tarp aplinkinių. Šiuo atveju gauname gamintojo ir pardavėjo skirtingą daikto vertės suvokimą. Literatūrą ir kaligrafiją praktikavo Kinijos imperatoriaus dvaras, ir laikė šiuos užsiėmimus gerokai

114 Clarence Shangraw, Edward Von der Porten, *Kraak Plate Design Sequence 1550–1655*, Drake Navigators Guild, 1997, p. 2.

115 Julie Berger Hochstrassen, „*Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*“, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2004, p. 50–79.

116 Julie Berger Hochstrassen, „*Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*“, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, *The Bucknell Review*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2004, p. 50–79.

117 Julie Berger Hochstrassen, „*Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*“, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, *The Bucknell Review*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2004, p. 56.

118 Julie Berger Hochstrassen, „*Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*“, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, *The Bucknell Review*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2004, p. 53.

kilnesnius, darančius aukštuomenei nei keramika, kurią taip vertino europiečiai¹¹⁹, būtent keramiką, ne kinišką literatūrą ir kaligrafiją¹²⁰.

Žvelgiant į visą daugiau kaip 10 000 metų trukmės Kinijos keramikos istoriją, Kraako porceliano dirbiniai užėmė trumpą šimto metų (1550–1650) tarpsnį ir dažniausiai buvo gaminti tik pajūrio regionuose¹²¹. Skirtingai nei eksportinė, imperatoriškajam dvarui skirta porceliano gamyba buvo stipriai kontroliuojama, dirbiniai turėjo būti tik tobulai išbaigti, o nesėkmės daužomos. Juos gaminant nebuvo atsižvelgiama į ekonominę gamybos pusę, kokybė buvo svarbesnė, net jei tai reiškė, kad keramikos krosnis bus degama nepakraunant jos darbais taip, kad būtų išnaudotas visas vidinis krosnies tūris¹²². Šie dirbiniai subtiliai skyrėsi ir dekoru, pavyzdžiui, penkiapirštis drakonas buvo pašomas tik imperatoriaus dvaro reikmėms. Tuo tarpu likusi keramika turėjo tenkintis mažesnės simbolinės galios ženklais. Paprastai kalbant, kinai europietišką skonį laikė barbarišku ir vietinei rinkai gaminti indai buvo kitokie¹²³.

Keista, bet šalis, turinti tiek gamtinių išteklių, kaolino ir potašo, skirtingų mineralų dekoravimui, medienos ir akmens anglies krosnims kūrenti, negali pasigirti žymiais keramikais, o pasaulyje žinomos keramikos dirbtuvės dažniausiai įvardijamos pagal artimiausią vietovardį, ko gero, tai rodo, kad keramika jau ankstyvais laikais buvo industrializuota ir visos pareigos išsidalintos¹²⁴. Keramikos gamybos centrai specializavosi gaminti vienos ar tik kitokios rūšies porcelianą, kartais būdavo specializuojamasi itin siaurai, tik vienam piešimo būdai.

Šilko kelias

Prekybiniai ryšiai tarp Europos ir Kinijos atsirado jau Romos Imperijos laikais. Vis tik prekybos kelias nebuvo tiesus. Plinijus vyrenysis rašydamas *Gamtos istoriją* I a. jau rado Aleksandro Makedoniečio kariuomenės plačiai pratriptą kelią į Indiją. Tuo tarpu Kinijos, kaip tiesioginės prekybos partnerės, romiečiai nežinojo. Nors Plinijus *Gamtos istorijos* 27 skyriuje aprašo šilkverpio lervą, ją kildina iš Koso. Mini šio vabzdžio kokonų verpiamus siūlus, vėliau

119 Christine Ketel, *Identification of export porcelains from early 17th Century VOC shipwrecks and the linkage to their cultural identification*, The MUA Collection.

<http://www.themua.org/collections/files/original/781b534003f6ea0a6d7572076fac2460.pdf>

120 Lothar Ledderose, „*Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries*“, in: *China and Europe*, sud. Thomas H. C. Lee, Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 1991, p. 222.

121 Clarence Shangraw, Edward Von der Porten, *Kraak Plate Design Sequence 1550–1655*, Drake Navigators Guild, 1997, p. 5.

122 Emmanuel Cooper, *Ten Thousand Years of Pottery*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002, p. 66.

123 Julie Berger Hochstrassen, „*Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*“, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, *The Bucknell Review*: Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 2004 p. 57.

124 Jei tėvo d'Entrecolles laiškuose minima 70 darbo rankų, tai pirmas Europos keramikos baronas Josiah Wedgwood Anglijoje, aprašė keramikos gamybos procesą 1802 metais, išskaidydamas gamybos procesą nuo molio paruošimo iki degimo per 14 pareigybių. Garth Clark, *The Potters Art*, London: Phaidon Press, 1995, p. 53.

audžiamus drabužius, kurie esą tinka vasaros metui. Mainais už šilką iš Europos keliavo sidabriniai ir bronziniai Romos Imperijos pinigai, kurių rasta Indijoje, Vietname¹²⁵.

Keramika iš Kinijos pradėdama eksportuoti Tang dinastijos valdymo metu. Tuo metu žymiausios ar didžiausios vadinamosios krosnys (keramikos dirbtuvės) buvo: *Xingzhou, Yuezhou, Wuzhou, Shouzhou, Dingzhou*. Porcelianu buvo prekiaujama iš šių ir kitų mažiau žinomų dirbtuvių, daugiausia per Guangdžou uostą arba žemės šilko keliu per šiandieninį Kazachstaną link Juodosios jūros ar per Afganistaną link Viduržemio jūros. Taip keramika pasiekė pietryčių Aziją, Indiją ir rytų Afriką. Tang dinastijos porcelianinių indų yra rasta: Fustate, Šapure, Karčyje, Samaroje.

1271 metais Venecijos pirklys Markas Polas (1254–1324) šilko keliu pasiekia Kiniją. (Tiesą sakant, keliavo du broliai pirkliai Nicolas ir Mateas Polai su svita, Markas Nicolo sūnus.) Čia Vasaros rūmuose Shangdu, jie įteikia dovanas Kublai Chanui (1215–1294) nuo Popiežiaus Grigaliaus X (1210–1271). Vėliau tęsė kelionę po Kiniją, kol 1292 metais Markas Polas iškeliauja jūra namo, pirmoji jo kelionės dalis nuo Quanzhou Kinijoje iki Hormuz Persijoje truko 18 mėnesių. Parvykęs į Europą jis pakliūna į genujiečių nelaisvę, kur parašo knygą *Marko Polo kelionės* (1300). Žinoma, kad jis į Veneciją atvežė porcelianinius indus. Vieną jų, ir šiandieną esantį Venecijos lobyne, aprašo Waalas knygoje *Baltasis kelias* (2015). „Mano norimas pamatyti indas yra kabineto gale, tarp smilkalinių ir Kristaus mozaikos. Manau, kad indas yra penkių colių aukščio, mažesnis už delną. Papuoštas lapų frizu, keturi įdubimai dangteliui. Penkios duobelės nykščiu ir pirštams suimti. Daiktas skirtas rankoms. Aš negaliu jo paliesti. Molis atrodo pilkas ir grublėtas ir šiek tiek siaubinga, kaip grubiai jis aplygintas. Jis nukeliavo ilgą, labai ilgą kelią.“¹²⁶.

Tiesioginė europiečių ir kinų prekyba prasideda gerokai vėliau po šios kelionės, tik XV a. Šiam Europos prekybiniam pakilimui atsivėrė gundančios techninės ir istorinės galimybės, jūriniai laivai pastatyti, arabai išvyti, mongolai žlugę. Pirmoji valstybė, atvėrusi jūrinį kelią į Kiniją, yra Portugalija. Nesileidžiant į ilgą pasakojimą apie Vaską de Gamą¹²⁷ ir kitus keliautojus, portugalai užėmė Makao salą, joje įkūrė uostą. Ši sala, esanti prieš Xijango upę, tapo pagrindiniu Ming dinastijos kinų su europiečiais prekybos tašku. Kita jūrinė valstybė, pradėjusi tiesioginę prekybą – Ispanija.

Trečioji šalis, Olandija, kiek netikėtu būdu prisijungė prie prekybos kinišku porcelianu. Du portugalų laivai *San lago* ir *Santa Catarina* buvo olandų užpulti jūroje ir apiplėšti, bendrai jie plukdė ketvirtį milijono kiniškos keramikos dirbinių. Šie darbai buvo sėkmingai parduoti aukcione Amsterdame¹²⁸.

¹²⁵ James Thompson, *A History of Economic Societies of the Middle Ages*, New York: F. Ungar Pub. Co, 1997, p. 25–26.

¹²⁶ Edmund de Waal, *White Road*, London / New York: Chatto & Windus / Farrar, Straus & Giroux, 2015, p. 9.

¹²⁷ Vasco de Gama 1498 metais pasiekė Indiją.

¹²⁸ Julie Berger Hochstrassen, „*Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*“, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, *The Bucknell Review*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2004, p. 51.

Olandai ėmėsi prekybos rimtai, jie 1602 m. tiesioginei prekybai plėtoti įkūrė Olandų Rytų Indijos kompaniją. Kompanija, tiesdama jūrų kelią, įkūrė uostus Gerosios Vilties Kyšulyje, Batavijoje (šiandieninė Džakarta Indonezijoje) ir Taivane. 1602–1657 metais Olandų Rytų Indijos kompanija, įsikūrusi Delfte ir Batavijoje, į Olandiją importavo tris milijonus indų¹²⁹.

Galviausiai XVI a. antroje pusėje Didžioji Britanija pradėjo tiesioginę prekybą su Kinija. Atradusi prekybos kelius bene vėliausiai, ilgainiui ši valstybė sėkmingai išstūmė kitas ir XVIII a. valdant Quing dinastijai tapo didžiausia prekybine partnere.

Kokie buvo šios prekybos mastai? Kam dėti tiek pastangų, plaukiant į Indiją pro Pietų Ameriką ar aplink Afriką, kai aplinkui tyko alkani kanibalai ir žmogžudžiai? Kiekvienas grįžęs laivas uždirbdavo 200–300 % pelno. Per metus iš kiekvienos Europos valstybės išplaukdavo 1–4 laivai pilni šilko, arbatos ir porceliano. Kelionė pirmyn ir atgal trukdavo apie dvejus metus. Žinoma, sėkmę geriausiai atspindi nesėkmė, 1745 m. švedų laivas *Göteborg*, grįždamas iš trečiosios kelionės į Kiniją, sudužo prie Geteborgo uosto. Šis laivas buvo apie 700 tonų talpos ir vežė: 370 tonų arbatos, nuo 500000 iki 700000 vienetų porcelianinių indų, visas kitas krovinys buvo šilkas, medžio raižiniai ir bronzos dirbiniai. Tai daugmaž atitinka to meto prekybos proporcijas, prekė nr. 1 yra šilkas, nr. 2 – arbata, nr. 3 – porcelianas. Laivas sudužo užplaukęs ant uolos, ir prieš paskęsdamas kurį laiką ant jos praleido. Tad įgula turėjo laiko išgelbėti vertingą krovinį¹³⁰.

Kitas panašus nutikimas įvyko prie Vietnamo krantų. Žvejų 1990-aisiais atrastas ir 1997–1999 metais ištyrinėtas laivas, vadinamasis *Hoi An sudužęs laivas*, gabenęs apie 250000 keramikos dirbinių, daugiausia baltai ir mėlynai dekoruoto porceliano, gaminto Vietname, Hai Doun provincijoje. Šioje provincijoje porceliano dirbtuves jau buvo lokalizavę archeologai. Iki laivo radimo laikytasi nuomonės, kad čia gaminta eksportinė keramika, nes pakrantėse rastos keramikos degimo krosnys, bet nebuvo rasta jokių keramikos dirbinių, kuriuos būtų galima priskirti minėtai gamybos vietai.

Pabandykime perskaičiuoti šiuos sunkiai suvokiamus tūkstančius indų. Kiek truktų jų pagaminimas Vilniuje šiomet. Dažnas keramikas, dirbantis Vilniuje, turi 100 litrų krosnį, į kurią vidutiniškai telpa 17 skirtingų formų indų, glazūra degama įprastai du kartus per savaitę. Dirbdamas be atostogų, per metus jis pagamintų 1820 dirbinius. Tad prikrauti pilną *Hoi An* laivą dirbant vienam truktų tik 137 metus, o pilnai pakrauti *Göteborgą* truktų tik 384 metus.

Tiesioginė prekyba davė ir netikėtų rezultatų, vienas jų – vadinamosios kiniškos eksportinės keramikos atsiradimas. Didžiausias keramikos centras Kinijoje buvo ir vis dar yra Dzingdedženas. Tuo tarpu didžioji prekyba vyko per Guangdžou uostą, kuriame, vietiniai puodžiai atsiveždavo nedekoruotus indus iš Dzingdedženo, kuriuos vietoje puošdavo europietiškais motyvais ar didikų herbais, parinktais atplaukusių laivų kapitonų ar pirklių. Šie trimis ar

¹²⁹ Robin Hildyard, *European Ceramics*, London: Victoria & Albert Museum, 1999, p. 39.

¹³⁰ Aprašomuoju metu pakrančių gyventojai nevengė apiplėšti sudužusius laivus ar pasisavinti bangų ant kranto išmestas gėrybes.

penkiomis spalvomis dekoruoti indai vadinami *Guangcai*. Turiu paminėti, kad tiesiąja nuo Guangdžou iki Dzingdedženo yra 980 km.

Tuo pačiu metu pradėdamas keramikos eksportas iš Kinijos į Europą per Mongoliją, Šilko keliu per Turkmėnistaną į Centrinę ir Vakarų Aziją, Egiptą. Per Guandžou ir Ningbo uostus į visą likusį pasaulį. Kaip pastebi archeologai, kiniškos keramikos šukių galima atrasti „nuo Azijos ir Afrikos, tame tarpe al-Fustate Egipte, Širaze Irane, Bhambore Pakistane, Nad Mantai Šri Lankoje, nekalbant apie Korėją, Japoniją ir Pietų Azijos šalis“¹³¹. Taip pradėdami kelionę nuo artimiausių šalių – Korėjos ir Vietnamo, kiniškas porcelianas jūra pasiekė Japoniją, sau suma Artimuosius Rytus, per juos Europą ir galiausiai per europiečių invaziją į Ameriką ir Australiją pateko ir ten.

Kopijavimas Japonijoje

Kakiemon indai, panašiausi savo išore ir medžiaga į kiniškuosius, gavo vardą nuo Sakaida Kakiemon (1596–1666), pirmojo Japonų keramiko, pagaminusio vietinį porcelianą. Tai sėkmingo kultūrinio bendradarbiavimo rezultatas, istoriškai žinoma, kad jis 1620 metais dirbo Dzingdedžene. Žvelgiant į šiuo stiliumi sukurtus darbus, akivaizdu, kad jis patyrė kiniškos Ming keramikos įtaką. Ištobulinę porceliano technologiją, japonai pardavinėjo kiniškąsias kopijas ar japonišką porceliano variaciją Europai per Rytų Indijos kompaniją. Šio stiliaus indai, žinoma, yra buvę Augusto Stipriojo kolekcijoje ir tapę prototipais ankstyviesiems Meiseno porceliano gaminiams. Be vietinio stiliaus indų, Japonijoje buvo gaminamas ir *kraak* porcelianas, taip pat jie turėjo europietiškų indų pavyzdžių¹³², galima pasakyti, kad prekių apykaita vyko į abi puses, tuo tarpu pirmieji japoniško Imari stiliaus darbai pradėti kopijuoti Delfte nuo 1675 metų.

Kaip skirtingos tradicijos siekė kopijuoti

Kinijos keramikos kopijavimas tapo matomu reiškiniu, lydinčiu kiniškų prekių eksportą. Sekdamas prekybos kelius, kiniškos keramikos dekoravimo tradicijos eksportas plėtėsi keliomis kryptimis. Per Korėją pasiekė Japoniją, per tiesioginę prekybą jūra – Indiją, tuo tarpu prekyba su musulmoniškais kraštais vyko Šilko keliu. Musulmoniški kraštai, turėję savas keramikos tradicijas, taip pat sėkmingai perėmė ir kiniškąją estetiką, kuri pasireiškė formos ir dekoru kopijavimu. Oliveris Watsonas pateikia aštuonias skirtingas musulmoniškuose kraštuose naudotas technikas¹³³.

¹³¹ Noburu Karashima, *In Search of Chinese Ceramic-sherds In South India and Sri Lanka*, Tokyo: Taisho University Press, 2004, p. iii.

¹³² Christine Ketel, „Identification of export porcelains from early 17th Century VOC shipwrecks and the linkage to their cultural identification“, The MUA Collection.
<http://www.themua.org/collections/files/original/781b534003feea0a6d7572076fac2460.pdf>

¹³³ Oliver Watson, *Ceramics From Islamic Lands*, London: Thames and Hudson, 2004, p. 35.

Iš jų keturios tiesiogiai susijusios su kiniškos keramikos kopijavimu. Tai būtų: nepermatoma balta glazūra dekoruoti indai, tapyba liustrais, fritų naudojimas ir kiniško baltai mėlyno stiliaus indų gamyba.

Balti, alavo glazūra dekoruoti indai tradiciškai kildinami iš Samaros miesto¹³⁴. Šiame mieste rasta ir kiniško porceliano šukių, tad vietos meistrai, tikėtina, buvo susipažinę su kopijuojamais pavyzdžiais¹³⁵. Samaros puodžių darbai nuo kiniškų prototipų visada skyrėsi naudotu vietiniu moliu, kuris, įgaudamas vietinei keramikai būdingas formas, dekoruotas balta glazūra ir kiniškais ornamentais arba kopijuojama kiniško indo forma, kuri dekoruojama metalo dirbiniuose sutinkamais motyvais arba kopijuojama ir forma ir dekoravimo būdas. Panašūs dirbiniai randami ir, tikėtina, buvo gaminti: Rakoje, Basroje, Rėjuje, Širaze ir Sirdžane. Ši tradicija tarsi panaši į Chizou gamybos akmens masės keramikos dirbinius, kai porcelianinio indo kopija, gaminama kuo panašesnė, bet įgaudama vietinių bruožų, tampa tarsi porceliano aidu. Šis nuo IX amžiaus naudotas būdas visame pasaulyje plačiausiai naudojamas imituojant porcelianą¹³⁶.

Reikia pastebėti, kad šie kiniško importo atnešti pokyčiai nepateko į tuščią vietą. Mesopotamijoje vietinė keramikos amato ir metalo oksidų bei mineralų pažinimo tradicija turėjo būti stipri. Čia nuo 1000 metų iki Kristaus gamintos vietos keramikų naudotos spalvotos glazūros.

Dekoravimo liustrais technologija naudota stiklo gaminiams dekoruoti apie V–VIII amžiaus Egipte ir Sirijoje. Tai gana sudėtinga technologija, kurios metu auksas ar sidabras verdamas alchemikų sukurtame „karališkajame tirpale“, – natrio rūgšties hidrochloride. Gauta medžiaga teptuku dengiama ant skaidraus stiklo ar balta alavo glazūra padengto indo paviršiaus. Išdžiūvęs indas degamas redukciniu degimu keramikos krosnyje. Apie IX–XI amžių musulmoniškame pasaulyje gamintos indų formos, taip pat ir dekoravimo schemos priminė tiek kiniškus porceliano, tiek vietos metalo dirbinius. Dekoravime vyrauja centrinė kompozicija ir persipinantys ornamentai.

Dekoravimo liustromis technologija sklido lėtai, žvelgiant į baigtą dirbinį sunku pasakyti, kaip jis buvo pagamintas, tad tikėtina, kad žinios keliavo tik alchemikams persikeliant iš miesto į miestą. XIII–XVI amžiuje ši technologija pasiekė Ispaniją ir iš čia paplito po visą Europą. Liustrai plačiai naudoti europiniame porceliane, taip pat jie dažnai naudoti padengiant gaminių pakraščius ar rankenas, taip sukuriant įspūdį, tarsi šios dalys yra pagamintos iš kitos medžiagos.

Pritaikius fritą¹³⁷ vietinei molio masei Egipte, ši tapo šviesesnė, patvaresnė, įgavo vidinį spindesį. Dauguma glazūrų naudotų Fatimidų dinastijos valdymo metu (909–1171) ant šios masės atrodė ryškesnės, piešinys subtilesnis ir indo formos gražtesnės. Frito technologija

¹³⁴ Miestas šiandieniniame Irake prie Tigro upės

¹³⁵ *The Art of Fire*, sud. Catherine Hess, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004, p.8.

¹³⁶ *The Art of Fire*, sud. Catherine Hess, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004, p.7

¹³⁷ Fritais vadinamos suldytos ir vėliau sumaltos medžiagos. Tai gali būti kvarcinis smėlis, alavo ir švino oksidai, molis. Gautą masę galima naudoti stiklui, glazūroms arba molio masei gaminti.

puikiausiai tiko pakartoti kiniško porceliano indams, tarp jų ir Longkuango krosnies gaminius neglazūruotais pakraščiais, celadono glazūra dekoruotas lėkštes ir dubenis. Žinoma, dalis šia technika minėtu laikotarpiu sukurtų darbų neturi nieko bendra su kiniškaisiais. Tai indai, išlaikę vietines formas ir dekorą. Frito technologija plėtėsi lėtai, bet jau XIII amžiuje dauguma Viduriniuosiuose Rytuose sukurtų indų buvo gaminami iš šios masės¹³⁸. Technologija išplito į Europą ne dėl arabų kalifų užkariavimų Ispanijoje, ji pradėta naudoti Italijoje, iš kur, prasidėjus renesansui, pasiekė visus Europos pakraščius, visas žalias ir tyles vietas, kuriose buvo gaminama vietinė keramika.

Kiniško porceliano imitavimas Azijoje įgavo savitas, įsimintinas formas Egipte XV a. ir XVI–XVIII a. Izniko vietovėje, dabartinėje Turkijoje. Šios vietos, nutolusios viena nuo kitos laike ir erdvėje, yra sunkiai lyginamos, jose dirbantys meistrai skirtingai interpretavo kiniškus dirbinius. Vis tik panašumų esama, akivaizdu, kad kiniškus prototipus meistrai turėjo prieš akis. Dekoruojuojant indus, atskirus piešinio motyvus skolinamasi iš Kinijos. Galima atpažinti kinišką uolų ar dūmų piešimo tradiciją, naudojamos indų formos panašios į kiniškąsias. Panašiai interpretuojamas indų dekoravimo schemų išdėstymas, tarpų tarp atskirų dekorų elementų palikimas. Galima stebėti, kaip kiniškus augalus orchidėjas, bambukus išstumia vietiniai, gvazdikų, tulpių motyvai. Dvi tradicijos, islamiškoji ir kiniška, besijungdamos viena su kita, tampa tarsi daug kartų atsimušančiu aidu, pasikartojančiomis piešinių nuotrupomis, kurios virsdamos vientisu lydiniu sukuria naują tradiciją.

Maurų įtaka per Ispaniją

Dekoravimas liustrais atsiranda Bagdade apie IX a. Taip pat VIII a. jau žinomas alavo oksidas, kurio pridėjus į švino glazūrą ši tampa balta. Baltas indas tampa puikia drobe tapyti kobaltu arba liustrais. Šios technikos kartu su islamo plėtra keliauja per Egiptą, Šiaurės Afriką į Ispanijos pietus – Valenciją, Granadą, Malagą. Maurai Europoje, ko gero, pirmieji panaudojo alavo oksidą kaip pagrindą, ant kurio dengė peršviečiamą švino glazūros sluoksnį. Per islamiškąsias valstybes, įsikūrusias Ispanijos pietuose, į Europą atkeliauja nauji ornamentų motyvai ir liustrų naudojimas. Per Italiją į Europą atkeliauja alavo oksido pagrindu sukurtos glazūros ir fritų naudojimas gaminant molio masę. Frito technologiją, pagerinančią vietinio molio masę, naudojo Florencijoje, gaminant Mediči porcelianą 1575–1587 metais. Tiek savo forma, tiek dekoru Mediči fabrike gamintas porcelianas tiesiogiai kopijavo majoliką, kinišką keramiką ir sidabro indų formas. Šie darbai yra laikomi pirmaisiais *chinoiserie* kūriniais¹³⁹. Iš Italijos kildinama ir kita keramikos tradicija, tai freskų, tapybos ir grafikos darbų naudojimas dekoruojant vazas ir lėkštes¹⁴⁰. Vėliau ši tradicija virs į būdą dalintis vaizdais ir piešimo žiniomis per piešimo vadovėlius.

¹³⁸ Oliver Watson, *Ceramics From Islamic Lands*, London: Thames and Hudson, 2004, p. 41.

¹³⁹ John Fleming, Hugh Honour, *Dictionary of the Decorative Arts*, New York: Harper and Row Publishers, 1977, p. 519.

¹⁴⁰ Catherine Hess, *Italian Maiolica*: Oxford: Oxford University Press, 1989, p. 7.

Šie Italijos meistrų dirbiniai, vazos ir lėkštės, dekoruotos Senojo Testamento pasakojimų vaizdiniais, ornamentuotos kiniškais ir romėniškais motyvais, gamintos tenkinant aukštuomenės estetinius poreikius. Kaip mini Robinas Hildyardas, Popiežius Sikstas IV (1471–1484) ir Lorenzo de Medičis (1449–1492) tarpusavio laiškuose majoliką, sidabrą ir juvelyrinę mini kaip lygiavertę medžiagą¹⁴¹. Šie darbai taip pat dažnai yra pasirašomi. Tai rodė darbo vertę. Ledderoseas pastebi, kad Kinijos mene egzistavo savita meno formų hierarchija, literatūra, kaligrafija ir piešimas užėmė aukščiausias pozicijas, tuo tarpu skulptūra, keramika, nefrito drožiniai nebuvo taip aukštai vertinami¹⁴². Reikia pastebėti, kad kiniškoje tradicijoje kaligrafija yra rašymo būdas, dažnai praktikuotas ir imperatorių, o tapant tušu ant popieriaus ar šilko yra naudojami tokie patys potėpiai, rankų judesiai kaip ir kaligrafijoje.

Norėčiau pastebėti, kad alavo glazūra dekoruoti indai nebuvo vienintelė keramikos rūšis renesanso ir baroko laikotarpiais Europoje, kasdienai buvo gaminti moliniai ir akmens masės indai. Majolikos ar fajanso indai nėra tvirti, jie netinka plikyti arbatą ar laikyti vandenį. Dažniausiai šia technologija gaminti indai yra puodynės, skirtos saugoti sausiems produktams, ar lėkštės pietums. Atsiradus tiesioginei prekybai su Kinija, vienas didžiausių europinių kiniškos keramikos imitavimo centrų įsikūrė Delfte. Nuo XVI a. Olandijoje jaučiama itališkos polichrominės dekoravimo tradicijos įtaka, kuri maišosi su kiniškąja porceliano įtaka. Delfte kuriamos unikalios formos, dekoruojamos pramaišiui europiniais motyvais ir kiniškais ornamentais. Vietoje kuriamas fajansas neįtikėtinai panašus į porcelianą. Čia dera tiesioginis kopijavimas ir interpretavimas.

Kobalto naudojimas nėra kiniškas išradimas, jį II–III a. naudojo Persijoje, iš jos į Kiniją kobaltas buvo eksportuojamas, nors žinoma, kad Kinijoje naudotas ir vietoje iškastas mineralas. Dirbtuvėse, teikiančiose produkciją Kinijos imperatoriaus dvarui ir eksportui, nebuvo naudojamas vietinis kobaltas arba jis naudotas nedidelį kiekį sumaišius su importiniu. Kobalto atspalviai skiriasi priklausomai nuo medžiagos sudėties. Kinijoje randama medžiaga sudėtyje turi daug mangano ir mažai geležies, tuo tarpu persiškoje medžiagoje daug mangano ir daug geležies. Paprastai galima pasakyti, kad persiškas kobaltas pasižymi gilia mėlyna spalva¹⁴³. Ši žaliava importuojama į Kiniją ir iš čia plačiai pasklinda po pasaulį tapusi dekoru, piešiniu ant porceliano.

¹⁴¹ Robin Hildyard, *European Ceramics*, London: Victoria & Albert Museum, 1999, p. 28.

¹⁴² Lothar Ledderose, „*Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries*“, in Thomas H. C. Lee, *China and Europe: The Chinese University Press*, 1991, p. 221.

¹⁴³ He Li, *Chinese Ceramics*, London: Thames and Hudson, 2006, p. 211.

Jėzuitai

Tarp 1600 ir 1800 metų jėzuitai paskelbė 4000 knygų, 600 straipsnių ir per 1000 kitų darbų apie mokslus, iš jų 437 tekstai yra parašyti jėzuitų, dirbusių Kinijoje¹⁴⁴.

Jėzuitų mokslininkai atnešė į Kiniją Julijaus kalendorių, Euklido geometriją, arabiškus skaitmenis, optiką ir kitas svarbiausias to meto Europos žinias. Tuo tarpu Europos mokslas susipažino su keramikos gamyba, šilko, tekstilės audimu ir arbatos auginimu¹⁴⁵. Vienas jėzuitų, tėvas Peres Francois Ksavieras d'Entrecolles, 1712 ir 1722 metais laiškuose iš Kinijos aprašė Dzingdedžene vykstančią porceliano gamybą. Pirmajame laiške jis apibūdina svarbiausias porceliano dirbtuves Kinijoje, trumpai paaiškindamas jų skirtumus, Kaolino ir potašo (sudedamųjų porceliano dalių) apdirbimą. Laiške mini, kad prieš keletą metų anglų ar olandų pirkliai įsigijo ir išsivežė potašo, bet nepirko kaolino. Aprašo gaminimo procesą, įvardydamas konkrečias apdirbimo stadijas ir darbų pasiskirstymą, pažymėdamas, kad prie vieno dirbinio prisiliečia septyniasdešimt darbininkų. Apibūdina krosnies pakrovimą ir pačias krosnis, degimo procesą, kūrenamos medienos ypatybes. Taip pat jis aprašo „padirbtų senienų“ gaminimą. Antrajame laiške tėvas d'Entrecolles, užpildo pirmojo laiško spragas, patikslindamas ir išplėsdamas detaliau, kas buvo aprašyta nepilnai. Yra manoma, kad kartu su laiškais buvo išsiųsti kaolino ir potašo pavyzdžiai. Perskaičius šiuos laiškus, padarius keletą juose siūlomų eksperimentų, buvo galima Europoje pradėti porceliano gamybą. Vis tik ši istorija virto niekuo. Tėvo d'Entrecolles žiniomis taip ir nebuvo pasinaudota Europoje.

Mažoji Kinija Valdovų rūmuose

Palikdamas nuošalyje indų gamybos tradiciją, norėčiau trumpai apžvelgti Vilniaus žemutinėje pilyje rastus koklius ir jų gamybos technologinius bei ornamentavimo pokyčius. Ši unikali kolekcija iliustruoja taip pat ir stilių pokyčius, vykusius Lietuvos didžiųjų kunigaikščių dvare. Griuvėsiuose rasti indai sudaro gana fragmentišką ir vienpusį vaizdą. Atvežtinių rasta tik keletas, o vazonai ir naktipuodžiai, turėdami aiškias funkcijas, nėra išoriškai išraiškingi.

Koklius galima išskirti į tris aiškias grupes: tai (a) atvykusių meistrų iš atvežtinių žaliavų sukurti kokliai, (b) atvykusių meistrų iš vietinių medžiagų sukurti kokliai ir (c) vietinių meistrų iš vietinių medžiagų sukurti kokliai¹⁴⁶. Taip pat galima skirstyti koklius pagal kitus fizinius ar stiliaus požymius, pavyzdžiui, jie yra angobuoti ar ne, koku metu gaminti ir koku stiliumi jie sukurti.

Pirmieji, XIV amžiumi datuojami, gotikiniai kokliai nepasižymėjo spalvų ir siužetų įvairove, daugumoje tai herbai, dekoruoti žalia ar ruda glazūromis. XV amžiaus pabaigoje–XVI

¹⁴⁴ Benjamin A. Elman, „*New perspectives of Jesuits and science in China: 1600–1800*“, in: *Points of contact: crossing cultural boundaries*, sud. Amy Golahny, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p. 37.

¹⁴⁵ Benjamin A. Elman, „*New perspectives of Jesuits and science in China: 1600–1800*“, in: *Points of contact: crossing cultural boundaries*, sud. Amy Golahny, *The Bucknell Review*: Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 2004, p. 46.

¹⁴⁶ *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 15.



Karnizinio koklio dalis, XVII a. in: Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 172

Tile, in: Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, ed. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 172



Koklis medalionas, XVI a. pab. - XVII a. vid. in: Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 107

Tile, in: Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, ed. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 107



Karnizinis koklis, XVII a. I pusė, in: Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 171

Tile, in: Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, ed. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 171

amžiaus pradžioje Vilniuje pradedami gaminti angobuoti kokliai, dengti alavo ar cinko oksido pagrindu sukurtomis glazūromis¹⁴⁷. Ši kiniško porceliano imitavimo technologija, atkeliavusi į Vilnių kartu su nauju renesanso stiliumi, netikėtai atsiduria ant vietinio molio. Siekiant išgauti fajansui būdingą baltumą naudojamos naujos medžiagos, kartu su technologija paplinta ir to meto Europoje vaizduojami motyvai. Didikų herbai, akantas, biblinės scenos maišosi su graikų–romėnų dievybių vaizdavimu. Neretai šie vaizdai pasiskolinami iš grafikos darbų¹⁴⁸. Tuo tarpu mėlynai balti – kiniškų spalvų motyvai atsiranda tik XVI amžiaus pabaigoje. Pirmus koklius, kuriuose naudojama ši spalvinė schema, matome dekoruotus arabeskomis. Tai liudytų šių vaizdų plitimą iš Ispanijos. Ornamentas dekoruojamas tiek vietinėje tradicijoje plačiai naudota žalia glazūra, tiek mėlyna ir balta spalvomis. Kartais prie baltai – mėlyno ornamentotarsi iš įpratimo, pridedamas žalias ar geltonas apvadas. Didesnė naujiena – gvazdikų ir tulpių motyvai, pasirodantys ant koklių tuo pat metu, kaip ir Jono Sobieskio III (1674–1696) pergalės prie Vienos (1683). Manau, šie vaizdai nubrėžia imitavimo gaires ateities keramikų kartoms, jie tarsi sako, taip mes tai galim, mes gebame nukopijuoti kopijos kopiją. Na o valstybės herbas¹⁴⁹, ištapytas balta ir mėlyna spalvomis, kiniška tradicija, siunčia nedviprasmišką žinią, kad *chinoiserie* yra ir mūsų tapatybės dalis.

Žinoma yra diskutuotinas klausimas ar Vilniaus koklių meistrai XVI amžiuje naudodamiesi keramikos technologijomis, sukurtomis kiniškai keramikai imituoti žinojo, kad kuria kinišką perdirbinį ar ne. Dažnu atveju kiniškos keramikos imitavimo technologijos tampa dalimi vietinių meistrų žinių ir tampa įmanomais tik sukūrus ilgą medžiagų importo kelią. Akivaizdu, kad kobalto oksidą vietos meistrams teko importuoti. Tikėtina, kad medžiagos gabentos iš Vokietijos. Nerasdamas archeologiniuose radiniuose indų, gamintų vietoje ir imituojančių kiniškuosius, pildau istorijos spragą atkurdamas vientisą *Plėviakojo vs Louhan* indų kolekciją.

Kiniško stiliaus įtaka ir jo pasisavinimas

Julie Berger Hochstrassen teigia, kad tarp Kinijos ir, jos tiriamuoju atveju, Olandijos vyko tikras tarpkultūrinis dialogas, keramika tebuvo vienas iš elementų. Jos sklaidą vyko: *įsigyjant*, tam skirta visa produkcija, importas ir eksportas; *asimiliuojant*, kasdien naudojant keramiką buityje; *ilustruojant* – paveikslai, natiurmortai, kuriuose tarp sidabro stiklo ar varinių indų savo vietą dažnai atrasdavo ir kiniškos lėkštės; *pamėgdžiojant*, kurį rodo Delfte gamintas fajansas; *adaptuojant* kaip *chinoserrie*; *išrandant* iš naujo, *imituojant*, *rekonstruojant* ar net naudojant *satyrą*¹⁵⁰. Pasakius vaizdingai, baroko, rokoko ir *chinoiserie* estetika žiūrėjo į tą pačią pusę: polinkis į asimetrišką kompoziciją, medžiagiškumo ir prabangos pajauta per faktūras,

¹⁴⁷ Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 33.

¹⁴⁸ Kaip pasiskolintus motyvus, galima įvardinti kiškių medžioklės scenas, ar fechtuotojus iš tuo metu populiaraus karo meno vadovėlio.

¹⁴⁹ Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 107.

¹⁵⁰ Julie Berger Hochstrassen, „Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands“, in: *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004 p. 77.

tekstūras, pramogos ir egzotikos troškimas. Su importu atkeliavę daiktai nepastebimai tapo savais. Šią tradiciją tęsiu savo darbuose, per apgaulę, imitavimą ir apropiaciją.

Leddroseas, tirdamas kinišką įtaką Europai, pastebi keistą efektą: kuo aukštesnis meno statusas Kinijoje, tuo mažesnė jo įtaka Europai, ir kuo aukštesnis meno statusas Europoje, tuo mažiau pritariama Kinijos įtakai¹⁵¹. Tai tarsi žiūrėjimo per atvirkščią žiūrėtoją efektas. Objektai, kurie yra arti žmogaus, t. y. juos gali naudoti kaip porcelianą ar šilką, tampa patrauklesni nei išminties knyga, kurios negali perskaityti, negali jos panaudoti pagal paskirtį.

Hochstrassen mano, kad tapyba tiksliau nei kiti istoriniai šaltiniai gali atspindėti visuotinę susižavėjimą kiniškais objektais¹⁵². Imant domėn tai, kad tapyba iki atsirandant fotografijai dažnai atlikdavo pastarosios funkcijas, manau, galima pasitikėti šia manijos kaupti kiniškus dirbinius dokumentacijos forma. Svetlana Alpers, lygindama Willemo Kalfo tapytus porceliano indus, mano, kad dailininkas vaizdavo šiuos objektus dėl jų išskirtinai egzotiškos išvaizdos. Egzotikos, kuri taip traukė olandų pirkėjus¹⁵³.

Palyginimui

Keramikos technologijos plėtra keliaujant iš vienos šalies į kitą nebuvo unikalus reiškinys. Palyginimui pateiksiu trumpą popieriaus gamybos plitimą. Popierius atsiranda Samarkande apie VIII a. vidurį. Apie 900 metus jau yra popieriaus gamybos dirbtuvių Egipte, apie 1100 metus – Maroke. Apie 1150 metus popierius gaminamas Ispanijoje ir per Italiją XII–XIII a. pasklinda po likusių Europą. Popieriaus gamyba tapo vietos tradicija gerokai greičiau nei keramika. Gal tai lėmė keli skirtumai, vienas iš jų tas, kad popieriaus analogo praktiškai nebuvo daugelyje kultūrų, nors egzistavo raštas ir medžiagos, ant kurių jis rašomas, tuo tarpu keramika buvo, keitėsi jos išvaizda.

Didieji kolekcininkai ir eksponavimo būdai

Kiniškos keramikos importui pasiekus ribą, kai iš retenybės šie dirbiniai tampa kolekciniais eksponatais, keramika iš keistenybių kambario ar brangenybių saugyklų persikelia į porceliano kabinetus. Toks virsmas ivyksta XVII–XVIII amžiais. Didžiausiais to meto kolekcininkais būtų galima pavadinti: Lenkijos karalių Joną III Sobieskį (1674–1696), Prūsijos karalių Frydrichą (1701–1713), Didžiosios Britanijos karalienę Mariją II (1689–1694).

Prancūzų karalius Liudvikas XIV (1643–1715) vienas pirmųjų pradėjęs kolekcionuoti ir viešai rodyti šio pobūdžio savo turtus Versalyje, pasistatė namelį, dekoruotą fajanso

151 Lothar Ledderose, „Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries“, in: Thomas H. C. Lee, *China and Europe: The Chinese University Press*, 1991, p. 221.

152 Julie Berger Hochstrassen, „Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands“, in: *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p. 51.

153 Julie Berger Hochstrassen, „Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands“, in: *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004, p. 53.

plokštėmis *Trianon de porcelian* 1670–1671 metais, taip pat Versalio rūmuose veidrodžių salę paskyrė porceliano kolekcijai. Žinomas jo sekėjęs Augustas Stiprusis, 1720 metais sukūręs Japoniškus rūmus Drezdene, kuriuose tilpo jo 29000 porceliano dirbinių kolekcija¹⁵⁴. Šie didžiausi Europos kolekcininkai suformuoja būdą, tapusį tradicija, kaip eksponuoti porcelianą. Jų siekiamybe, provaizdžiu, tampa Porceliano bokštas prie Pekino, Nandzinge. Pastatas, dengtas porceliano plokštėmis, pastatytas 1402–1420 metais, sugriautas 1856 metais. Europiečiai jį pažino iš Johano Nieuhofo 1665 metų graviūros. Šiandieną iš Augusto Stipriojo kolekcijos Drezdene galima pamatyti nedidelę 8000¹⁵⁵ vienetų likusią kolekcijos dalį. Žvelgiant į ją, tenka įsivaizduoti buvusią didybę, kai per daug, reiškia per mažai, žengiant per menes, kuriose gausybės ragas nevaldomai prižėrė porceliano gėrybių, palikdamas per mažai erdvės, kad galėtum mėgautis vieneto grožiu.

Muziejus

Pažintis su keramika skleidžiasi per muziejuse formuojamas kolekcijas, jų pristatymo būdą. Čia keramika naudojama paliudyti istoriją, gentį ar tautą, tradicijas, technikos ir prekybos pažangą. Galima pastebėti, kad nors amatai ir amatininkų dirbiniai iš esmės netinka muziejinėms ekspozicijoms, nes jie skirti asmeniniam vartojimui, ir galėtų būti pristatomi per meno pažinimo ar edukacinius projektus, keramikos dažname muziejuje yra gausu.

Šiuolaikinėje keramikoje, matomas muziejaus poveikis per kūrinius kalbančius apie archeologiją ar keramikos istoriją. Šia kryptimi pasaulyje dirba Waalas ar Clare Twomey jų kūriniai daugiausia eksponuoti Didžiojoje Britanijoje. Lietuvoje vieni pirmųjų keramikų, nagrinėjusių šiandienos ir archeologijos santykius, yra Aldona Keturakienė ir Aldona Šaltenienė. Galima tik apgailestauti, kad jei autoriai, kuriantys Didžiojoje Britanijoje, integruoja savo darbus į bendrą muziejaus ekspoziciją, Lietuvos muziejuje keramikas yra svečias, pristatantis savo kūrybą atskiroje muziejaus erdvėje, nepretenduojantis į bendros ekspozicijos perkūrimą, neturintis galimybės jau esamiems istoriniams eksponatams suteikti naujų kontekstų. Man, nedirbančiam muziejuje, atrodo, kad šios institucijos yra tiesiog įsitvėrusios plokščio vaizdo, kaip meno formos, tinkamos kabinti ant sienų ir sandėliuoti saugyklose ir yra tiesiog nepajėgios keistis. Nors neprarandu vilties, kad nauji poslinkiai muziejininkystėje bus.

¹⁵⁴ Palyginimui: 1577 metais Kiniškas imperatoriaus dvaras užsakė 174700 vienetų keramikos. Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things*, Princeton: Princeton University Press, 2000, p. 86.

¹⁵⁵ *Augustus the Strong: Porcelain Collector Extraordinaire*, Interviu su: Julia Weber, 2017, Gardiner Museum, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 09 05], <https://www.gardinermuseum.on.ca/augustus-strong-porcelain-collector-extraordinaire/>

Plėviakojis vs Louhan

Plėviakojo istorija kaip komiksas

Šios vazos, o ir visa vazų instaliacija nėra sudaryta iš teksto ir vaizdo. Tai laiko, minčių ir erdvės derinys. Kitaip sakant, šios vazos yra tarp pasaulių, tarp teksto ir vaizdo, taip pat tarp formos ir erdvės laike. Jų sandara, yra taip pat sunkiai paaiškinama, kaip ir bet kurio kito meno kūrinio, kilusio iš atsiradimo būtinybės, menininko abejonių ir erdvės galimybių. Vaizdinių perkėlimas ant vazų nėra keramikos progresas, jos ateitis, tai gerokai senesnis „išradimas“ nei tapyba ar komiksų piešimas. Šioje (ne)ateities meno formoje, naujas meno kūrinys turi iš naujo apsibrėžti ne tik savo santykį su sava, šiuo atveju keramikos disciplina, bet ir su visomis kitomis disciplinomis iš karto.

Kartais susiduriu su nuomone, kad komiksas yra skurdi knygos forma, kaip kad animacija laikoma nevisaverte kino forma, skirta vaikams linksminti. Namanau, kad taip yra, komikse naudojamas piešimo būdas skiriasi nuo įprastos iliustracijos, nes vaizdas ne iliustruoja literatūrinį kūrinį, bet jį pasakoja. Tekstas atsirandantis komikso burbulė skiriasi nuo literatūrinės kalbos. Jei dauguma sutariame, kad rašytinė kalba turėtų turėti didžiąsias raides sakinio pradžioje ir tašką gale, tai manojo komikso atveju to nerasite. Šiuo atveju, gramatikos nebuvimo negalima vertinti kaip prastesnės, gatvės kalbos naudojimo, tai yra kitoks kalbos būdas – užrašyti tai, kas yra kalbama dabar vienu metu visų ir visiems. Ši vaikų piešiniuose ar pop mene vartojama kalba yra poetiška, kurianti tamprų ryšį tarp teksto ir vaizdo. Jozephass Kosuthas naudodamas žodžių ir vaizdo junginį yra toks pats komiksų kūrėjas, nesvarbu, kokias filosofines gėlmes galima įžvelgti jo darbuose.

Bepasmė asociacija yra lengvai sukurama dirbant šiuo būdu. Kaip galima sukurti daugiasprasmius vaizdus, nenaudojant jokio konkretaus vaizdinio, visa pasakojimo seka gali numanomai kalbėti apie nešvankumus ar smurtines scenas, neturėdama jokio konkretaus vaizdo, nurodančio į tai. Veiksmas persikelia už matomo ir skaitomo piešinio ribų, kitaip sakant, į žiūrovo sąmonę. Taip sukurtas vaizdinys ar pasakojimas tam tikra prasme meluoja žiūrovui, nes nėra tai, kas matoma. Šis matomo vaizdo ir žiūrovo interpretacijos sluoksniavimas kūrinyje išties žavi, nes taip autorius nusišalina nuo pilno ir vienprasmio vaizdo sukūrimo.

Galima būtų teigti, kad keramikos kalba yra tik ta, kuria vienintele galima pasakyti tai, kas atsitiko molio gabale. Semiantis idėjų iš pasaulio ir perteikiant jas meno kalba. Jei meno kūrinio auros nelieka kituose masiškai reprodukuojamuose menuose, tai keramika nėra išimtis.

Pasakojimas apie Rytų keramikos interpretavimą XVII a. Lietuvos didžiojo kunigaikščio dvare

Tyrinėdamas senąsias keramikos technologijas ir keramikos dirbinių istoriją Lietuvoje, atkreipiau dėmesį į iki šio menkai akcentuojamą reiškinį – vietinio porceliano gamybą ir Augusto II (1670–1733) asmenybę. Lietuvos didysis kunigaikštis Augustas II (arba Augustas



*Plėviakojis vs Louhan, detalė, 2011,
Panevėžio dailės galerija,
Roko Dovydėno nuotrauka*

*Rokas Dovydėnas,
Tadpole vs Louhan, detail,
2011, Panevėžys Art Gallery,
photo by Rokas Dovydėnas*

Stiprusis) nėra Lietuvoje labai aukštinama persona. Nerasime jo vardu pavadintų gatvių, aikščių ar mokyklų Lietuvos miestuose, gausybės jo garbei rengiamų minėjimų ar parodų. Vis tik Augustas II svarbus Lietuvos ir pasaulio keramikos istorijai.

Augusto II dvare dirbo keli alchemikai, vienas jų Ehrenfriedas Waltheris von Tschirnhausas, kuris manoma kad išrado europietiško porceliano sudėtį. Šiam netikėtai mirus, jo užrašus perėmė Johann'as Friedrichas Böttgeris, kuriam ir priskiriamas porceliano išradimas¹⁵⁶. 1710 m. įkurtas Meiseno porceliano fabrikas, kurio ženklas – sukryžiuoti kardai – tapo vienu seniausių iki šiol naudojamų prekinių ženklų. Nuo pat įsteigimo fabrike tiražuojamos *blanc-de-Chine* porceliano kopijos, kiniško stiliaus indai, pagodos ir stilizuoti gyvūnai. Meisene dirbęs skulptorius Johannas Gottliebas Kirchneris, sukūręs Meiseno fabriko gaminių barokinį stilių, lipdė egzotiškus paukščius Augusto II japoniškam sodui–oranžerijai Drezdene¹⁵⁷. Jau gerokai vėliau, porceliano technologijai paplitus Europoje ir atradus spausdintinus dekolius, t. y. naują būdą perkelti paveikslėlius ant keramikos, dauguma siužetų ir ornamentų buvo pasiskolinti iš kiniško meno pavyzdžių.

Žinoma, porceliano brangumas traukė padirbinėtojų dėmesį. Ypatingas kiniško porceliano padirbinėjimo aukštumas buvo pasiekę olandų keramikai Delfte¹⁵⁸. Iki atsirandant europiniam porcelianui, čia vystyta alavu glazūruoto molio technika, tarsi skirta imituoti porcelianą. Šie gaminiai nebuvo ypatingai prabangūs, čia dirbę keramikai nepasižymėjo dideliais gebėjimais dekoruoti darbus. Žvelgiant į šiuos darbus, dažnai atrodo, kad kopijuotojai neturėjo progos paliesti tikrų importinių gaminių, iširti porceliano, pamatyti kaip darbai yra sukurti.

¹⁵⁶ Garth Clark, *The Potters Art*, London: Phaidon Press, 1995, p. 69.

¹⁵⁷ Johann Joachim Kändler, *Parrot*, 1741, Meissen, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 09 05], <http://collections.vam.ac.uk/item/O307767/parrot-kandler-johann-joachim/>

¹⁵⁸ Emmanuel Copper, *Ten Thousand Years of Pottery*, London: The British Museum Press, 2002, p. 154.

Pasvėrus, molis yra gerokai sunkesnė medžiaga, už porcelianą. Moliniai darbai nebus tokie išraiškingi ir elegantiški, kaip porcelaininiai, tad šiandien, Delfto kiniško porceliano kopijos, dažnam meno vertintojui kelia šypsena.

Pasitekdamas Augusto II dvaro pavyzdį nagrinėju, kaip XVII a. buvo suprantama kopijavimo problema keramikoje, aiškinsiuosi, kaip Europoje kuriama keramika imitavo kinų produkciją, koku būdu (ar kokiais aspektais) ši tradicija gali būti aktuali šiandien kuriant keramikos dirbinius. Inspiruotas Europoje paplitusios senosios keramikos technikos pradėjau kurti vazas instaliacijai *Plėviakojis vs Louhan*. Pasirinkau būtent šią – alavu glazūruoto molio technikos tradiciją – taip pat naudoju vietinį molį ir stengiausi jį paversti išoriškai panašiu į kinišką porcelianą. Technologijos pasirinkimas keramikoje yra svarbus žingsnis, išlaikant vaizdo ir turinio, formos ir technologijos vienybę.

Kurdamas instaliaciją laisvai interpretavau istorinius įvykius ir siužetus. *Plėviakojis vs Louhan* yra mano sukurta istorija. Kaip dažnoje istorijoje, čia veikia herojus ir antiherojus. Sekdamas Rytų legendomis ir pasakomis sąmoningai nekūriau pozityvius žiūrovų jausmus sukeliančio herojaus. Veikiau visą istoriją stengiausi pamerkti į sutemas, kuriose išsitrina gėrio ir blogio supratimas. Čia veikia Plėviakojis, pelkėse gyvenantis peraugęs buožgalvis. Dieną jis slapstosi, o naktį klajoja po apylinkes, gąsdina vaikus, prievartauja moteris, aštriais pelekais žudo sutiktus vyrus. Slapstydamasis pelkėse, leidžia kurkulus bei kitaip linksminasi. Luohan, kinų budistas vienuolis, pasiekęs nušvitimą, sugebantis keliauti laiku ir atsidurti bet kurioje erdvėje. Apsiginklavęs kardu, jis erdviniais šuoliais keliauja iš planetos į planetą, paskui save palikdamas mirtį ir ašaras, bandydamas rasti Plėviakojį ir jį nudobti. Kūriau istoriją apie intelektualaus blogio ir paprasto, buitinio blogio kovą.

Patį instaliaciją susideda iš 70 rankomis lipdytų ir teptuku dekoruotų vazų. Tad padirbto kiniško porceliano vazomis pasakojau istoriją, kurią konstravau iš įvairių piešinių detalių ir tekstų. Piešdamas naudojausi tradiciniais kiniškais siužetais, milijonais vienetų ištiražuotų po visą pasaulį. Bevardžiais tapę šventieji ir nušvitėliai, imperatoriškieji drakonai, bambukų miškai ir istoriniai ornamentai. Kūriau savus tekstus paaiškinančius siužetą, nors ir nevengiau naudotis citatomis; lietuviško pankroko tekstais, jais kurti paralelinį pasakojimą, papildantį išgalvotą istoriją.

Konstruodamas Plėviakojio ir Louhan istoriją dirbau vedamas noro atkurti ir perdėlioti keramikos istoriją. Kurtą amatininkų, kurie karta po kartos kasė molį, atrasdavo technines naujoves, maišė glazūras, lipdė molinius dirbinius. Pastarieji, pagaminti ir sunaudoti, archeologų iškelti tampa nuoseklia keramikos istorijos pasakojimu. Nėra būdo, kuriuo būtų galima pagreitinti šį procesą, neįmanoma paspartinti buvusio gyvenimo ar sugrįžti į praeitį fiziškai. *Plėviakojis vs Louhan* yra praktika grįstas, pasivakščiojimas po archeologijos, istorijos, religijos, chemijos ir keramikos pievas. Žengiu per jas, mėgėju žvilgsniu susipažindamas su problemomis, patirdamas tariamas ir tikras nesėkmes ir lengvai ironizuodamas aprašomąjį turinį bei savo kuriamą praktinį darbą.

Kurdamas dalinuosi atradimais, patirtimis ir kūriniais. Vienas *Plėviakojio vs Louhan* tikslų yra perkelti žiūrovą į kitą, jau buvusį istorinį laikotarpį. Norėdamas įtaigos, kuriu erdvę, baltai

mėlynų vazų. Studijuodamas keramikos estetinių formų kelionę laike ir erdvėje, tenkinuo-
si objektais, esančiais muziejuose, publikuotais spaudoje ir aprašytais literatūroje. Negaliu
tiesiai paklausti ir sužinoti, ką XVII amžiaus Vilniaus puodžiai manė, kurdami baltai mėlyną
keramiką, rekonstruoju jų gamybos būdą ir pateikiu jį žiūrovams. Tikiuosi, kad mano kūrinys
virs laiko mašina, nuskraidinsiančia žiūrovą šimtus metų atgal ir suteiksiančia trokštamą, eg-
zotišką patirtį.

Instaliaciją naudoju kaip materialią nuorodą į procesą, vykstantį žiūrovo sąmonėje. Sek-
damas moksline logika, kad bet kuris eksperimentas gali būti pakartotas, pasirenku Europos
renesanso ir baroko laikotarpiu vykusius eksperimentus, rekonstruoju juos, ieškau, kaip ir
kodėl to meto suformuota estetika iki šiol veikia kultūros lauko vartotoją. Daugelis mano
įgyvendintų eksperimentų yra bandymai pakartoti jau buvusius ieškojimus, tai technologinis
grįžimas atgal. Kartodamas menamų protėvių atliktus techninius ir meninius eksperimentus,
paverčiu juos savęs pažinimo ritualu. Tirdamas iš rytų atkeliaujančias naujoves, išgryninda-
mas jų savitumus stengiuosi pažinti save, sukurdamas priešstatą, mes ir jie. Taip keramikos
istoriją papildau detale, įsiliejančia į bendrą žinių paveikslą. Naudodamasis bendruome-
nės sukurtais legendomis, patirtimi, siekiu atrasti vietą, kurioje galėtų tarpti Plėviakojo ir
Louhan istorija. Pasinaudodamas bendromis idėjomis tarsi atsisakau savosios autorystės,
kartu tirpindamas autentiškumo sąvoką, sudėdamas į kūrinį tikrus įvykius, religinius veikėjus
ir mistinius Lietuvos pelkių gyventojus, kuriu svajonę, per instaliacijos pristatymus paskleis-
tą žiūrovui. Žiūrovas, ta Dohertčio aprašyta reginti akis, išgyvendamas *Plėviakojo vs Louhan*
istoriją kartu su manimi, tampa tikruoju instaliacijos kūrėju.

Kurdamas vazas seku pasauline keramikos tradicija kopijuoti svetimus darbus ir formas.
Seku tradicija ieškoti baltojo aukso, sukurti medžiagą, kuri būtų vertinga, patvari, žavios
baltos spalvos, tinkanti naudojimui. Siekiu tapti alchemiku, maišančiu medžiagas, valdan-
čiu negyvus kūnus, kurie turi suteikti turtą, sveikatą ir šlovę. Manau, kiekvienas autorius
kurdamas siekia peržengti laiko ribas ir taip tapti nemirtingu. Viena sąlygų, būtina pasiekti
šį nemirtingumą, tapti tradicijos dalimi. *Plėviakojo vs Louhan* atveju, siekiu atrasti jų vietą
įsivaizduojamajame muziejuje (įsivaizduojamajame Karaliaus Sakso porceliano rinkinyje
Drezdene), savais darbais pakeičiant ten buvusius porceliano rinkinius. Rinkinys, muziejus,
ekspozicijų salė yra vieta, kurioje palaikomas menininko nemirtingumas. Taip menininkas
eksponuodamas darbus tampa šiuolaikiniu alchemiku, pratęsiančiu savo gyvastį. Įmuziejin-
damas darbus apsaugau juos nuo naudojimo, perkeldamas juos iš buitinės erdvės į meno
erdvę, ir taip suteikiu vazoms vertę. Atgaivindamas praeitį ją sudabartinu ir įpučiu gyvybės
negyviems daiktams.

Kurdamas pasakojimą, aprašau jo kūrimą, pateikdamas žiūrovui visą kūrybinį proce-
są. Mano, menininko, sukurta fikcija tampa realybe, konstruojama per santykį su kitomis
meno istorijomis. Ši išgalvotoji istorija yra išaugusi iš realybėje esančių artefaktų, tekstų ar
molio prigimtės paieškų, ji susijusi su keramika, jos gamyba ir istorija. Į jau nusistovėjusią
keramikos istoriją bandau įterpti savo paralelinę versiją, pakeisdamas visą prieš tai buvu-
sį ir teigdamas, kad tik tai, ką matote dabar, iš tiesų yra tikra. Vaza skiriasi nuo plokščio

paveikslo – norėdamas jį apžiūrėti, turi jį pajudinti ar apeiti ratu, atsiranda laikas, tuo piešinys ant vazos primena animaciją. Sudėdamas daugybę pradėtų ir nebaigtų istorijų, pagrindinius, šalutinius veikėjus, paaiškinimus raštus ir dialogus, kiekvieną kartą gaunu vis kitą istoriją.

Šiame tekste dažnai ir gana liberaliai vartoju sąvoką „kiniška keramika“, tikiuosi, kad ji bus suprantama taip: kiniška keramikos tradicija, gimusi Sung dinastijos valdymo laikotarpiu, mus tiesiogiai pasiekusi per Ming dinastijos eksportinę keramiką. Taip pat apimančią visas jos kopijavimo formas nuo seniausių laikų iki šių dienų. Šiame tekste, kaip ir kūryboje, dažnai bandau atrasti konfliktą, priešpriešą tarp mes ir jie. Taip aiškiau suvokiu kultūrinės ribas. Plėviaojo ir Louhan atveju, aš gana lengvabūdiškai braunuosi į svetimą kultūrą, perkonstruoju ją savo supratimu savindamasis išorines formas, bet atmesdamas vidinę meno kūrinio struktūrą. Vidinę struktūrą palikdamas Rytų egzotikai ar tai dvasiai, kaip Edvardas W. Saidas rašė: „Geidulingumas, pažadas, siaubas, prakilnumas, idiliniai malonumai, uždeganti energija... nusakoma žodžiu „orientalinis“¹⁵⁹ (žinoma, Saidas rašė apie Artimuosius Rytus, bet neradau jokios kitos tinkamos citatos minčiai pagrįsti, o čia šiek tiek bent kryptis panaši). Šioje istorijoje Kinija yra vieta, kuri sukurta bendroje europiečių sąmonėje. Tai nėra nuoroda į konkrečią vietą žemėlapyje, greičiau tai prasmų, fantazijų, kelionės aprašymų, kultūrinių asociacijų ir egzotiškos patirties laukas. Kaip dažnas keliautojas, stovėdamas prieš tolimą, sunkiai suvokiamą civilizaciją, bandau asmeninės patirties būdu atpasakoti jos vidinę sandarą, neišvengiamai klystu ją interpretuodamas. Bet pasilieku šioje interpretacijoje, ją nuosekliai pakartodamas.

Tad „jie“, kinai, yra pionieriai, tuo tarpu „mes“ keramikoje esame mėgdžiotojai. Nors skulptūros kūrimo būdas Kinijoje ir Europoje skiriasi¹⁶⁰, keramikoje egzistuoja vientisa tradicija. Ši tradicija keitėsi ir bluko, tad šiuo metu tikiuosi, kad žiūrovas, žvelgdamas į mano darbus, matys mano kuriamą egzotiką ir mėgavimąsi keliu, kuriuo kiniška keramika atkeliavo į Europą.

Priešistorė

„Nyderlandų Rytų Indijos kompanija, įkurta 1602 m Nyderlandų vyriausybės, dideliais kiekiais įveždavo į Europą baltai mėlyną kinų porcelianą. Kinijos gaminių stiprumas ir puikumas kėlė grėsmę vietinių puodžių verslams, gaminusiems alavu glazūruotus gaminius, daugelis jų, susidūrę su didėjančiu keramikos iš Kinijos importu, perėjo prie plytelių arba keramikos gaminių, kurie ryškiai skyrėsi stilimi ir forma nuo rytietišκών gaminių, gamybos, kiti siekė imituoti Kinijos keramiką, kiek įmanoma panašiau. Siekiant šio tikslo, buvo padaryta keletas techninių sprendimų, tokių kaip skaidrios švino glazūros naudojimas (žinomas Olandijoje kaip *kwaart*, laikomas itališko žodžio *coperta* išvestimi, t. y. „staltiesė“), kuris suteikė puodynėms blizgumą ir pridėjo daugiau gylio spalvoms. Uždarų kapsulių *saggari* dirbiniams

¹⁵⁹ Edward W. Said, *Orientalizmas*, Vilnius: Apostrofa, 2006, p. 159.

¹⁶⁰ Ladislav Kesner, „Is a Truly Global Art History Possible?“, in: *Is Art History Global?*, sud. James Elkins, London: Routledge, 2007, p. 93.



Vazonas, gamintas Vilniuje
apie 1995–2005 m.,

Roko Dovydėno nuotrauka

*Flower pot, made in Vilnius
circa 1995–2005, photo by
Rokas Dovydenas*

degti naudojimas apsaugojo indus nuo atviros liepsnos, pašalino degimo žymes nuo gaminio paviršiaus bei pradėta naudoti daugiau kreidos turintį molį, esantį smulkesnės sudėties, visi šie pakeitimai pagerino galutinio produktų kokybę. Gauta keramika, iš esmės tapati kiniškiems mėlynai baltiems gaminiams, dekoruotiems tomis pačiomis spalvomis, tapo žinomos kaip *Hollants porceleyn*¹⁶¹.

Ši trumpa pastraipa iš knygos tapo instaliacijos *Plėviakojis vs Louhan* techniniu pagrindu. Cituodamas ją, tikiuosi plačiau paaiškinti Plėviakėjo sukūrimo aplinkybes. Mane sudomino keletas iš čia aprašomų faktų. Pirma, tai keramikos importas iš Kinijos, kuris privertė vietinius Olandijos keramikus neišvengiamai pasirinkti naujas veiklos kryptis. Viena galimybių – kurti kiniškos keramikos kopijas arba radikaliai keisti savo gaminių asortimentą, atsisakant indų, kurių kokybe su kiniškaisiais nebeįmanoma konkuruoti. Atvežtieji gerokai lenkė vietinių keramikų gaminius fizinėmis, funkcinėmis savybėmis, t. y. savo svoriu, poringumu. Indų spalva taip pat traukė akį, blizgus ir baltas paviršius atrodė vientisas, kitoks dekoras tarsi žadėjo rytietišką nuotykį. Tai priminė į istoriją, nutikusią šiandienėje Lietuvoje.

2002 metais Vilniaus Ukmergės gatvėje atsidaręs „Senukų“ prekybos centras prekiaavo Lietuvoje gamintais vazonais gėlėms. Vazonų prekyboje nebeliko po dvejų metų. Šie indai buvo žiesti, unikaliai dekoruoti, racionaliai pagaminti dirbiniai. Dizainas nebuvo stiprioji indų pusė, tiksliau būtų įvardyti, kad jie kurti negalvojant apie dizainą. Pirmiausia ateinanti mintis, kodėl jie buvo parduodami, tai gaminio kaina. Bet ir būdami panašios kainos su kiniškais konkurentais, šie gaminiai išnyko nuo parduotuvių lentynų. Galima diskutuoti, kas privertė trauktis, per aukšta savikaina, per didelis pardavėjo antkainis ar išvaizdos trūkumai. Taip pat nepastebimai, iš prekybos centrų dingo Kauno „Jiesios“ porcelianas. Kaulinis porcelianas yra prabangiausia keramikos medžiaga. Nors Kaune įmonė vis dar veikia ir iš šios medžiagos gamina kavos bei arbatos servizus. Reikia pripažinti, kad iš „Jiesios“ belikęs fabriko šešėlis.

¹⁶¹ Emmanuel Cooper, *Ten Thousand Years of Pottery*, London: British Museum Press, 2002, p. 129.

Fabriko, sovietmečiu veikusio septynias dienas per savaitę, 24 valandas, trimis pamainomis per parą. Šiandienės patalpos, buvusiam Kauno mėsos kombinate, nebeprimena specialiai porcelianui ir akmens masei gaminti statytos įmonės Chemijos gatvėje, kurioje gaminiai degti vienu metu keliose tunelinėse krosnyse. Kurio auksavimo ceche dirbo ir nuodijosi dešimtys darbuotojų. Šie pokyčiai skelbė, kad Lietuvos keramikams ateina metas persikvalifikuoti ir imtis kitos veiklos.

Apie 2000 m. prasidėjo istorinių krosnių atstatymo projektai, pirmas jų įgyvendintas Biržų pilyje 2006 metais. Šis ir vėliau sekę istorinių krosnių atstatymai Valdovų rūmuose tarsi pademonstravo antrąją tekste minimą galimybę – imtis plytelių ar kitų dirbinių gamybos, nekonkuruojančios su kiniškais gaminiais. Žinoma, pamatą šiems rekonstrukcijų projektams padėjo ir žinomi ar bevardžiai amatininkai. Jie užsispyrusiai gamino juodąją keramiką, atgavino raugo technologiją ir užsiėmė kitais neabejotinai įdomiais jiems patiems ieškojimais.

Pasirinkau tekste minimą kelią – ėmiausi kiniškos keramikos imitavimo projekto. Tikėdamasis, kad importas nustos plūdęs į pramoninių prekių parduotuves, Lietuva užvers sienas ir pasitrauks iš visų tarptautinių prekybos sutarčių. O mano išvystyta imitavimo technologija taps paklausiu. Tad sekdamas tekstu, tarsi keramikos pranašyste, ėmiausi darbo manydamas, kad istorija gali pasikartoti šiandien taip pat kaip ir prieš 400 metų. Mainais į mano lūkesčius atkeliavo 2008 metų pasaulinė finansų krizė, po kurios keramikos gamyba tapo viena iš besitraukiančių¹⁶² kūrybinių industrijų šakų.

Kuriant tapo svarbi tapo mano paties suformuota pozicija, žvelgti į kinišką keramiką tarsi iš prieš 400 metus dirbusio amatininko perspektyvos. Mano kuriamos vazos turi sekti kiniško porceliano imitavimo tradiciją, kurti objektus tarsi jie būtų atkeliavę laiku. Tikėjausi priimti tokius pat sprendimus, kuriuos priimtų mano kolega, gyvenęs keliais šimtais metų anksčiau. Rekonstruoti mirusią tradiciją nesiekiant fizinio panašumo, greičiau nutiesiant kelią dvasi- niam jos užkariavimui. Perkuriant ir pasisavinant tradiciją, manipuliuojant veikėjais, tekstais ir bendra „rytietiško dvasingumo“ atmosfera.

Žvelgdamas į surinktą istorinę medžiagą aš regėjau egzotiką. Egzotiką kopijuoti darbus, pagamintus valstybėje, kuri šiuo metu garsėja puikiausiais imituotojais pasaulyje. Egzotiką kopijuoti darbus, kurie imituoja kitus darbus. Kopijos ir originalo egzistavimas ir kūrimas tuo pačiu metu, kopijavimo kubu būdai traukė paskui save. Ši daugkartinio kopijavimo galimybė atvėrė kelią dar keletui apsivertimų, stiprinančių egzotišką Rytų kopijavimo patirtį.

Tradiciškai manoma, kad Europos kopijuotojai nebūdavo susipažinę su tikrais kiniškais gaminiais, skirtumai atsiskleidžia, apvertus kinišką originalą ir europinį padirbinį. Indo kojėlė, vieta, kuri glaudžiasi prie stalo ar lentynos, yra gana skirtingai lipdyta Sung dinastijos Kinijoje ir tradiciniuose europietiškuose padirbiniuose XVII amžiuje ar šiandieninėje Lietuvoje. Kaip minėjau, tai mažai matoma indo vieta, žiūrovui dažnai nepasiekiamo ar bent reikia pasistengti, kad ją pamatytum. Tad sekdamas keramikos tradicija šią vietą lipdžiau taip, kaip įprasta

¹⁶² Galimybių studija, *Vilniaus kūrybinių industrijų žemėlapis*, Vilnius: Vilniaus Gedimino technikos universitetas, Atvirojo kodo institutas, 2010, p. 79.



Rokas Dovydėnas,
Plėviakojis vs Louhan,
detalė, 2011, Panevėžio
dailės galerija,
Roko Dovydėno nuotrauka

Rokas Dovydėnas, *Tadpole
vs Louhan*, detail, 2011,
Panevėžys Art Gallery,
photo by Rokas Dovydėnas

XXI a. Lietuvoje gaminant žiestus indus. Indo kraštai besitęsiantys žemyn yra švelniai užapvalinami, dugnas švelniai įspaustas į vidų, taip suformuojama sfera, puslankis, kuris atsparus molio tempimams džiūstant ir neskyla degdamas.

Kitas ryškus skirtumas tarp padirbinio ir originalo yra tai, kad piešdami žmones europiečiai rinkdavosi europietiškus tipažus, nors ir aprengtus tarsi kiniškais drabužiais. Atvirkščiai Kinijoje, dirbiniai, pagaminti pagal tikslinius Europos pirklių ar laivų kapitonų užsakymus, būdavo dekoruojami europiniais peizažais, herbais ar kitokiais piešiniais, kuriuose atsiradavo kiniški žmonių tipažai. Vienas pavyzdžių, kaip tokiu būdu perkeliamas piešinys, lėkštė dekoruota muzikantais, esanti Berlyno miesto muziejuje¹⁶³. Tai Qin dinastijos porcelianas, gamintas apie 1730–1735 metus pagal Bernardo Picarto 1705 metų grafikos darbą. Lėkštėje vaizduojami europiečiai kiniškais veidais. Žvelgdamas į šalia sudėtus du darbus¹⁶⁴ patiri jausmą, lyg matytum atspindį vandenyje. Vanduo švelniai raibuliuoja ir nesi tikras, ar matai save, ar iš anapus žvelgiantį kažką kitą. Sekant padirbinėjimo tradicija, mano pasirinktas vietinis tipažas yra Plėviakojis. Išskirtinis lietuviškų pelkių gyventojas. Apsuptas kiniškų peizažų ir ornamentų.

Nusprendęs kurti darbus, kopijuojančius kiniškuosius, indus, kurie apsimeta netikrais kiniškais dirbiniais, pratęsiau tai apsimetinėdamas, kad gaminu žiestus indus. Pasirinkau lipdymo iš makaronų techniką. Tradiciškai kiniški dirbiniai žiesti kaip ir europiniai jų klonai. Žiedžiant indai gaminami greitai, patyręs žiedėjas gali pakartoti tą pačią formą beveik identišškai, žvelgiant iš fabriko vadybininko perspektyvos, Ming dinastijos Kinijoje ar barokinėje Europoje tai atrodė vertinga. Mano pasirinkta lipdymo rankomis technika, deja, nėra tokia palanki dirbinių tiražavimui (30 cm aukščio, rankom lipdyta vaza gaminama 2–3 valandas, tuo tarpu žiesta – per 10–20 minučių). Lipdant molį šiuo būdu, dažniausiai gaminami unikalūs,

¹⁶³ Staatliche Museen zu Berlin.

¹⁶⁴ Matthias Weiß, Eva-Maria Troelenberg, Joachim Brand, *Wechselblicke: Zwischen China und Europa 1669–1907 / Exchanging Gazes: Between China and Europe 1669–1907*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017, p. 236.



Rokas Dovydėnas,
Plėviakojis vs Louhan,
detalė, 2011,
Panevėžio dailės
galerija, Roko Dovydėno
nuotrauka

Rokas Dovydėnas,
Tadpole vs Louhan,
detail, 2011,
Panevėžys Art Gallery,
photo by Rokas
Dovydėnas

vienetiniai darbai. Baigto darbo paviršius nebūna toks lygus, kaip sukurtas žiedžiant. Jis banguoja, indo pusės dažnai gaunasi (būtent gaunasi, nes tai labai netikslus darbo kūrimo metodas) asimetriškos. Indo storis taip pat svyruoja nuo visiškai plono 2–3 milimetrų iki 5 milimetrų storio. Šią ir panašias lipdymo rankomis technikas renka menininkai, dirbantys studijose, šių meninkų darbai dažnai perkami dovanai¹⁶⁵. Pasirinkdamas dirbti šiuo būdu, tiesiogiai nurodau savo ištakas – studijinės keramikos tradiciją.

Dekoruojant paviršių, veikėjų veido bruožus renkuosi piešti europinius, tuo tarpu siužetai ir ornamentai, kurie turėtų turėti kažkokią reikšmę rytuose, vietoje visa apimančios, pasaulio stuburą sudarančios prasmės lieka tik spalvotu paviršiumi¹⁶⁶. Žvelgdamas į kiniškas vazas atsirinkau kelis ornamentus, kuriuos kartojau vazose. Vienas pasirinktų ornamentų, man pasirodė panašus į lentų tvorą. Tradicinėje Kinijos keramikoje geometriniai motyvai dažniausiai kildinami iš Islamo pasaulio¹⁶⁷, jie simetriški ir pasikartojantys. Šį motyvą įvietinau, per kaimiškos tvoros vaizdinį, saugančią nuo svetimų, tuo pačiu metu parodaksaliai kilusią iš svetur atkeliavusio ornamento.

Taip pat rinkausi lotoso tapusio vandens lelija motyvą. Lotosas auga visame Rytų pasaulyje, Kinijoje šio augalo žiedas reiškė švarą ir nekaltybę, nes gėlė išauganti iš purvo (pelkės) išsiskleidžia balta. Ši pelkės augalo dvasia, tarsi pažadas, kad ir vietoje išaugęs Plėviakojis gali virsti gėriu.

Linijas, pabrėžiančias indo viršų ir apačią, skolinausi iš *kraakporselein* dekoravimo tradicijos. Šios linijos, grafiškai atskiria baltą indą nuo baltos staltiesės ar balto galerijos interjero. Jos pasitarnavo ir kitu būdu. Sudėdamas vazas vieną ant kitos ir kurdamas bendrą piešinį, linija apačioje nurodau apatinę vazą, užbaigdamas viršų ornamentu įvardinu, viršutinę

¹⁶⁵ Peter Dormer, „*The Salon de Refuse?*“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 11.

¹⁶⁶ Ladislav Kesner, „*Is a Truly Global Art History Possible?*“, in: *Is Art History Global?*, sud. James Elkins, London: Routledge, 2007, p. 92.

¹⁶⁷ Denise Patry Leidy, *How to Read Chinese Ceramics*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2015, p. 72.

diptiko dalį. Gal tai atrodo kiek keista, tarsi rašytum priminimą sau, bet panašus būdas egzistuoja ir grafikoje, kai autoriai pažymi seriją darbų numeriais.

Dekoruojant indą tarsi dekoruoja plokštumą, bet tuo pačiu metu dekoruoja cilindrą arba sferą. Priklausomai nuo žiūros taško, vaizdas susilieja arba būna matomas geriau. Indas plečiasi ar siaurėja, naudojami šiomis vietomis tariamam trimačiui vaizdai sukurti. Pavyzdžiui paišant žmogaus figūrą, ji yra kiek plokščia, ir kiek apvali, tuo tarpu pėdos yra atsikišusios kampu, lyginant su visu kūnu. Vazduodamas kūną ant plokščiosios vazos dalies, pėdas paišau ant atsikišusios vazos petuko. Sekdamas indo formą, ir derindamas piešinį prie jo, forma tampa piešinio funkcija, be kurios piešinys negalėtų egzistuoti tokia įtaigia forma.

Veikėjai: Plėviakojis ir Louhan

Plėviakojis, kaip minėta pristatomajame tekste, yra peraugęs buožgalvis, jo rankos ir kojos yra mutavusios buožgalvio uodegėlės. Plėviakojis labai nelaimingas padaras, tėvų jis neturėjo, išsiritę kartu su kitais buožgalviais iš kurkulo pelkėje, vietoje izoliuotoje nuo pažangos. Augo skurde, kol visi kiti tapo varlėmis. Kažkokios genų mutacijos ar praeiksmo dėka Plėviakojis taip ir liko buožgalviu, netapo varle, nors pakito augdamas, galiausiai transformavosi į superantiherojų. Suvokiantis savo kilmę, suvokiantis savo negebėjimą virsti tuo, kuo aplinkiniai giminaičiai gali. Plėviakojis tapo labai nelaimingas. Jis negali virsti varle ir jis nėra žmogus. Jo protas žmogaus, bet jis neatrodo kaip visi. Vietinius žmones matydavo pelkėje brakonieriaujančius, bet pavieniai žmonės jo baidėsi. Akmenimis užmėtyti nebandė, bet artyn neprisileisdavo. Plėviakojis bandė kelis kartus per Užgavėnės sudalyvauti bendruomenės šventėje. Pasiautėti su visais, patriukšmauti, bet kaimiečiai jį atpažino, apstumdė ir pažemino. Tad tarp žmonių būti jis negali, su varlėmis taip pat neranda bendros kalbos. Todėl jis yra vienišas, apleistas, nesuprastas, atstumtas. Apgailėtinas svetimas, savas svetimšalis, vertinamas ne kaip žmogus, kaip problema, kurią reikia išspręsti. Žmonių supratimu, jis priklauso varlėms, todėl turėtų kažkaip tapti naudinga, tokiu kaip arklys ar ožka. Bet jis negali kalbėti, tik kvarkti, tai anaip tol nepadedą. Jam neįmanoma ką nors įsakyti ar paprašyti, kad ką padarytų, nes niekas nežino, kaip su juo bendrauti. Jis jaučia emocijas, bet niekas negali pasakyti kokias. Būdamas aukštas ir stiprus, jis nesunkiai nugali visus sutiktus žmones. Tarp varlių vietos jam nėra, žmonės nepriėmė, augo vienas, jausdamas pažeminimą. Ilgainiui ši nuoskauda virto neapykanta. Jis yra buitinis blogis, tūnantis pelkėje, atslenkantis sutemus. Nesirenkantis aukos, be etikos, be „kovotojo garbės“ kodekso. Tarsi pusdievis, tarsi edukacijos stokos produktas. Nerandantis vietos pasaulyje ir nesugebantis išsakyti, ko jam reikia.

Louhan yra istorinė asmenybė. Skirtingos budizmo dvasinės praktikos įvairiai interpretuoja kelią ir būseną, kuri yra pasiekama per meditaciją, išorinio pasaulio geismų atsiskykimą ir religinę praktiką. Dažniausiai europiniu supratimu tai budistų nušvitėlis, pasiekęs ketvirtąją nušvitimo būseną, nirvaną, kartu tai galimybė išsivaduoti iš mirties ir atgimimo šiame pasaulyje ciklo. Sanskrite tai įvardijama terminu *archat*, tuo tarpu kiniškai *louhan*. Kelias, kuriuo galima pasiekti nušvitimą, yra skirtingas daugelyje dvasinių mokyklų. Vienas jų, praktikuojamas jau 1500 metų Šaolino vienuolyne, Henano provincijoje Kinijoje, yra *kung*

fu mokymasis. Iš čia kyla legenda apie vienuolį karį, nejaučiantį baimės, skausmo, gebantį plikomis rankomis suduoti mirtinus smūgius. Louhanai dažnai vaizduojami Kinijos mene, pradedant Sung dinastijos celadono indais ir baigiant šių dienų kino filmais. Kita panaši kiniška tradicija yra aštuonių nemirtingųjų legenda. Tai Taoistų tradicija. Visi aštuoni nemirtingieji valdo skirtingas galias, geba suteikti gyvybę ir nugalėti blogį. Vienas jų, Lu Dongbin, dažnai vaizduojamas kaip mokslininkas, besinešantis kardą išskleidantį piktesias jėgas, gebantis naudotis alchemijos žiniomis. Pirmą kartą jį pamačiau ant Ming dinastijos porcelianinės mėlynai baltos vazos. Šalia esantis paaiškinimas skelbė, kad tai vaza su aštuoniais nemirtingaisiais. Šio nemirtingojo ikonografiją dažniausiai naudoju piešdamas savąją Luohan versiją.

Kaip dviejų skirtingų religijų budizmo ir taoizmo šventieji susitapatino mano darbe ir pavirto į vieną asmenį? Didelis nuotolis, skiriantis Lietuvą nuo Kinijos, verčia mane žiūrėti į šią egzotišką šalį tarsi teleskopiniu žvilgsniu. Pietų Tang dinastijos dvaro menininko Chou Wen-Chu darbe *Dviguba širma* nupieštos dvi žmonių grupės, sėdinčios viena už kitos. Abi grupės užsiėmusios savais darbais, pirmoji grupė žaidžia stalo žaidimą, tuo metu kitoje grupėje soste sėdintį didiką lanko keturios moterys. Šias dvi grupes galima būtų nupiešti atskirai, išdėsčius jas horizontalioje plokštumoje, bet pasirinkus stačią popieriaus lapo padėtį jos tarsi susilieja, tapdamos vienu siužetu. Taip ir aš, žvelgdamas į dvi greta esančias tradicijas, jas projektuojau vieną ant kitos, viena kitą papildančias, net jei ir atsirastų prieštaravimų tarp skirtingų veikėjų prototipų, iš didelio laiko ir erdvės nuotolio jie taptų mažareikšmiai. Taip Luohan, Tolimųjų Rytų veikėjas, žinomas savo dvasingumu, šioje instaliacijoje yra sureikšminamas ir iškreipiamas jam suteikiant juslingas, žemiškas formas. Galėdamas peržengti laiko ir erdvės ribas, jis gali peržengti ir vienuolio įžadus, tapdamas kruvinu klajūnu – keršytoju, besibastančiu po pasaulį, nerasdamas poilsio, kol nugalės blogio. Louhan gimtinė Kinija yra apibendrinta vieta. Tai mistinių vietų, pažįstamų per peizažus vieta. Erdvė, kurią konstruoja keliautojų išleistos knygos ar nešvankūs jūreivių anekdotai. Vieta, supinanti visas įsivaizduojamas banalybes su įsivaizduojama realybe. Mano išankstinis nusistatymas žvelgti į Kiniją kaip į iki galo nepažįstamą egzotišką vietą leidžia pateikti ir pateisinti bet kokią ekscentriškumą, jį paverčiant žiūrovo pramoga.

Konstruodamas Plėviakojį ir Louhan kūriau priešstatą tarp mūsų, vietinių ir ateivių. Rytiečių, kurių neįmanoma pažinti ar pateisinti, nes į jų elgesį perkeliamos visos fantazijos, joms suteikiama tai, ką norėtum patirti, tik „mums“ tai neleidžia patirti mūsų išsilavinimas, savigarba, nes „mes“ esame susilaukiantys, išmintingi. Nepriklausomai nuo istorinio laikotarpio, pažinčių ar tyrinėjimų, jie vis tiek bus „kitokie“, kaip rašo Saidas: „klastingi kinei, pusnuogiai indėnai ir inertiški musulmonai apibūdinami kaip maitvanagiai, mintantys „mūsų“ dosnumu, ir prakeikiami, kai „mes juos pralaimime“ komunizmui ar jų nepataisomiems orientalistiniams instinktais: skirtumo čia beveik nėra“¹⁶⁸. Nėra tokie kaip mes, nes jie yra tokie, kokius mūsų egzotikos supratimas reikalauja juos būti. Tai mano asmeninė fantazija, kurioje bergždžiai ieškotume gyvo ir tikro Kinijos atvaizdo. Tuo pačiu stengiuosi nenukrypti nuo Rytų

¹⁶⁸ Edward W. Said, *Orientalizmas*, Vilnius: Apostrofa, 2006, p. 146.

supratimo tradicijos¹⁶⁹. Prieš statydamas „kitus“ visada žinai, kad esame „mes“, be mūsų nebus svetimo, ateivio, be „mūsų“ supratimo, koks ir kaip menas turi būti, negalėsime užbrėžti linijos, skiriančios savus ir svetimus. Egzotinis nuotykis yra specifinis pažinimas. Matydamas iš svečių šalių atvežtus objektus, gali įsivaizduoti neįtikėtinus ritualus, kuriems šie objektai buvo skirti. Fiziškai liesdamas daiktą, negalėdamas suprasti, kaip jis buvo sukurtas, gali pajauti Rytų išminties dvasią ir visą savo nežinojimą paaiškinti tik tuo, kad Rytų išties neįmanoma pažinti.

Norėdamas pabrėžti šią atskirtį, daugumoje darbų naudojausi užrašais, skirtingais tektais. Vietiniam Plėviakojui priskyriau lietuvių kalbą, tuo tarpu Louhan su visais kitais veikėjais bendravo anglų ir rusų kalbomis. Pakankamai gerai mokėdamas šias kalbas, galiau į veikėjų lūpas įdėti norimą tekstą, jo neiškraipydamas. Šios kalbos yra simboliai ateivių, svetimšalių iš rytų ar vakarų, esančių svetimų vietinei kultūrai. Rašydamas bet kokia pasirinkta kalba, rašmenis rinkausi panašius į kiniškus hieroglifus.

Darbo technologiniai aspektai

Pradėdamas darbą apsisprendžiau, kad dirbsiu iš vietinių medžiagų. Rinkausi molį keramikų kalboje žinomą kaip *Kauno*, jis kasamas Rokų karjere, paruošiamas naudojimui Sargėnuose. Tai plastiškas molis, puikiai limpantis, tinkamas žiedimui ir formavimui rankomis. Degamas 1000–1050 °C temperatūroje.

Rokų karjero molis visiškai netinka plokščių dirbinių, didesnių lėkščių gamybai, jas pagaminus molis džiūdamas raitosi arba skyla, taip pat dažnai skyla didesnių vazų dugnai. Reiktų pasakyti, kad šis molis išvis netinkamas didesnių nei 30 cm dydžio darbų gamybai. Norint kurti didesnius darbus, tenka į šį molį pridėti skaldyto granito ar keramikos šukių, vadinamų šamotu. Nepriklausomai nuo darbe įdėtų pastangų gaunamas pastovus 40% brokas. Libdant ši medžiaga suteikia neapsakomą taktilinį pasitenkinimą. Tinkamos konsistencijos molis yra lengvai formuojamas, greitai sulimpa, taip pat greitai ir džiūsta. Jame nėra nenatūralių priemaišų, tad patekęs ant odos jos nedirgina. Degta molio šukė lengvai įgerdavo visas tuo metu į Lietuvą importuojamas glazūras ir molio plėtra degimo metu sutapdavo su dažniausiai mano naudojamų glazūrų.

Baigto gaminio spalva sekant aprašymu turėtų būti beveik balta, artima porceliano spalvai. Tai sunkiai pasiekama, nes lietuviškas molis turi daug geležies oksido, kuris nuspalvina šukę blyškia raudona spalva. Naudodamasis renesanso koklių meistrų naudota technika, kai drėgnas molis pasiekęs „odos tvirtumo“ būklę padengiamas engobu, nesunkiai gavau molinį dirbinį baltu paviršiumi. Engobas ne tik suteikia baltą spalvą, bet uždengdamas molį sėkmingai paslepia visus nelygumus, pirštų atspaudus, neengobuota baltai lieka tik puodynės apačia, rausvas ratelis toje vietoje, kur molis stovi ant darbastalio.

Sukūrus pirmas vazas turėjau galimybę išbandyti „staltiesės“ techniką. Pasirinkau mėlyną, skaidrią glazūrą vietoje kobalto oksido. Kobalto oksidas yra gana brangi medžiaga,

¹⁶⁹ Edward W. Said, *Orientalizmas*, Vilnius: Apostrofa, 2006, p. 264.

be to, jį tektų maišyti su balta arba bespalve glazūra, tad galutinė projekto kaina dar labiau išaugtų. Tuo tarpu mėlyna glazūra jau yra paruošta darbui – ir nėra ypatingai brangi. Tad negamindamas glazūros pats, daugiau laiko galėjau skirti kūrybinei veiklai, o ne techninių sprendimų ieškojimui. Mėlyna glazūra yra gaminama naudojant šviną, todėl yra gana taki ir lydinga.

Ant viršaus dengiau bespalvę švino pagrindu pagamintą glazūrą, kurios fizinės savybės labai panašios į mėlynos glazūros. Padengus pirmuosius darbus mėlynu glazūros piešiniu ir ant jo uždėjus bespalvę glazūrą paaiškėjo keletas technologinių trūkumų. Pirmą, engobą dengiau teptuku, keliais sluoksniais. Tose vietose, kurias nepakankamai padengiau, lengvai prasišvietė molio spalva. Antra, teptuku užtepus engobą, matosi potėpiai, teptuko braukimo žymės. Norint išvengti šių nepageidaujamų estetinių išraiškos elementų, tenka keisti engobo dengimo būdą. Žinoma, būtų galima nupurkšti indus pulverizatoriumi, bet dekoruojant keramiką šiuo būdu tektų susitaikyti su nesibaigiančiu dulkių debesiu studijoje arba gamintis traukos spintą. Nei noro nei galimybių tai daryti, tuo metu neturėjau. Kelis kartus užtepus darbus tirštesniu engobu ir pakeitus teptuko braukimo kryptį, dalis problemų išsprendė savaime. Kita dirbant paaiškėjusi problema buvo nepageidaujamas glazūros tekėjimas indo paviršiumi ir neįtikinantis paviršiaus baltumas. Tradiciškai Ming dinastijos mėlynai balti indai, kuriuos ketinau kopijuoti, pasižymėjo aiškiu mėlynu piešiniu ir sniego baltumo porcelianu. Tuo metu aš gavau išplaukusį piešinį ir gelsvai tįžtančio sniego indo paviršių. Akivaizdu, kad baltas engobas, reaguodamas su švino pagrindu sukurta glazūra, nusidažo nepageidaujamu geltonu atspalviu. Mėlynos glazūros išplaukimas paviršiumi galėtų būti stabdomas padidinant degimų skaičių. Tai yra dekoravus mėlyna glazūra reiktų darbą degti krosnyje ir antrą kartą degti padengus „staltiese“. Po kelių bandymų atmečiau šį būdą kaip netinkamą, nes geltonas paviršiaus atspalvis niekur nedingo, mėlyna glazūra stabilizavosi, bet bendras vaizdas neatitiko mano lūkesčių. Norėdamas išgauti baltesnę indo spalvą apsisprendžiau padengti paviršių papildoma balta glazūra. Pirmiau ištapyti piešinį mėlyna glazūra, po to jį apvedžioti balta glazūra ir jas kartu padengti permatoma „staltiese“. Glazūros dengiamos viena ant kitos, balta glazūra ir bespalvė glazūra vizualiai panašios viena į kitą, jas itin lengva sumaišyti ir nepadengti bespalve balto indo paviršiaus. Taip pat balta glazūra, liesdamasi su bespalve, lengvai persimaišo ir sukuria nevienalytį paviršiaus sluoksnį. Išbandžiau dvi baltas glazūras, pirmoji, pagaminta švino pagrindu, maišydavosi su mėlyna glazūra ir dėl panašaus takumo sukurdavo nutėkėjusio lietaus įspūdį. Bešvinė balta glazūra sustabdydavo mėlynos glazūros tekėjimą tapdama gardele, siena, stabdančia piešinio išsiliejimą. Manau, kad tai ir yra geriausia technika imituoti tradicinę europietišką kiniško porceliano imitavimo techniką.

Pasirinktos indų formos yra artimos šioms tradicinėms kiniškų vazų formoms. Jas kūriau sekdamas kiniška vazų prigimties dvasia ir bandydamas pataikyti į aukso pjūvio standartus, kad plotis ir aukštis derėtų tarpusavyje.

Meiping forma anksčiausiai sutinkama Tang dinastijos laikotarpiu. Šios formos indai naudoti vynu pateikti, vėliau ši vazos forma gavo slyvos vazos pavadinimą. Tai, ko gero, dažniausiai kartojama kiniška forma, turinti begalę dydžio, aukščio, kaklelio pločio variacijų. Tai

aukšta vaza, dažniausiai siauru kakliuku, ganėtinai plačiais pečiais, siaurėjanti į apačią. Palyginus su graikiškomis formomis, ji primintų hidriją be rankenėlių. Dažna vaza turi dangtelį, kaip ir dera buteliui užkimšti.

Xiangtuping arba *tongping* vazos forma atsirado Ming dinastijos metu. Pradėjus šias vazas eksportuoti į Olandiją XVII amžiuje, jos gavo europietišką *rolwagen* pavadinimą. Pirma- sis kiniškas vazos pavadinimas reikštų „dramblio koją“, antrasis – „rankovę“. Tai aukšta vaza, nedideliu, plačiu kaliuku, indo viršus gana staigiai, bet ne smarkiai platėja, lengvai siaurėdamas į apačią. Indo dugnas yra panašaus diametro kaip ir viršus. Panašiausia graikiška forma šiai būtų *lekythos*.

Huluping, į anglų kalbą verčiama kaip *double guard vase*. Lietuviškai būtų ilgasis moliūgas. Vazos linijos tiksliai kartoja šį augalą, forma pradėta naudoti Sung dinastijos laikotarpiu, žymiosiose Longquan krosnyse. Manoma, kad šie vaisiai turi magiškų gydomųjų galių, tiksliau, gali sugerti blogąją energiją. Taip pat iš šio augalo vaisių gaminami muzikos instrumentai, buteliai. Šių vazos formų aš tiesiogiai nekūriau, jas gaudavau sudėjęs dvi vazas vieną ant kitos.

Eksponavimo būdas

Plėviakojis vs Louhan buvo eksponuotas Kaune, galerijoje *Tiesė pjūvis*, Panevėžio dailės galerijoje, Vilniuje galerijose *Lietuvos aidas* ir *Vartai*. Kiekvienoje erdvėje instaliacijos vaizdas buvo kitoks. Žinoma, kiekviena erdvė turi savo dvasią, išplanavimą, taip pat ir skirtingą inventorių parodų eksponavimui. Šiame tekste norėčiau apžvelgti parodą Panevėžyje. Manau, kad būtent čia geriausiai pristatyti mano darbai. Darbus išskirsčiau į tris didesnes grupes, kiekvienoje jų keliskart pasirodydavo Louhan ir Plėviakojis, kuriuos supdavo kiti, mažiau reikšmingi veikėjai, peizažai ir augalai. Kiekvienos grupės darbus sudėjau ant dviejų skirtingame aukštyje padėtų stalų – lentynų. Priekyje žemesnė lentyna, už jos aukštesnė. Iš gausybės vazų, eskiziškų fragmentų sudėta mozaika, numanomai pateikianti bendrą istorijos vaizdą. Norėjosi sukurti dveją įspūdį. Atrasti tarpinį vaizdo variantą tarp muziejinio porceliano kabineto ir šventyklos. Archeologai dauguma keramikos dirbinių randa kapavietėse. Retai pasitaiko sugriauti rūmai, kurie nebūtų išplėsti, dažniau archeologai atranda kapus, čia esančios įkapės tampa svarbia keramikos istorijos dalimi. Kiniškas terminas *mingqi* laisvai išvertus reiškia „dvasių indai“ ar, mūsų supratimu, įkapės. Aiškiausi archeologijos pavyzdžiai, papildantys keramikos istoriją, būtų pirmojo Kinijos imperatoriaus kapo terakotinė kariuomenė ar Han dinastijos didikų kapuose randami pastatų modeliai. Taip pat ir dauguma indų. randamų kapuose. įvardijami „ritualiniais indais“, nebeturinčiais aiškos funkcinės paskirties ir daugiau priklausančiais dvasiniam pasauliui nei fiziniam.

Žymiausios Louhanų molinės skulptūros, sukurtos Lao dinastijos valdymo metu, atrastos Kinijos urvuose, šiandieną eksponuojamos muziejuose. Tad šventykla yra natūrali keramikos buveinė, tuo tarpu muziejus yra tarsi atkurianti daiktų buvimo kartu erdvė. Sekant Doherty, galerijos erdvė tampa meno šventykla, skirta ritualiniam žiūrovų lankymui. Taip sukuriau uto- pinę erdvę, kurioje pateikiamas pasakojimas, turintis savo pradžią, vystymą ir pabaigą. Kaip

minėjau anksčiau, vazos yra tokios prigimties, kad neįmanoma jų pamatyti iš visų pusių vienu metu. Dažnai ant vazos paįšomą pasakojimą kūriau dviejų dalių, skirtingą matomoms indo pusėms. Žiūrovas judėdamas erdvėje turi galimybę pamatyti visą istoriją. Skirtingai judėdamas erdvėje gali perrašyti istoriją, skirtingai sudėdamas istorijos dalis. Taip žiūrovas tampa parodos dalimi, ko gero, svarbiausia dalimi, nes tik jis turi galimybę perrašyti mano siūlomą istoriją į savo istoriją, papildomą asmenine patirtimi, vizijomis, naujai sukuriama pasakojimais. Pasakojimas, esantis ant vazos, keičiasi, nes keičiasi auditorija, kuriai jis adresuotas. Kaip tempas gali pagreitinėti ar sulėtėti, taip pasakojimas tirštėja arba išskysta.

Žvelgiant vartotojišku žvilgsniu į meno kūrinį norisi, kad jis liktų stabilus ir nekintantis, tai viena iš sąlygų norint įsigyti ir turėti. Tuo tarpu instaliacija yra laikina, ji sukurama tam tikrai erdvei ir turi santykį su ta erdve. Pakeitus erdvę sukurama nauja prasmė. Pakeitus medžiagas vėlgi gauname keistą darinį. Jei instaliacija savaime nebėra statiška, leidus jai keistis pačiai, su auditorijos įsikišimu, menininkas nebėra savo darbo valdovas, meno kūrinys keičiasi su aktyvių žiūrovų pagalba.

Plėviakojis vs Louhan, antra dalis eksponuota Kauno miesto muziejuje, ilgai planuota ir, manau, sėkmingai įgyvendinta instaliacija. Šio muziejaus patalpose Kauno rotušėje, veikė keramikos muziejus, viena nedaugelio vietų, Lietuvoje eksponavusi keramikos istoriją liudijančius eksponatus ir šiandienę, profesionalią dailę. Vietinis žiūrovas, einantis į muziejų, viasda prisimins čia buvusią ekspoziciją, tuo tarpu atsitiktinis žiūrovas pasiners į viduramžius menančią, raudonų plytų mūro aplinką, kur molinės yra ne tik sienos ir grindys, bet ir lubos. Šioje aplinkoje eksponuojami darbai greta istorinės keramikos, mieste rastų koklių pavyzdžių.

Instaliacijose ar meno parodose, dažnai sukuriamas įspūdis akims, per tinkamą darbų išdėstymą, apšvietimą, kuriantį pakylėtą atmosferą, minimalistinę aplinką, glaustus kūrinių aprašymus, susiliejančius su sienų spalva. Atsidūrus tokioje erdvėje apima jausmas lyg būtum šventykloje, ar bažnyčioje, tik vietoje altorių yra meno kūriniai. Per tai įtvirtinamas meno elitiškumas, atskiriant menininkus, kuratorius, kolekcininkus, kurie gali liesti dirbinius, ir žiūrovus, kurie ne.

Žinodamas, kaip svarbu patirti darbą, norint įgyti visavertį supratimą apie kūrinį, paražinau žiūrovus liesti parodoje esančius darbus. Tikėdamąsis, kad žiūrovų patirtys atpirks sudužusius ar pavogtus kūrinius, skatinau žiūrovą įsilieti į savarankišką kūrinio egzistavimą, jį aktyviai keičiant. Tradiciškai meno kūriniai parodose ar muziejuose nėra liečiami, nos keramika tam puikiai tinka. Molio dirbinys yra sunkus, jo kontrastingas paviršius, grublėtas negazuruotas dugnas ir lygi glazuruota dalis sukelia skirtingus pojūčius liečiant. Taip pat paimdamas darbą, matai būdą kaip jis buvo pagamintas. Tai susieja žiūrovą su meistru, leidžiant pajusti tą akimirką, kai dirbinys buvo baigtas.

Žiūrovas keitė ne tik „mano“ instaliaciją paversdamas ją „sava“, žiūrovas, liksdamas ir perstatydamas kūrinius, lieti ir griovė statišką, beasmę muziejaus prigimtį. Tai, kas atrodė kaip kasdienis veiksmas, muziejaus ribose tampa kūrybos gestu. Tradiciškai keramika muziejaus ribose yra pristatoma kaip neliečiamas eksponatas ar interaktyvi meno edukacijos

dalis. Šiuo atveju randamas kitas kelias, įtraukiantis žiūrovą į meno kūrinio/muziejaus ekspozicijos formavimą. Tai tampa natūralia *Plėviakojis vs Louhan* kūrinio tąsa.

Plėviakojis vs Louhan antra dalis

Doktorantūros studijų metu tirdamas europinę kiniško porceliano tradiciją, atradau naujų faktų, paaiškėjo tikslesnis kelias, kuriuo plisdama kopijavimo tradicija pasiekė Lietuvos Didžiąją Kunigaikštystę. Atsirado neatremiamas poreikis iš naujo atlikti praktinį tyrimą, ieškant būdų, kaip suvokti šią patirtį ir perteikti ją meno kalba. Tad sukūriau Plėviakojos ir Louhan istoriją iš naujo.

Inspiruotas Europoje paplitusios porceliano imitavimo tradicijos, pradėjau kurti vazas instaliacijai *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*. Naudojau vietinį molį ir stengiausi jį paversti išoriškai panašiu į kinišką porcelianą. Šis pasirinkimas buvo svarbus žingsnis, išlaikant vaizdo ir turinio, formos ir technologijos vienybę.

Pati instaliacija susideda iš žiestų, pieštuku dekoruotų vazų. Padirbto kiniško porceliano vazomis pasakoju istoriją, kurią konstruoju iš vaizdų ir žodžių. Dalis piešinių yra inspiruoti bendradarbiavimo su Vilniaus universiteto herbariumo darbuotoju Mindaugu Rasimavičiumi. Susipažinęs su jo saugomais vietiniais augalais, istoriją papildžiau pelkėse ir pievose sutinkamais *Conium Maculata* ir *Glyceria Lituanica*, beržais ir kiniškais bambukais, kitais tradiciniais siužetais, milijonais vienetų ištiražuotais po visą pasaulį.

Keramikos dekoravimas gali būti toks pats spontaniškas gestas, kaip dažnai matomas tapyboje. Molis, pats keisdamas pavidalus iš minkšto, tinkamo apdirbimui, į kietą, reikalauja dirbančio atidos ir susikaupimo. Atrodytų piešinys pieštuku yra, kitokia darbo forma. Piešti studiją galima ilgai, pasirinkus deramą popierių ir minkštus pieštukus. Jų ir trintuko pagalba forma gali būti modeliuojama išgaunant pustonius ir paviršiaus virpėjimą. Keramikoje naudojami pieštukai yra kiek kitokie. Jų, sudarytų iš suspaustų pigmentų, neįmanoma švariai nuvalyti nuo molio paviršiaus. Žinoma, visada yra galimybė nuplauti indą, pašalinant piešinį. Bet ir tokiu atveju pigmentai įsitrina į porėtą indo paviršių palikdami tokiu atveju nepageidaujamas dėmes. Išpieštas darbas turi būti padengiamas glazūra, piešinį fiksuojančiu sluoksniu. Netikamai dengiama glazūra gali sunaikinti ar pataisyti piešinį. Taip šis darbas pieštuku, tampa toks pats spontaniškas kaip ir kiti keramikų atliekami veiksmai, kaip žiedimas ar lipdymas.

Visoje šioje instaliacijoje yra svarbus judėjimo ratu, istorijos kilpos dėmuo. Indai kuriami ant žiedimo staklių, besisukančių ratu. Taip pat ant vazų piešinių kūriau taip, kad jį galima būtų perskaityti tik pačiam judant ar judinant vazą ratu. Naudodamasis tarsi svetimomis medžiagomis ir tarsi vietinėmis idėjomis. Darbu ieškau vietinės tapatybės ir istoriškumo atspindžių.

Tirdamas keramikos istoriją noriu pateikti individualizuotą keramikos meno supratimą, įvairių laikotarpių sąty interpretacijas ir galimų tarpusavio įtakų analizę, kuriose per asmeninę kūrybinę patirtį analizuojami pasirinkti istoriniai naratyvai, keliama klausimai ir ieškoma galimų atsakymų.



Rokas Dovydėnas, *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, detalė, 2017, Kauno miesto muziejus, Roko Dovydėno nuotrauka

Rokas Dovydėnas, *Tadpole vs Louhan Part Two*, detalė, 2017, Kaunas City Museum, photo by Rokas Dovydėnas



Pirmas svarbus pokytis, lyginant su ankstesniu tyrimu, buvo molio keitimas. Sekdamas Böttgeriu, bandžiau ieškoti medžiagos, kuri atitiktų kinišką porcelianą. Nemanau, kad galėčiau pridėti naujų istorinių žinių prie jau esamų apie didįjį porceliano atradimą Drezdene. Manau, citata iš enciklopedijos geriau atskleis reikalo esmę:

„Böttgeris, Johannas Friedrichas (1682–1719). Europinio porceliano išradėjas. Pradėjęs alchemiko darbą, bandydamas sukurti auksą iš pagrindinių metalų ir ieškodamas Filosofo akmens, pas Frydrichą I, Prūsijos valdovą, 1701 metais jis persikėlė į Drezeną dirbti Augustui Stipriajam, išrinktajam Saksonijos ir Lenkijos karaliui. Čia jis tęsė bevaisius eksperimentus, bendradarbiaudamas su dvaro matematiku, mokslininku Ehrenfriedu Walteriu von Tschirnhausenu¹⁷⁰ (1651–1708), kartu su kuriuo nuo 1707 metų susitelkė ties paprastesne užduotimi – sukurti porcelianą. Apie 1708 metus jie sėkmingai sukūrė raudoną akmens masę, panašią į importuojamą iš Kinijos ir peršviečiamą, baltą porceliano masę, sukurtą iš Koldico (Colditz) vietovės aukštam degimui tinkamo molio. Po Tschirnhauseno mirties, 1709 metais jis sukūrė pirmą balto glazūruoto porceliano pavyzdį. Jis tapo pirmuoju Meiseno fabriko direktoriumi 1710 metais. Dauguma jo vadovaujamo fabriko produkcijos savo forma ir dekoru

¹⁷⁰ Žinoma, yra daug spekuliacijų apie tai, kad Böttger'is pavogė Tschirnhausen'o receptą ir pasinaudojo mirusio išradėjo žiniomis. Yra keli dalykai, į kuriuos derėtų atkreipti dėmesį. Ant viešai Dresdene eksponuojamų Böttger'io užrašų yra matyti dviejų žmonių rašysena. Žinoma, tai gali būti ir ne Tschirnhausen'o paliktas įrašas. Bet porcelianas nėra vieno žmogaus atradimas, kad jis būtų sukurtas reikėjo šiandieniais terminais tariant, darbo grupės. Be Tschirnhausen sukurtų lęšių, skirtų saulės šviesą paversti koncentruota energija ir jų pagalba lydyti įvairias medžiagas aukštoje temperatūroje, porceliano medžiagos bandymai būtų buvę beverčiai.



Rokas Dovydėnas, *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, detalė, 2017, VDA Krematoriumas, Roko Dovydėno nuotrauka

Rokas Dovydėnas, *Tadpole vs Louhan Part Two*, detal, 2017, Krematoriumas, photo by Rokas Dovydėnas

imitavo sidabrą. Nepaisant to, kad dauguma dirbinių įdomūs tik medžiagų sudėtimi, keli iš paprastesnių darbų yra nepaprastai patrauklūs.”¹⁷¹

Geras alchemikas, žinoma, tokį radus, galėtų išspręsti bet kurio dvaro finansines problemas vienu ypu. Šis alchemikas sukūrė kažką kita, iki 1770 metų porceliano gamintojai Meisene buvo Europos lyderiai, kuriuos kopijavo tie, kurie nekopijavo kinų.

Tschirnhausen ir Böttgeris naudodami vietines medžiagas naudojos daugiau nei 250 metų vykdytą kalnakasybos darbų metu surinktomis medžiagomis Saksonijos karalystėje. Manau, jiems buvo prieinamos visos to meto karalystės iškasenos, kurių sudėtimi jie galėjo eksperimentuoti, ieškodami galimybių sukurti porcelianą. Indo kūnas, jo masė, jo sudėtis tampa šio tyrimo ašimi. Apmaudu, kad porceliano sudėtis yra žinoma, tad atrasti porcelianą man nebepavyks. Atlikdamas šį tyrimą, nusprendžiau pakartoti vokiečių alchemikų kelią tiriant iškastines žaliavas ir bandant jas paversti porcelianu. Tyrimui pasirinkau vietines ir nevietines medžiagas, pirkas šiandieninėse keramikos reikmenų parduotuvėse, taip pat keletą nežinomų molio rūšių, kurias radau studijoje ir sudėjau į bendrą masę. Visos mano pasirinktos medžiagos buvo sausos, jas sudėdavau skirtingomis dalimis, maišiau tarpusavyje.

¹⁷¹ John Fleming, Hugh Honour, *Dictionary of the Decorative Arts*, New York: Harper and Row Publishers, 1977, p. 105.

IV. ANTRA ISTORIJA: SOVIETINĖ KERAMIKA IR KIAURARAŠČIAI PANO

Gimiau, kad būčiau laisvas.

Turbo Reanimacija

Stoka: originalumo, kritikos ir medžiagų

Šaltiniai apie Sovietų Lietuvos keramiką yra įvairūs, bet fragmentiški. Dažnai cenzūruota, rašytinė medžiaga nesuteikia išsamaus vaizdo apie LSSR keramikus ir jų santykį su valstybe, todėl šiame darbe pasitelkiam žodiniai šaltiniai. Manau, kad daugelį dalykų galima pažinti geriau darant interviu, nes sovietinė kasdiena, *dedovščina* ar *pakazucha*, tiesiog nebuvo aprašomos savo amžininkų. Žinoma, tikrinant interviu išsakytas mintis tenka atlikti archyvinį darbą, tikslinti datas ar pavardes, tuos dalykus, kuriuos dauguma žmonių nėra linkę įsiminti.

Sovietų sukurta biurokratijos mašina buvo ganėtinai slapta ir efektyvi, tad kai kurių atsakymų į kylančius klausimus galima ir nerasti šiame tyrime. Nepaisant to, kad Sovietų Sąjungoje buvo leistos knygos ir brošiūros, žurnalai ir lankstinukai apie taikomąjį dekoratyvinį meną, gana dažnai tenka suabejoti jų verte. Ši medžiaga dažniausiai kuriama ideologiniais tikslais reprezentuoti komunistų partijos pasiekimus ir joje atsispindėjo „sukonstruota“ realybė, t. y. tokia, kokią norėjo matyti tuomečiai partiniai lyderiai.

Kitoks informacijos šaltinis yra Lietuvos dailininkų sąjunga. Čia surinkta archyvinė medžiaga – menininkų autobiografijos ir prašymai priimti į LDS, iš dalies nušviečia sistemos ir asmenybės santykį. Tad aspirantūros tyrime, rašydamas apie 1956–1970 metų LTSR keramiką susidūriau su skirtingais iššūkiais. Kartais aprasčiausias medžiagos sisteminimas padėjo susivokti esamame informacijos kiekyje. Šiame tyrime yra svarbus mano požiūris, taip pat laikotarpio refleksijos iš tuometės spaudos ir amžininkų lūpų. Žodinis pasakojimas labiau atskleidžia individualizuotą požiūrį į keistą, neretai iškraipytą istoriją.

Sovietinio dizaino eksponatai yra renkami tiek buvusiose sovietų valstybėse, tiek Vakaruose, tai parodo bendrą susidomėjimą šiais objektais. Jei lygintume sovietinės oficialiosios ir disidentų dailės tyrimus su dizaino tyrimais, reiktų pripažinti gerokai menkesnį susidomėjimą pastaruoju. Vien tas faktas, kad Lietuvoje sovietinio laikotarpio dailė, ne dizainas, sudaro kelių naujų muziejų¹⁷² kolekcijų pagrindą, šneka patys už save.

¹⁷² Grūto parko muziejus prie Druskininkų ir MO muziejus Vilniuje.

Aspirantūros darbe ištyręs LTSR keramiką tyrimą papildau keletu skyrių:

1. Nauja įžanga
2. Kada prasideda socialistinis keramikos dizainas ir kaip jis reiškiasi Lietuvoje?
3. Ar galima *socialistinį dizainą* atpažinti kaip stilių?
4. Keramiką, *dedovščina* ir *pakazūcha*
5. Knygos apie meną ir užsienio spauda
6. Asmeniniai santykiai su Vakarų pasauliu
7. Lenkijos įtaka
8. Boleko ir Loleko keramika
9. Pano kaip uždanga
10. Skyriaus apibendrinimas

Nauja įžanga

Aspirantūros tyrime nagrinėjau, kaip sovietų valdžia formulavo keramikams tikslus, kokia turi būti dailė ir keramika, tuo tarpu keramikų pagaminti daiktai dažnai priminė ar net imitavo meną iš vakarų šalių, tačiau jie buvo pagaminti labai skirtingomis sąlygomis.

Biurokratizuotoje sovietinėje gamyboje, viską turėjo patvirtinti atskiros institucijos. Kiekvienas naujas gaminytis turėjo būti peržiūrėtas ir patvirtintas, nustatant, koku tiražu jis bus gaminamas. Bendra biurokratinė sistema ir vertinimo procesas buvo sudėtingas ir priklausė nuo vietinių represinių valdymo ir cenzūros sistemų. Jei šią dar galima apčiuopti žvelgiant į kūrinius, tai savicenzūrą, savanorišką autoriaus atsisakymą kurti, apčiuopti materialiais pavidalais praktiškai neįmanoma.

Pastaruoju metu sovietinis dizainas ir architektūra yra nemažai tiriami, pristatoma parodose Lietuvos muziejuose ar išleidžiamose knygose, bet pasigendu šio laikotarpio keramikos tyrimų, tai įdomi tema, galinti prisidėti prie geresnio visaapimančio sovietinės kultūros, ekonomikos, politikos ir visuomenės supratimo. Dažniausiai sovietmečio keramikos dizainui atstovauja Leokadija Belvertaitė (1904–1992), jos kurtos skulptūrėlės formuoja šiandieninį supratimą, kaip turi atrodyti sovietinio meno fabriko produkcija. Manau, tai, kad ši autorė dažniausiai pristatoma parodose, lemia ir keletas jos naudai palankiai susiklosčiusių aplinkybių: Lietuvos dailės muziejus turi Belvertaitės darbus tiražuotus „Dailės“ kombinate, kitų autorių darbų kūrusių tuo pat metu „Dailės“ kombinate Kaune, šio ir kitų muziejų kolekcijose beveik nėra. Daugelio keramikų darbai, kuriuos iš parodų įgijo Dailės fondas ir sėkmingai paveldėjo Dailės muziejus, yra vienetiniai kūriniai. „Dailės“ kombinatai Vilniuje ir Kaune savo gaminių archyvo nekaupė. Jų nekaupė ir liaudies buities, ar regioniniai, miestų muziejai. Fabrikuose, sovietmečiu prieš išleidžiant į gamybą bet kokį kūrinį, kad ir molinę peleninę, reikėjo susirinkti daugelio valdininkų vizas ir gauti paskirtos komisijos pritarimą, patvirtinantį etalono išvaizdą, technines savybes, prie šio pavadinimo gaminio paso buvo pridedami techniniai brėžiniai, nuotraukos, aprašymas ar kita reikalinga informacija. Leidimą gamybai pasirašydavo visi komisijos nariai, dokumentai būdavo saugojami kombinato archyve. Ši neabejotinai įdomi dokumentacija, liudijusi LTSR gamybą ir dizaino istoriją, pertvarkos metu tapo niekam



Dažnai keramikos dirbiniai būna dekoratyviniai, in: Lionginas Šepetys, Daiktų grožis, Vilnius: Mintis, 1965, il. 31-37

Decorative Ceramic Art Works, in: Lionginas Šepetys, Daiktų grožis, Vilnius: Mintis, 1965, il. 31-37

nereikalinga ir dingio. Kaip ir dauguma „Dailės“ kombinatų keramikos produkcijos, gamintos iš nepatvaraus, lietuviško molio. Šie tiražiniai darbai, laikui bėgant tiesiog sunaudoti buityje.

Kada prasideda socialistinis keramikos dizainas ir kaip jis reiškiasi Lietuvoje?

Nors LSSR kaip ir visoje Sovietų Sąjungoje visas socialistinis menas turėjo atspindėti tris pagrindinius principus: partiškumą, idėjiškumą ir prieinamumą, keramika buvo suvokiama kaip dailės šaka, kurianti „dekoratyvinius elementus“, jungiančius utilitarumą ir grožį. Tokios dailės tikslas buvo puošti darbo liaudies buitį. Nepaisant „Dailės“ kombinatuose dirbančių technologų pastangų, tik 1967 metais Vaclovo Miknevičiaus (1910–1989) patobulintas rausvas vietinis molis sukepdavo 980 °C temperatūroje ir vargiai tiko gaminti ilgiau buityje išliekančius indus. 1981 metais atidarius „Jiesios“ porceliano fabriką Kaune, galima sakyti, atsirado indų dizainas LSSR.

Šis technologinis neįgalumas leido keramikams realizuoti save srityse nesusijusiose su kasdieniu indų vartojimu, daugiau buvo gaminami proginiai indai ar dekoratyviniai pano. Vienas iš keisčiausių daiktų gamintų „Dailės“ keramikų – proginės vazos. Sovietų sistema pati iš savęs buvo gana dekoratyvi, negalėdama sukurti kasdienės dirbančiųjų gerovės, ji skleidė propagandą per paminėjimus, atžymėjimo ženklus ar kitais būdais. Tarkim, puikiai dirbusi ir įvykdžiusi normas pirma laiko fabriko brigada, galėjo būti apdovanojama pereinama gairele. Darbo pirmūnų nuotraukos papuošdavo sienlaikraštį, o išleidžiant į pensiją, ar švenčiant vietos partinio lyderio jubiliejų būdavo įprasta apdovanoti viešai. Visuotinio susirinkimo metu jubilias kviečiamas ant scenos, perrišamas juosta, papuošta propagandiniu užrašu ir jam įteikiama vaza. Šios vazos galima sakyti, daugelio keramikų gulbės giesmė. Tai gana didelis daiktas, pasižymintis savo dydžiu ir svoriu, pakeliamas dviem rankomis. Kaip minėjau įteikimo ceremonija vykdavo ant scenos, tad vaza negalėjo būti maža. Pagaminta

iš porėto Rokų karjero molio, ji nelabai tiko gėlėms merkti, nes leisdavo vandenį, ji nelabai tiko gėlėms merkti dėl savo dydžio. Vargiai galima rasti gėlių bent 70 cm ilgio kotais, kurios nepaskęstų šioje vazoje. Tokia *grandioznyj* vaza puikiai tiko scenai, demonstruoti gigantiškus sovietų liaudies pasiekimus šalyje, kurios geležinkelis ilgiausias, televizijos bokštas aukščiausias¹⁷³, o atsiradusi 2 kambarių komunaliniame bute – socialinėje tikrovėje, savo dydžiu, užimama erdve, visada primindavo vykusią iškilmingą ceremoniją.

Ar galima „socialistinį dizainą“ atpažinti kaip stilių?

Iki 1956 metų kurta keramika yra taip pat perdėta puošta kaip ir to meto architektūra, po Stalino asmens kulto pasmerkimo, aukštosiose mokyklose ir „Dailės“ kombinuose formuojamas keramikos dirbiniai dažnai būdavo „liaudiški“ tik išore. Tradicinių indų dekoras kuriamas kopijuojant skrynių ar spintų tapybą. Apie 1960 metus indų formos pradeda panašėti į tuomet populiarias Vakaruose, o 1967 metais atidarius Vilniaus parodų rūmus, čia 1968 metais *Jubiliejinėje taikomosios – dekoratyvinės dailės parodoje*¹⁷⁴ eksponuojami LSSR keramikų darbai atspindi to meto pasaulyje populiarias tendencijas, tokias kaip grįžimą prie archajinių technologijų – juodojo degimo ir terra sigillata, SODEISHA ar Pablo Picasso įkvėptos stilistikos, kai menininkams tampa svarbus kūrinio siluetas, faktūra, molio plastiškumo atskleidimas. Kitaip sakant, prireikė 20 metų, nuo 1947 metų Christiano Dioro *New Look* mados idėjos, davusios pradžią šiuolaikiniam dizainui, atkeliauti į LSSR. Šeštajame dešimtmetyje į keramikos lauką atėjo visa plejada moterų autorių. Jei Vakarų pasaulyje studijose dirbančios keramikės dažniau rinkosi akmens masę, kaip demokratišką medžiagą, galinčią išreikšti šio laikotarpio idėjas¹⁷⁵, tai sovietų Lietuvoje, nesant medžiagos pasirinkimo, naudojamas raudonas žemo degimo molis.

Be akivaizdaus deficito, prekių dizainas ir kokybė parduotuvėse anaipol netenkino pirkėjų. Pramoninių prekių išvaizda ir kokybė, net pažymėta kokybės ženklų, nebuvo panaši į gaminamų Vakaruose. Sovietai, norėdami išspręsti šias problemas, ėmėsi kopijavimo. Pokario metais daiktai pagaminti trofėjinėmis staklėmis įgaudavo užsieninių prekių technines savybes ir išvaizdą, vėliau inžinierių būdavo prašoma sukurti daiktus, turinčius vakarietišky prototipų savybes, ne išvaizdą¹⁷⁶. Nuo vakarietišky ar skandinavišky kopijuotos stilistikos produktai atsilikdavo keletu metų¹⁷⁷. Reikia pastebėti kad sovietų valdžia nekėlė tikslo

¹⁷³ Raymond Hutchings, *Soviet Science, Technology, Design Interaction and Convergence*, London: Oxford University press, 1976, p. 216.

¹⁷⁴ *Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, sud. Juozas Adomonis: Vilnius, Vaga, 1969.

¹⁷⁵ Moira Vincentelli, „Gender Identity and studio ceramics“, in *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017, p. 342.

¹⁷⁶ *Daiktų istorijos. Lietuvos dizainas 1918–2018*, Sud: Karolina Jakaitė, Giedrė Jankevičiūtė, Ernestas Parulskis, Gintautė Žemaitytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2018.

¹⁷⁷ Raymond Hutchings, *Soviet Science, Technology, Design Interaction and Convergence*, London: Oxford University press, 1976, p. 193.



Juozas Adomonis, *Žvakidės*, 1967, in: *Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, sud.

Juozas Adomonis, Vilnius: Vaga, 1969, il. 91

Juozas Adomonis, *Candleholders*, 1967, in: *Taikomoji - dekoratyvinė dailė*, ed.

Juozas Adomonis, Vilnius: Vaga, 1969, il. 91



A. Marcinkevičius. *Dekoratyvinė lauko keramika*.

Diplominis darbas, 1971, in: *Lietuvos TSR*

Valstybinis dailės institutas, sud. Janina Morkytė, Vilnius: Vaga, 1981, il. 549

A. Marcinkevičius. *Decorative Ceramics*, 1971, in:

Lietuvos TSR Valstybinis Dailės Institutas, ed.

Janina Morkytė, Vilnius: Vaga, 1981, il. 549

sukurti kuo didesnę prekių pasirinkimų įvairovę, čia pavyzdžiui egzistavo didelis mineralinių vandenų pasirinkimas, bet tai buvo natūraliai išgaunami skirtingi vandenys, ne sukurti produktai¹⁷⁸.

Gamyklos stengėsi patenkinti nustatytus centralizuotus poreikius, nuolat rungėsi su nekokybiškomis žaliavomis ir prastomis technologijomis. Įvairūs keramikos pramonės technologiniai trūkumai – prastas molis, nekokybiškos glazūros, netolygiai degančios krosnys trukdė keramikams įgyvendinti savo idėjas. Nepaisant to, dekoratyvinis menas LSSR klestėjo.

Keramika, „dedovščina“ ir „pakazūcha“

Viešasis meno gyvenimas LSSR buvo prižiūrimas kelių institucijų, komunistų partijos, profsąjungų, KGB. Glavlitas, anoniminė struktūra, prižiūrėjo spaudą ir dailės parodas¹⁷⁹. Šios įstaigos sutikimas buvo reikalingas norint išspausdinti praktiškai viską – nuo plakatų iki knygų. Dailininkai, norėdami pristatyti savo darbus parodose, turėdavo pateikti juos atrinkimo komisijai, prižiūrimai Meno reikalų valdybos prie LSSR Ministrų tarybos Dailės

¹⁷⁸ Raymond Hutchings, *Soviet Science, Technology, Design Interaction and Convergence*, London: Oxford University press, 1976, p.172.

¹⁷⁹ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018, p. 334



Algirdas Dovydenas, *Be pavadinimo*, apie 1968, kūrybys nepatekęs į Parodų rūmuose rengtą LSSR taikomosios dailės parodą 1968 m., Roko Dovydeno nuotrauka

Algirdas Dovydenas, *Untitled*, circa 1968, photo by Rokas Dovydenas

skyriaus¹⁸⁰. Paprastai tokių komisijų sudėtyje būdavo nariai ir iš Kultūros ministerijos ar Dailininkų sąjungos. Patekimas į šias parodas autoriams suteikdavo galimybę dalyvauti kitame konkurse, čia Dailės fondas įsigydavo parodose eksponuotų autorių kūrinius. Šios institucijos palankumas jau buvo žymiai reikšmingesnis, autoriams, norintiems ne tik kurti, bet ir pragyventi, iš menininko profesijos.

Sovietų Sąjungoje egzistavo nematoma kyšių sistema, autoriai, kurie mieliau dalydavosi savo gaunamu honoraru už įgytus kūrinius ar sukurtus pano, užsakytus per „Dailės“ kombinatą, su biurokratais ar architektais, užsakymų gaudavo daugiau nei nesidalinantys. Dailininkai, kurie „nesuprasdavo, kad reikia „padėkoti“ už įgytus darbus, galėjo būti paveikiami keliais būdais, pavyzdžiui, jiems neišmokami pinigai pagal sutartis¹⁸¹, ar iš kitos parodos jų darbų tiesiog niekas neįsigydavo.

Savita menininkų hierarchija egzistavo visais lygiais. Aukščiausius postus užėmė Komunistų partijos nariai, kurie dirbo Dailininkų sąjungoje¹⁸², Dailės institute, Dailės fonde, po jų rikiavosi eiliniai aukštųjų mokyklų dėstytojai, „Dailės“ kombinatų darbuotojai, galiausiai dailės mokytojai.

Nors tyrėjai¹⁸³ pripažįsta, kad taikomajame mene egzistavo didesnė kūrybinė laisvė nei vaizduojamajame, nepatekti į eilinę atsiskaitomąją parodą autoriai dažniau galėjo ne dėl

¹⁸⁰ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018, p. 335

¹⁸¹ Suprantu, kad tai šiandieną skamba neįtikėtina, bet galios priversti valdininką atlikti jo tiesiogines pareigas dailininkai neturėjo. SSSR joks teismas nebūtų priėmęs ieškinio, tad galėjai skūstis tik aukštesniam valdininkui ar partijai. Nebūdamas partijos nariu tikėtina, konflikto atveju pamatydavai duris, o partiniai veikėjai puikiai suprato, kaip tvarkomi reikalai ir jokių viešų konfliktų su jais nebūdavo.

¹⁸² Dailininkų sąjunga, atliko panašų vaidmenį kaip ir kitos sovietinės profsąjungos – skirstė gėrybes. Per šią sąjungą dailininkai gaudavo paskyras studijoms, teptukams, popieriui ar net užsienio gamybos trintukams.

¹⁸³ Giedrė Jankevičiūtė, *Teodoras Kazimieras Valaitis*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2014, p. 207.

politiškai netinkamo turinio, bet dėl pernelyg didelio panašumo į garbių profesorių darbus. Tai nutikdavo, jei jaunas dailininkas ir profesorius nusprendavo perkelti tą pačią nuotraukoje nužiūrėtą idėją į trimatę formą. Šiuo atveju aukštesnę socialinę padėtį užimantis autorius būdavo pripažįstamas originaliu, o jaunesnysis kolega – kopijuotoju. Tad nors informacijos šaltiniai buvo bendri, visi stengėsi juos interpretuoti kūrybiškai.

Visuotinis stygius, kurį galima apeiti per kyšių ar pažinčių sistemą, egzistavo daugelyje sovietinio gyvenimo sferų, Tomas Vaiseta tirdamas spaudos prieinamumą pastebi, kad: „Knygų deficitą lydėjo stiprus socialinio neteisingumo jausmas, o prie jo formavimosi prisidėjo ir priėjimo prie informacijos situacija bibliotekose: nelegaliai knygos negalėjęs ar nenorėjęs ieškoti skaitytojas bibliotekoje galėdavo patirti savo menką socialinį statusą – paklausios knygos reikėjo laukti lyg loterijos rezultatų.“¹⁸⁴

LSSR taikomojo-dekoratyvinio meno lauke dirbusiems dailininkams keltas tikslas vaizduoti tikrovę realistiškai, t. y. visas menas turėjo demonstruoti neišvengiamą komunizmo atėjimą ir progreso laimėjimą. Keramikai, negalėdami kurti kokybiškų indų, dažniau kūrė progines vazas ar dekoratyvinius pano. Arūnas Streikus pastebi, kad: „Nestandartinis kūrybiškumas ypač plačiai toleruotas tuose taikomosios dailės pavyzdžiuose, kurie formavo sovietinių vakarų mitą visasąjunginiame kontekste ir eksportinį SSRS įvaizdį užsienyje. Tariamą Vilniaus vakarietiškumą geriausiai reprezentavo modernūs interjerai kavinėse ir restoranuose, kurių pagrindiniai lankytojai buvo vietos nomenklatūrininkai ir miesto svečiai iš metropolijos ir užsienio.“¹⁸⁵ Pirmas Vilniuje „modernus“ restoranas „Neringa“ demonstravo vientisą interjerą ir klasikinę sovietmečio virtuvę. Toks į išorinį blizgesį nukreiptas dėmesys, noras puošti visuomeninius interjerus, pradedant kavinėmis, baigiant sanatorijomis, kūrė bendrą fasadinę kultūrą. Dekoratyvinis pano – uždanga – galėjo paslėpti daugelį nepageidaujamų dalykų. Kartu didelėse valgyklų ar restoranų salėse sukdavo jaukų foną.

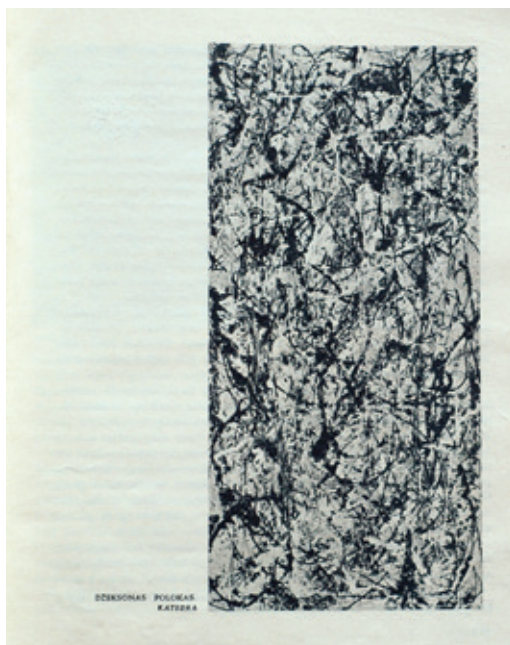
Knygos apie meną ir užsienio spauda

Vitražistas Algirdas Dovydėnas (1944–2015), baigęs dailės studijas (apie 1971 metus), viešėdamas Palangoje užsuko į svečius pas jam dėčiusį profesorių, Antaną Gudaitį (1904–1989). Su profesoriumi buvę ir esami studentai šiltai bendravo, tadėjimas į svečius neturėtų stebinti. Svečias apsilankė tualete, čia rado užsienio spaudos. Grįžęs paklausė „Domitės užsienio politika?“ „Ne, – atsakė profesorius, – popierius minkštesnis.“

Sovietmečiu stygius buvo įprastas. Trūko kokybiškų medžiagų, maisto produktų, taip pat ir buities prekių, tarp jų ir tualetinio popieriaus. Norėdami išspręsti šią problemą gyventojai prenumeravo įvairius laikraščius ir žurnalus. Visai tikėtina, kad pas profesorių studentas vartė lenkišką *Przekrój*, kurį inteligentija prenumeravo už vietinę valiutą.

¹⁸⁴ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė*, Vilnius: Lietuvos katalikų mokslo akademija, 2014, p. 218.

¹⁸⁵ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018, p. 349.



Džeksonas Polokas, *Katedra*,
in: Lionginas Šepetys,
Modernizmo metmenys,
Vilnius: Vaga, 1967, p. 117

Jackson Pollock, *Kathedral*,
in: Lionginas Šepetys,
Modernizmo metmenys,
Vilnius: Vaga, 1967, p. 117

Remiantis Martyno Mažvydo bibliotekos duomenimis, užsienio šalių žurnalai kas met menininkus pasiekdavo vis gausiau. Valstybinio dailės instituto bibliotekoje 1967 metais buvo galima rasti: rumunišką *Architektura RPR*, Rytų Vokietijoje leistą *Deutsche Architektur*, vengrišką *Magyar Epitomuveszet*, bulgarišką *Arxitektura*¹⁸⁶ ir tai tiesą sakant ir buvo viskas, ką iš užsienio spaudos ten buvo galima rasti. 1971 metais čia prenumeruota: prancūzišką *L'Architecture d'Aujourd'hui*, čekoslovakiską *Architektura ČSSR* ir *Glass Review*, Vytvarne Umeni, jau minėtą *Architektura RPR*, Vokietijos Demokratinės Respublikos leistus *Bildende Kunst* ir *Deutsche Architektur*, *Kulturpflanze*, *Neue Werbung*, Vokietijos Federatyvinės Respublikos *Kunst und das Schöne Heim*, vengrišką *Magyar Epitomuveszet*, *Muveszet*, bulgariški *Arxitektura* ir *Iskustvo*¹⁸⁷

Tuo tarpu Lietuvos TSR Valstybinėje respublikinėje bibliotekoje, Lietuvos TSR Mokslių akademijos Centrinėje bibliotekoje ar Centrinėje Mokslinėje – Techninėje bibliotekoje buvo galima rasti žurnalų leistų Jungtinėse Amerikos Valstijose *Art in America*, Jungtinės Karalystės *Art and Artists* ar Prancūzijoje *Art et Decoration*. Čia taip pat buvo galima rasti žurnalą viliojančias pavadinimais *Interiors* iš JAV ar *Design* iš Jungtinės Karalystės. Kaip taikliai pastebi

¹⁸⁶ *Naujų užsienio periodinių leidinių suvestinė rodyklė / Lietuvos TSR valstybinė respublikinė biblioteka*, sud. Edita Lagauskienė, 1967.

¹⁸⁷ *Naujų užsienio periodinių leidinių suvestinė rodyklė / Lietuvos TSR valstybinė respublikinė biblioteka*, sud. Emilija Grineckaitė, 1971.

Tomas Vaiseta, bibliotekos formavo savitą hierarchiją, sukurdamas lengvą priėjimą, prie sovietiniam piliečiui „vertingos“ literatūros ir atitolindamas jį nuo „mažiau vertingos“.¹⁸⁸

Užsienio spauda įvairias būdais patekusi į menininkų rankas formavo supratimą apie tuometį meną. Be užsienio spaudinių, paminėtinos būtų Liongino Šepečio, sovietmečiu ėjusio įvairias su daile ir kultūra susijusias vadovaujančias pareigas, knygos. 1965 metais jo parašyta propagandinė knyga *Daiktų grožis* brėžusi kontūrus, koks turi būti taikomasis-dekoratyvinis menas LSSR, ir 1967 išleista *Modernizmo metmenys*, pažintinė knyga apie Vakarų pasaulio meną. Nesuklysiu sakydamas, kad jas galima rasti kiekvieno tuo metu kūręsio menininko bibliotekoje.

Asmeniniai santykiai su Vakarų pasauliu

Dažnai yra manoma, kad Sovietų Sąjunga buvo uždara visuomenė, kurios gyventojai neturėjo nė menkiausio supratimo, kas vyksta užsienyje. Ištis tik po II pasaulinio karo šalis buvo užsitvėrusi geležine uždanga ir ryšiai tarp išsiskyrusių šeimų ar mokslo draugų buvo nutrūkę. Aišku, ir vėliau šie ryšiai nebuvo stiprūs, bet su giminaičiais galima buvo susisiekti paštu ar siųsti siuntinius. Nors susirašinėjimas ir buvo tikrinamas ir ne visi siuntiniai pasiekdavo adresatus¹⁸⁹, tai buvo bendravimo tiltas.

LSSR keramikai dalyvaudavo simpoziumuose¹⁹⁰ ar parodose užsienyje¹⁹¹, tiesa, parodose dalyvaudavo jų darbai, autoriai retai lydėdavo savo kūrinių į parodų atidarymus. Tarp tokių neišvykusių į parodą galima būtų paminėti Egidijų Talmantą, kurio darbai 1962 metais, dalyvavo Pasaulinėje keramikos parodoje Prahoje ir buvo atžymėti garbės raštu. Tuo tarpu Juozas Adomonis apsilankė minėtoje parodoje lydėdamas savo darbus. Dažnai po tokių išvykų autoriai parašydavo straipsnį¹⁹² smerkiantį kapitalistinį meną. Nes juk tarybinis žmogus negalėjo atrasti ten nieko gero. Kaip apie šią parodą rašo Lionginas Šepetys: „Iracionalizmo kelias taikomojoje dailėje yra neilgas. Jis prasidėjo po antrojo pasaulinio karo. Bet greitai laiku ryškūs antiformos pavyzdžiai užpildė Vakarus. Nemažai jų pademonstravo daugelis kapitalistinių šalių 1962 metų Prahos tarptautinėje parodoje“¹⁹³ 1954–1970 metais dalyvavusių parodose užsienyje keramikų darbus būtų galima suskaičiuoti ant pirštų¹⁹⁴, deleguotų į užsienį ke-

¹⁸⁸ Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė*, Vilnius: Lietuvos katalikų mokslo akademija, 2014, p. 217.

¹⁸⁹ Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018, p. 201.

¹⁹⁰ Juozas Adomonis 1970 metais dalyvavo simpoziume Bechtine, Čekoslovakijoje

¹⁹¹ Lietuvių menininkų darbai buvo pristatyti: 1959 metais Varšuvoje, Lenkija, 1967 Lietuvių tarybinės dekoratyvinės dailės paroda Bukarešte, Rumunijoje, 1968 metais Belgrade ir Liublijanoje, Jugoslavijoje.

¹⁹² Vienas pavyzdžių būtų Jonas Mikėnas, apsilankęs parodoje Ostendėje, parašė kapitalistinį meną demaskuojantį straipsnį. Jonas Mikėnas „Tarptautinės keramikos parodos Belgijoje proga“, *Dailė*, 1963, Nr. 3.

¹⁹³ Lionginas Šepetys, *Daiktų grožis*, Vilnius: Mintis, 1965, p. 83.

¹⁹⁴ Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, *Folklorinis modernizmas. Nuo masiškumo iki individualumo: keramika, [interaktyvus]*, [žiūrėta 2019 10 10], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/taikomoji-daile/19551974-folklorinis-modernizmas/nuomasiskumo-iki-individualumo-keramika/4847>

ramikų skaičiui parodyti užtektų vienos rankos pirštų. Šiuo būdu susipažinę su naujausiomis keramikos tendencijomis, autoriai įgydavo milžinišką pranašumą kurdami.

Esant tiesioginio bendravimo stygiui, atsirado kitas žinių skleidimo formatas. Valstybinio dailės instituto dėstytojai po kelionės surengdavo susitikimus su studentais, kurio metu pasakodavo apie kelionę, iliustruodami ją skaidrėmis. Žinoma, vykdavo ir privatūs kelionių atsiminimų vakarai, kuriuose dalyvaudavo keliautojų draugai. Autentiškas pasakojimų turinys yra sunkiai apčiuopiamas, kelionių skaidrės likusios privačiuose archyvuose ir galima tik konstatuoti – keliautojai susitikimų metu dalindavosi autentiškais prisiminimais.

Kelionės susipažįstant su šiuolaikine JAV tapyba buvo įmanomos ne tik keliaujant į Vakarų, bet ir į Rytus. Nuo 1955 metų Maskvoje ir Leningrade rengtos keliaujančios parodos: XV–XX a. Prancūzijos meno, po ilgo laiko tarpo Sovietų Sąjungoje parodant impresionistų kūrinius 1955 metais, Meksikos Grafikos 1955 metas, Prancūzijos XIX a. tapybos 1956 metais, Pablo Picasso retrospektyva, įtraukiant ir jo kubistinius darbus 1956 metais ir grafikos darbų paroda 1966 metais, Britų meno 1956 metais ir kitos. 1957 metais čia surengta ir Tarptautinė vaizduojamojo ir taikomojo meno paroda ir VI tarptautinis jaunimo ir studentų festivalis.¹⁹⁵ Šios parodos, ar tiksliau jų įspūdžiai įgavo aidus tuometėje lietuviškoje, festivalinėje¹⁹⁶ keramikoje. Šie darbai turėjo funkcijos užuomazgas, bet iš ties buvo dekoratyviniai darbai. Tuo vietinė keramika atspindėjo pasaulines tendencijas – puodžiai nebėra aukštojo mokslo aristokratai, jų vietas užima skulptūrinę plastiką propaguojantys autoriai¹⁹⁷

Būtent santykiui su šiose parodose eksponuotais darbais apsibrėžti, jų įtaką neutralizuoti ir buvo skirti L. Šepečio *Modernizmo metmenys*, amžininkai susidūrę su nesuprantamu, nauju, kaip apibūdinama spaudoje, *degeneratyvumu* jautėsi, geriausiu atveju suglumę.¹⁹⁸ 1959 metais Maskvoje Sakolnikų parke vykusioje Amerikos nacionalinėje parodoje¹⁹⁹ eksponuota Jacsono Pollocko *Katedra*, čia aprašoma: „Visi abstrakcionistiniai darbai, nepaisant įvairaus autorių talentingumo ir subjektyvių tikslų, yra iš esmės vienodi. Tiesa, iš išorės jie gali skirtis kiekvieno autoriaus mėgstama linija, spalva, kompozicija... Beje, šį vienodumą aki-vaizdžiai rodo dvi didelės Poloko drobės „Katedra“ ir „Numeris I“.“²⁰⁰

Bendraujant su tuo laikotarpiu aktyviai kūrusiais keramikais, dažnas pripažįsta buvęs pas gimines ar turistinėje kelionėje užsienyje ir atsivežęs iš ten profesinės literatūros. Bendroje stygiaus atmosferoje šie autoriai įgydavo priėjimą prie kitokių, uždaroje visuomenėje

195 Eleonory Gilburd, *To See Paris and Die*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2018, p. 220

196 Lolita Jablonskienė, „Šiuolaikinė keramika“, in: *Lietuvos dailės istorija*: Vilnius: Vilniaus Dailės Akademija, 2002, p. 374.

197 Garth Clark, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*, New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003. p. 312.

198 Eleonory Gilburd, *To See Paris and Die*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2018, p. 225.

199 Eleonory Gilburd, *To See Paris and Die*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2018, p. 242.

200 Lionginas Šepetys, *Modernizmo metmenys*, Vilnius: Vaga, 1967, p. 118.

nematytų idėjų. Jas pakartojus, tikėtina, susilaukdavo sėkmės ir pripažinimo. Reikia pripažinti, kad idealizuotas Vakarų pasaulio įvaizdis išties egzistavo ne veltui.

Lenkijos įtaka

Lietuvos ir Lenkijos valstybes siejo ilga bendra istorija, pokario Lenkijos Liaudies Respublika, satelinė sovietų bloko valstybė, tapo savotišku langu į Vakarus Sovietų Sąjungos piliečiams. Nuo 1957 metų Fordo fondas teikė Lenkijos ir Jugoslavijos mokslininkams stipendijas studijuoti vakarų Europoje ir JAV.²⁰¹ Nuo 1959 metų Lenkijoje dėstytojams, doktorantams jau buvo galima gauti ir Rockefellerio fondo ir Fulbrighto stipendijas.²⁰² Nuo 1956 metų LSSR galima buvo užsiprenumeruoti ar skaityti bibliotekose lenkiškus laikraščius ir žurnalus.²⁰³ Vilniuje, Lenino prospekte buvusiame *Draugystės* knygyne, galėjai įsigyti lenkiškų knygų. Tai skatino vietinius ir Rusijos intelektualus mokytis lenkų kalbos. Vienas jų, Josifas Brodskis, prisimena Malkolmo Lovry, Marselio Prousto, Viljamo Faulknerio ir Džeimso Džoyso ištraukas pirmąkartą skaitęs lenkų kalba.²⁰⁴ Tomas Vaiseta tirdamas sovietmečio literatūros pasiekiamumą įvardina atrinktą atranką, skaitytojai rasdavo lentynose tik atrinktas knygas, taip apribotas žinojimas, kad kitokios knygos išvis egzistuoja.²⁰⁵ Tad, literatūra lenkų kalba tapo visuomenei prieinamu būdu išvengti cenzūros. Kitas kiaurai sienas keliavęs komunikacijos būdas – radijo ir televizijos transliacijos.

9-ajame dešimtmetyje Sovietų Sąjungą pasiekdavo nuolat trikdamos Vakarų pasaulio radijo stočių programos ir kelios televizijos. Estija galėjo mėgautis Suomijos televizija,²⁰⁶ tuo tarpu Lenkijos televizija buvo matoma Vakarų Ukrainoje.²⁰⁷ Lenkijos televizijos programos buvo matomos ir pietvakarinėje LSSR dalyje, pradedant nuo Kauno, čia gyvenantys žmonės, turėjo galimybę matyti, nors ir nekokybiškai, Lenkijos Liaudies Respublikos televiziją²⁰⁸. Tą galiu paliudyti daręs pats, aštuoniasdešimtaisiais. Lenkiška televizija transliavo tiek užsienyje kurtus filmus, tiek savo nacionalinį turinį. 1972 metais sukūrus „Šilėlį“, vieną pirmųjų lietuviškų televizorių, kuriuo anot legendos, buvo įmanoma matyti net švedišką televiziją²⁰⁹.

201 Yale Richmond, *Cultural Exchange The Cold War*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 200.

202 Yale Richmond, *Cultural Exchange The Cold War*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 201.

203 Yale Richmond, *Cultural Exchange The Cold War*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2003, p. 201.

204 Anna Husarska, „A Talk with Joseph Brodsky“, *New Leader*, December 14, 1987.

205 Tomas Vaiseta, *Nuobodulio visuomenė*, Vilnius: Lietuvos katalikų mokslo akademija, 2014, p. 193.

206 George J. Neimanis, *The Collapse of the Soviet Empire – A View from Riga*, Westport: Praeger, 1997, p. 22.

207 William Jay Risch, *The Ukrainian West*, Cambridge: Harvard University Press, 2011, p. 91.

208 Arūnas Streikus, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinys-Aidai, 2018, p. 243.

209 *Daiktų istorijos. Lietuvos dizainas 1918–2018*, Sud: Karolina Jakaitė, Giedrė Jankevičiūtė, Ernestas Parulskis, Gintautė Žemaitytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2018, p. 110.



Ledwig Alfred (režisierius),
kadras iš *Król Puszczy*, iš animacinių
filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.],
Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej,
[interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21],
[https://www.youtube.com/
watch?v=t2MH981N1Uk](https://www.youtube.com/watch?v=t2MH981N1Uk)

Ledwig Alfred (director), still from
Król Puszczy, from animated film series
Lolka i Bolka, [s.a.], Studio Filmow
Rysunkowych w Bielsku Bialej.
Retrieved from, (2019 July 21),
[https://www.youtube.com/
watch?v=t2MH981N1Uk](https://www.youtube.com/watch?v=t2MH981N1Uk)

Didžioji dauguma LSSR keramikų dirbo „Dailės“ kombinatuose ar švietimo įstaigose, kur jie buvo griežtai kontroliuojami vidinės kontrolės. Tuo pačiu metu daugelio keramikų gaminių provaizdžiai buvo kilę iš socialistinio pasaulio ar kapitalistinio užsienio. Per komunikaciją LSSR dizainas patyrė Lenkijos, Suomijos, Vokietijos kūrėjų įtaką. Galima manyti, kad Lenkija, būdama šalia, kultūriškai artima šalis, padarė reikšmingiausią įtaką, atskleidžiant kurią pavyks geriau suprasti šiandienines ir būsimas dizaino problemas.

Boleko ir Loleko keramika

Sovietinės keramikos tradicija – perkelti kūrinius iš spaudos fotografijų į tvarią medžiagą šiandieną yra gana sunkiai pakartojama. Sovietmetis pasižymėjo informacijos stygiu, šią dieną įsijungus internetą, meno kūrinių vaizdai pabirs iš jo kaip iš gausybės rago. Menininkai naudodamiesi socialinės žiniasklaidos platformomis, skelbia savo ir kolegų baigtų ir dar kuriamų darbų nuotraukas, internetinės parduotuvės siūlo įsigyti nesuskaitomą daugybę keramikos dirbinių iš viso pasaulio. Keramikos muziejai ir galerijos viešina vietinių ir tarptautinių bienalių laureatų kūrinius, jų internetinėse svetainėse pristatomi naujausi, ekspertų atrinkti kūriniai. Tad kopijavimas šiandieną turėtų persikelti į internetą, ir iš jo nevaržomai skliti po keramikų dirbtuves.

Sovietmečiu laukimo procesas buvęs svarbus, laukiant spaudos, (ne)įkrentančios į pašto dėžutę. Užsisakant periodinį leidinį tikiesi tam tikro pasikartojimo, tarkim, kad mėnesinis žurnalas pasirodys pirmą mėnesio savaitę, jį išsiųstą iš Lenkijos, centrinis paštas gaus ketvirtadienį, pirmi su leidiniu susipažins atitinkamai instrukuoti žmonės, kurie peržiūrėję / perskaitę leidinį nuspręs, ar jis tinkamas piliečiui, statančiam komunizmą. Toks patikrintas spaudinys jau gali keliauti į asmeninę pašto dėžutę Vilniuje, Kaune ar Molėtuose. Jei leidinys nėra prenumeruojamas, o jo laukiama bibliotekoje, tikėtina, jis atsidurs ant vedėjo stalo, paskui pateks į rakinamą naujų leidinių lentyną, iš kur bus išduodamas svarbiems asmenims.



Devinto dešimtmečio
Ikea katalogas su Lietuvos
keramiko perpieštomis
ilustracijomis,
Roko Dovydeno nuotrauka

Ikea catalogue with sketches
made by Lithuanian artist,
photo by Rokas Dovydenas

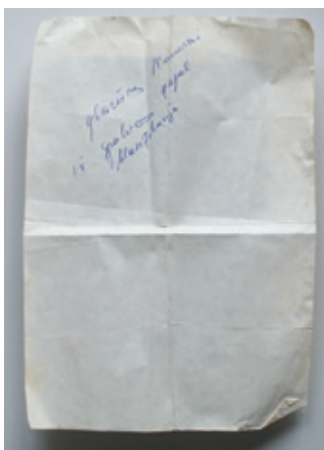
Taigi, tikėtina, kad praėjus mėnesiui ar dviem nuo žurnalo išleidimo plačioji publika galės su juo susipažinti viešai.

Jei žurnalas yra asmeninis, menininkas gali juo disponuoti kaip tinkamas, neštis į studiją, vartyti prieš miegą, plėšyti, karpyti ir taip toliau. Jei spaudinys prieinamas tik bibliotekoje, belieka tik perspiešti ar įsiminti matytą vaizdą ir grįžus į studiją jį bandyti atkartoti. Atlikdamas sovietmečio keramikos tyrimą, imituočiau patį tyrimą atmesdamas laukimą. Šiandieną su sovietmečiu leista literatūra galima susipažinti nevaržomai, nėra eilės, nėra uždaros skaityklos. Vienintelis skaitytoją ribojantis dalykas yra bibliotekos išduodamų skaityti spaudinių skaičius.

Atsisakius laukimo, nebelineka atradimo džiaugsmo, kaip ir nelineka skubos dirbti ir viešai pristatyti savąją matytą fotografijose vaizdų interpretaciją. Viešai pristatomas darbas tarsi deklaruoja kūrėjo autorines teises, kurių nebuvo Sovietų Sąjungoje.

Žvelgdamas į sovietmetį, pasirinkau kiek kitokį kelią, nei tiesiogiai perkėlinėti matytus darbus iš spaudos puslapių. Įprasmindamas savo lenkiškos televizijos žiūrėjimo Kaune patirtį, pasirinkau kurti keramiką, matytą Lenkijoje gamintuose animaciniuose filmukuose. Kiek prisimenu savo gyvenimą Sovietų Sąjungoje, esu matęs tik keletą užsienio gamybos animacinių filmų, tai čekų gamybos *Krtek* ir lenkų gamybos *Bolek i Lolek*. Čekų filmukai yra apie kurmio nuotykius miške. Bolekas ir Lolekas yra berniukai, gyvenantys mieste, skaitantys knygas ir išskylaujantys gamtoje. Dažnas šios serijos filmukas prasideda įžanga, kurioje berniukai kartu skaito knygą, įsivaizduoja nuotykius ir, išbėgę į lauką, žaisdami bando juos atkurti. 8–10 minučių animacinis filmukas baigiasi herojams grįžus į namus.

Tyrimo metu, internete, youtube.com tinklapyje, peržiūrėjau Lenkijos Respublikoje nuo 1962 iki 1986 metų kurtus 174 trumpesnius ar ilgesnius filmukus. Kine ar šiuo atveju animacijoje, kaip ir bet kuriame kitame meno kūrinyje, kuriama realybė yra sąlyginė. Galima atpažinti realistišką situaciją, kai berniukai žvejoja ar susikonstruoja gokartą. Animacinių herojų gyvenamųjų patalpų interjerai taip pat yra realistiški tik kiek yra įmanomas realizmas



„Dailės“ kombinato
glazūrų sąrašas,
Roko Dovydeno
nuotrauka

“Dailė” factory
glaze list, photo by
Rokas Dovydenas

animacijoje. Galima atpažinti sienas, langus, duris, saikingus baldus, knygas lentynose, ant komodų stovinčias vazes su pamerktomis gėlių puokštėmis, ant laibakojų staliukų pakeltus vazonus su gėlėmis ir galiausiai kambarių kampuose stovinčias tuščias dideles vazas. Tikėtina, tai idealus šešto / septinto / aštunto dešimtmečio kambario vaizdas.

Britų diplomatas ir mokslininkas Raymondas Hutchingsas aprašydamas spalvas aštunto dešimtmečio Sovietų Sąjungoje pastebi, kad čia dažniausiai pasitaikanti spalva – metalinė mėlyna, tamsiai mėlyni atspalviai yra dažnesni už šviesiai mėlynus. Matomi chaki, ir įvairūs melsvai žali atspalviai. Taip pat dažnai matoma pilkai mėlyna, kraujo raudona, oranžinė ir ruda spalvos. Violetinė ir skaisčiai raudona, sidabrinė pilka, rausva ir kitos pastelinės spalvos yra labai retos. Drabužių spalvos tamsios, dažna juoda spalva. Ir šiaip spalvos čia kiek kitokios, atrodo tarsi sumaišytos su purvu.²¹⁰

Prisiminus sovietines mokyklinių uniformų spalvas: mergaičių – ruda, juoda, balta ir truputis raudonos, berniukų – mėlyna, balta ir truputis raudonos, gauname panašią spalvinę skalę kaip ir Boleko ir Lioleko keramikos. Tikėtina, kad Raymondo Hutchingso išvada apie prastą chemijos pramonės būklę Rusijoje, tinka ir Lenkijai.

Aštuntojo dešimtmečio pabaigoje – devintojo pradžioje, Vilniaus „Dailės“ kombinato keramikos cecho darbuotojos sudarytas turimų glazūrų sąrašas yra toks:

Balta 4500, Geltona 3094, Gintarinė 3055, Geltonai ruda 4519, Ruda 3031, Ruda 3616, Tamsiai avietinė 428, Avietinė 3120, Avietinė 3122, Violetinė 3106, Violetinė 4116, Mėlyna 4634, Melsvai žalsva 3631, Purvinai žalsva 3114, Žalia 3051, Pilkai 3646, Juoda 364, Juoda 3636, Juoda 4520. Viso 19 spalvų. Šis spalvų rinkinys iš dalies atitinka animacinių filmų spalvų skalę ir vakariečių pastabas apie tuometes spalvas. Vilniaus Dailės kombinatė galima buvo atrasti keletą spalvų, neįtrauktų į šį sąrašą. Jos vadintos *mišniniais*. Fabrike indai

²¹⁰ Raymond Hutchings, *Soviet Science, Technology, Design Interaction and Convergence*, London: Oxford University press, 1976, p. 19.

glazūruoti pulverizatoriumi, naudojant kelias spalvas. Traukos spintos apačioje, nusėdavo glazūrų likučiai, kurie susimaišydavo į bendrą masę. Priklausomai nuo savaitės ar mėnesio populiarios spalvos, šios nuosėdos įgaudavo purvinai rudesnį ar žalsvesnį atspalvį. Mišiniai buvo stebėtinai lydingi, juos naudodavo glazūruojant indų vidų, tą vietą, kuri mažiausiai matoma.

Indų formos animaciniuose filmuose kiek įvairuoja, vis tik animacija gaminta daugiau nei 20 metų, per kuriuos pasikeitė visuomenės estetiški skonis. Stiliistiškai aiškiausiai galima atskirti kresnus liaudiškos keramikos indus, kuriuos berniukai atranda pas močiutę kaime filme *Raudonkepuraite*²¹¹ tai terakotos vazonėliai, kurių diametras lygus jų aukščiui. Tai akivaizdžiai masinės produkcijos neglazūruoti vazonai, kuriuos galėjai rasti visuose namuose.

Tuo tarpu vazonai gėlėms, matomi Lioleko ir Boleko miestietiškoje buityje, yra dailesni. Kūgio formos vazonėliai gėlėms yra kiek aukštesni nei jų diametras, galima numanyti, kad jie piešti vadovaujantis aukso pjūvio taisykle, kai viršutinis diametras yra aukso pjūvio santykiu su indo aukščiu ir atitinkamai su apatiniu diametru. Šie vazonai vaizduojamianimaciniuose filmuose: *Kusza*²¹² žalsvas, *Narsieji kaubojai*²¹³ pilkšvas, *Žvėrelių žudikas*²¹⁴ pilkas, šie trys, spalva besiskiriantys vazonai stovi ant tokios pat aukštos medinės taburetės, juose auga tas pats augalas, tikėtina, kad tai tas pats vazonas, keliaujantis iš serijos į seriją kartu su herojais. Labai panašūs vazonai taip pat matomi – *Sukryžiuoti kardai*²¹⁵ rudas su ornamentine tamsesnės rudos spalvos juostele apatiniame ketvirtyje, *Lobių ieškotojai*²¹⁶ žalsvas, *Lietingos atos-togos*²¹⁷ interjeruose šmėžuoja net keli rudi vazonai, du tiesiog rudi, vienas rudas su mėlynomis vertikaliomis juostelėmis, ir rudas vazonas puoštas zigzago juosta viršutinėje indo

-
- 211 Stanisław Dulz (režisierius), *Czerwony kapturek*, iš animacinių filmų serijos *Bajki Bolka i Lolka*, 1971, Film Polski, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=L85T6qOEQU4>
- 212 Władysław Nehrebecki (režisierius), „*Kusza*“, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Białej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=vlgh8HTVRcQ>
- 213 Stanisław Dulz (režisierius), *Dzielni Kowboje*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Białej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=zVVF7BKtAwA>
- 214 Edward Wator (režisierius), *Pogromka Zwierzat*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Białej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=WTr8eBDF9tw>
- 215 Waclaw Wajser (režisierius), *Skrzyzowane Szpady*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Białej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], https://www.youtube.com/watch?v=ayMf_PIOCYE
- 216 Lechosław Marszałek (režisierius), *Polawiacze Skarbow*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Białej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=JiF1K16ThBg>
- 217 Bronisław Zeman (režisierius), *Deszczowe Wakacje*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1972, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=cuaOtlcOvMt&t=12s>

dalyje ir šviesesnės rudos spalvos juostele apatinėje. Šunelis²¹⁸ melšvas, *Stovykla*²¹⁹ rusvas, *Rugpjūčio klajonės*²²⁰ ir Žiemos žaidimai²²¹ atrodo kad panaudotas tas pats rudas vazonas su gėle, ir galiausiai *Beždžionėlė*²²² rudas. Šis tarsi tipinis vazonėlis gėlėms yra dažniausiai vaizduotas keraminis objektas Boleko ir Loleko odisėjoje.

Kitų formų dekoratyvinės vazos yra gerokai retesnės, kaip kad *Sukryžiuoti kardaitai* pat vaizduojamos kelios kitos formos vazos, viena jų – stilinga, asimetriška, pilkos spalvos vaza, primenanti graikišką *lekythos* formą, tikėtina, kad ši vaza gaminta liejimo būdu, nors ją būtų įmanoma ir nužiesti. Žiedžiant asimetriškas formas, demonstruojama ypatinga žiedėjo meistriškė. Kita, rudos spalvos didelė vaza pastatyta ant grindų, joje matomas augantis fikusas. Ji dekoruota tamsesnės rudos spalvos abstrakčiomis ovalo formos dėmėmis, kiek primenanti kinišką *haitangzun* formos vazą. Kita panašaus didumo ir formos vaza matoma *Užkeikta pilis*²²³, ruda vaza, plačiu viršumi, dekoruota viena zigzago juosta.

Kartais vazos šiuose filmuose vaizduojamos kadro kampe ar šone, matyt animatoriai turėjo tai darė turėdami kokių nors bendro kadro kompozicijos sumetimų, taip *Žvėrių žudikas*, dalinai matoma pilkos spalvos, gausiai dekoruota vaza primenanti piligrimų gertuvės formą. Vaza dekoruota juodomis ir baltomis juostelėmis bei taškais. *Korida*²²⁴ matoma tuo pačiu stiliumi ir spalvomis dekoruota puodynė. *Kosmonautai*²²⁵ ant knygų lentynos stovi vaza primenanti *haitangzun* formą. Šios kaklelis kiek platesnis, panašaus diametro kaip ir apačia, pilkos spalvos vaza dekoruota skirtingų formų langeliais. Juos sukuria rudos spalvos horizontalios ir vertikalios linijos, langeliai nevienodo dydžio, prisitaikantys prie vazos formos. Tikėtina, kad paprašius vaiko, jis ar ji nupieštų būtent tokios formos vazą, šios formos

218 Wacław Wajser (režisierius), *Psiczynek*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1972, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], https://www.youtube.com/watch?v=2s-Paz_qdRs

219 Stanisław Dulz (režisierius), *Biwak*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=ZcM29yk-v9c>

220 Wacław Wajser (režisierius), *Sierpniowa Wedrowka*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], https://www.youtube.com/watch?v=PLL_NUGYvfl

221 Zdzisław Kudła (režisierius), *Zimowe Igraszki*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=4h5mYoYwLLO>

222 Wacław Wajser (režisierius), *Malpka*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=DPsX1HfoFWA>

223 Wacław Wajser (režisierius), *Zaklęty Zamek*, iš animacinių filmų serijos *Bajki Lolka i Bolka*, 1971, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=SDKofqWVoGM>

224 Lechosław Marszałek (režisierius), *Corrida*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Białej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=amXJU-rvtAQ>

225 Leszek Lorek (režisierius), *Kosmonavci*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Białej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=zsGzvg8BW04>



Dulz Stanislaw (režisierius),
kadras iš *Robinson*, iš animacinių
filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio
Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej,
[interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21],
[https://www.youtube.com/
watch?v=NiKVsaUHjTQ](https://www.youtube.com/watch?v=NiKVsaUHjTQ)

Dulz Stanislaw (director), still from
Robinson, from animated film series
Lolka i Bolka, [s.a.], Studio Filmow
Rysunkowych w Bielsku Bialej.
Retrieved from, (2019 July 21),
[https://www.youtube.com/
watch?v=NiKVsaUHjTQ](https://www.youtube.com/watch?v=NiKVsaUHjTQ)

vazos puikiai tinka tulpėms ar kitoms trumpakotėms gėlėms, jų sunki apačia neleidžia virsti ant šono, o platus viršus leidžia dailiai išskleisti gėles. Šios vazos matomos ir *Miško karalius*²²⁶. Ant komodos, kambaryje stovi balta vaza, dekoruota juodomis spiralėmis. Spiralės sukasi į skirtingas puses, jos sąlyginai didelės, iš vienos vazos pusės telpa tik 5–6. Svetainėje stovinčiame bufete išrikiuotos keturios neapibrėžtų formų baltos lėkštės. Lėkštės gali būti dekoruotos juodu ovalo formos potėpiu indo viduryje arba tai gali būti šešėlis krentantis ant sriubos lėkštės dugno. Visos keturios lėkštės kiek skirtingo dydžio ir skirtingų formų, būčiau linkęs ovalinį potėpį viduryje lėkštės laikyti dekoru, ne šešėliu, nes tai vientisas, platus brūkšnys. Akivaizdu, kad šių vazų ir lėkštės kūrė vieno autoriaus ranka.

Serijoje *Robinzonas*²²⁷ vaizduojami du indai – vazonėlis gėlėms ir vaza. Pilkas vazonėlis, baltu vidumi, tarsi nebūtų estetiškai įdomus jei ne viena detalė, jo viršus palenktas į vidų ne į išorę. Gauta forma gali būti apibūdinta kaip puodynė be kakliuko ar *meiping* vaza be viršaus, ši forma, atrodo tarsi sukurta specialiai šešiasdešimtiesiems, ji puikiai dera prie inksto formos staliukų smailiomis kojomis. Kita, nesimetriška pilka vaza dekoruota šviesesnės spalvos juostomis. Labiau panaši į stiklinę vazą nei keramiką. Jos melsvo atspalvio aidas – laiba vaza dekoruota vertikaliomis linijomis matoma *Sportininkai*²²⁸. Didesnės puodynės formos

²²⁶ Alfred Ledwig (režisierius), *Krol Puszczy*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=t2MH981N1Uk>

²²⁷ Stanislaw Dulz (režisierius), *Robinson*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=NiKVsaUHjTQ>

²²⁸ Wacław Wajser (režisierius), *Sportowcy*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=LPugj4gELHs&t=6s>



1975–1990 m. savadarbiai keramikos įrankiai pagaminti iš metalo pjūkliuko, Roko Dovydėno nuotrauka

1975–1990 self made ceramic tools,
photo by Rokas Dovydenas

vazos matomos *Pelenės šlepetės*²²⁹, *Lietingos atostogos*²³⁰, *Rugpjūtis*²³¹ čia vaizduojamos vienspalvės rudos ir abstrakčiai margos mėlynos spalvos vazos.

*Pirma atostogų diena*²³² pavaizduotas ąsotis, kaip ir dauguma baldų pakeltas ant trijų kojelių. Tai kad jis stovi ant knygų lentynos, norėčiau tikėti, kad tai išties nelabai funkcionalus, proginis daiktas. Kitame kambaryje ant sekcijos užkeltos dvi *meiping* vazų interpretacijos, mėlyna ir ruda.

Peržiūrėjas filmus, atrinkau dažniausiai pasikartojančias keramikos dirbinių formas. Tai būtų: lėkštės, gėlių vazonai ir dviejų rūšių vazos gėlėms, didelės vazos, statomos ant grindų, ir mažos vazelės, statomos ant stalo ar komodos. Valgymui skirti indai – lėkštės, puodeliai, arbatinukai dažniausiai vaizduojami balti, tuo tarpu vazonėlių ir vazų spalvos įvairuoja tarp žemės ir mėlynų spalvų.

²²⁹ Bronisław Zeman (režisierius), *Pantofelek Kopciuszka*, iš animacinių filmų serijos *Bajki Lolka i Bolka*, 1971, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=wMS4b6jUZ8U>

²³⁰ Bronisław Zeman (režisierius), *Pierwszy Dzień Wakacji*, iš animacinių filmų serijos *Bolek i Lolek na Wakacjach*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=htRoACMUmM4>

²³¹ Waclaw Wajser (režisierius), *Sierpniowa Wedrowka*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], https://www.youtube.com/watch?v=PLL_NUgYvfi

²³² Alfred Ledwig (režisierius), *Pierwszy Dzień Wakacji*, iš animacinių filmų serijos *Bolek i Lolek na Wakacjach*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=htRoACMUmM4>

Loleko ir Boleko keramikos perkėlimas

Loleko ir Boleko keramikos kūrimas kvestionuoja autentišką kūrybą, klausdamas ar naudojantis sovietinių keramikų kopijavimo iš nuotraukų technika, galima tikėtis autentiško rezultato? Imituoti gyvenimo ir kūrybos sąlygų vargiai ar būtų įmanoma, o ir tokiu atveju tyrimas iš dizaino lauko pereitų į socialinių santykių studiją. Yra galimybė naudotis autentiškomis medžiagomis, įrankiais ir kūrybos šaltiniais.

Paprasčiausias pasirinkimas čia – šaltiniai. Nors šiandieną ir yra galimybė susipažinti su tuomete bulgariška ar rumuniška spauda, formų, idėjų ir ornamento šaltiniu pasirinkau animacinius filmus. Iš jų išrinkau, viena vertus dažniausiai, kita vertus, egzotiškai atrodančius indus. Tai trys formos – vazonėlio gėlėms, matyto *Kusza* ir kituose vėliau pasirodžiusiuose animaciniuose filmuose, šie paprasti vazonėliai šmėžavo daugybę kartų, ovalaus vazonėlio gėlėms, pirmą kartą pasirodžiusio *Robinzonas* filme ir lėkščių matytų tik kartą, *Miško karaliaus* serijoje. Nesirinkau *meiping* ar *haitangzun* indų interpretacijų, siekdamas naujo ir autentiško turinio, nenorėjau kartoti šių formų, nes jas esu daręs kurdamas indus Plėviakojo projektui. Norėdamas atrasti kažką nauja, pasirinkau formas kurios žadėjo estetinį nuotykį ir sovietmečio aurą.

Ornamentų naudotų šiame tyrime pasirinkimas taip pat apribotas matytų animaciniuose filmuose, tai ištisinės, plačios horizontalios linijos, siauros vertikalios linijos, stambūs langeliai, zigzago formos juostos ir spiralės. Kiekvienu atveju naudojamos tik dvi-trys spalvos, kurias derinant ir gaunamas dekoras.

2017 metais, pradėdamas tyrimą, tikėjausi atlikti šios dalies bandymus ir darbus iš rudo Rokų karjero molio. 2018 metais įmonė perdirbanti šį molį užsidarė. Nenorėdamas pats perdirbti molio – jį kasti, valyti ir minkyti turėjau pasirinkti kitą iš daugelio šiuo metu esančių galimybių. Molį galima rinktis, pagal jo spalvą, kilmės vietą, plastines savybes ar suderinamumą su glazūromis. Nors sovietmetis pasižymėjo didelėmis keistenybėmis, to meto industrijai dideli atstumai nebuvo kliūtis – į Panevėžio „Ekrano“ fabriką molis vežtas iš Ukrainos, o Dulevo dažų fabrikas įsikūręs prie Maskvos, tiekė glazūras Vilniaus ir Kauno „Dailės“ kombinatams. Žemos kokybės molis nebuvo vežamas dideliais atstumais. Šiuo atveju, vienintelis dailiajai keramikai tinkamas, Kuršėnuose gaminamas raudonas molis atitiktų pasirinkimą pagal molio gamybos kilmę.

Šis molį dažnai perka mokyklos ir darželiai vykdamys pirkimus pagal mažiausios kainos pasirinkimą. Negaliu sakyti kad tai blogas pasirinkimas, šis molis tinkamas žiesti ir lipdyti, išdegęs tampa sodrios raudonos spalvos. Molio gamintojai tiekia ir glazūras tinkamas pagal plėtrą. Norint naudoti šį molį ir kito gamintojo glazūras reiktų daryti bandymus. Raudonos spalvos molį, šiuo metu, galima įsigyti ir gamintą Vokietijoje ar Ispanijoje. Bet šie pasirinkimai nutolintų mane nuo vietos autentikos. Nekreipdamas dėmesio į spalvą, apsisprendžiau naudoti Kauno „Jiesios“ fabrike, 9-ajame dešimtmetyje, gamintą akmens masę. Šios medžiagos plastiškos savybės yra panašios į rudo molio, jį galima žiesti ar formuoti rankomis. Kaune, akmens masės indai dažniausiai būdavo šablonuojami formose ir molio sudėtis kurta būtent šiai paskirčiai. Kauno akmens masės spalva, varijuoją nuo rausvos iki pilkšvos,



Wajser Waclaw (režisierius),
kadras iš *Zaklety Zamek*, iš animacinių
filmų serijos *Bajki Lolka i Bolka*, 1971,
Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja
Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21],
[https://www.youtube.com/
watch?v=SDKofqWVoGM](https://www.youtube.com/watch?v=SDKofqWVoGM)

Wajser Waclaw (director), still from
Zaklety Zamek, from animated film
series *Bajki Lolka i Bolka*, 1971, Centrala
Wynajmu Filmow I Telewizja Polska.
Retrieved from, (2019 July 21)
[https://www.youtube.com/
watch?v=SDKofqWVoGM](https://www.youtube.com/watch?v=SDKofqWVoGM)

jos plėtros savybės tinka sovietmečiu gamintoms glazūroms, t.y. glazūra bent neatšoka nuo masės.

Spalvų pasirinkimas šiam projektui būtų kiek keblus. Dulevo dažų fabrikas iki šiandienos veikia ir gamina pigmentus ir glazūras keramikai. Glazūros turinčios švino Europos Sąjungos muitų sistemoje įvardinamas kaip pavojingos medžiagos jų transportavimas yra reglamentuotas, vadovaujantis taisyklėmis, tampa gana brangus. Šiandienos rinkoje esančios čekiškos, vokiškos ar itališkos glazūros yra gerokai aukštesnės kokybės nei sovietmečio medžiagos. Jų dengiamumo, peršviečiamumo ir spalvos intensyvumo savybės yra visiškai kitokios. Tai medžiagos pagamintos tam, kad naudojantis jomis būtų sukurti kokybiški kūriniai.

Besirengdamas tyrimui, visiškai atsitiktinai įsigijau didelį kiekį autentiškų glazūrų iš buvusio Vilniaus „Dailės“ kombinato darbuotojų. Glazūros supakuotos originaliose pakuotėse (popieriuje) prie jų pridėtos fabriko etiketės arba glazūrų numeriai užrašyti ranka. Glazūrų sąrašas: 186, 2405, 2550, 290, 2901, 3031, 3044, 3051, 3060, 3068, 3090, 3094, 3119, 3616, 3636, 3646, 4100, 428, 4500, 4520, 6464. Viso 21 glazūra.

Pano kaip uždanga

Individualūs sovietinės keramikos tyrimai iš dalies paskatino aspirantūros baigiamojo darbo kūrybinę dalį – *Simboliai*. Į tai atkreipė dėmesį ir darbo recenzentas Algis Lankelis, pastebėjęs kad savo darbe naudojau keramikos meninės išraiškos formą, įgavusią populiarumą taikomajame mene 1968-aisias²³³. Keraminis pano – meno forma, savo šlovės metais puošusi nesuskaitomą daugybę viešųjų interjerų, valgyklų, mokyklų ir poliklinikų. Pagal to meto statybos reglamentą, nedidelė, bet privaloma procentinė sąmatos dalis turėjo būti skirta interjerams puošti. Taip sovietinėje architektūroje suklestėjo monumentalios meno formos, vitražai, freskos, keraminiai pano. Dažnai sovietinio taikomojo meno kūriniai panašėjo į plytas,

²³³ Algis Lankelis, *Elegantiškas groteskas*, in: *7 meno dienos*, 2005-02-04, nr. 647.



Rokas Dovydenas,
menų aspirantūros
baigiamojo darbo
fragmentas, 2005,
Roko Dovydeno
nuotrauka

Rokas Dovydenas,
Symbols, detail,
2005, photo by
Rokas Dovydenas

pagražintas jose išgremžtais siužetais. Vietos keramikai mėgavosi šiuo žanru. Sovietmečiu egzistavo griežta atskirtis tarp meno šakų, struktūriškai sovietinio meno hierarchiją iki šiol yra išlaikiusi Lietuvos dailininkų sąjunga, narius jungianti į tapytojų, keramikų ir kitokias sekcijas. Labiausiai vertinami ir brangiausiai apmokami buvo įvairaus pobūdžio propagandiniai, monumentalūs darbai, tapyba. Tuo tarpu taikomojo – dekoratyvinio pobūdžio darbai nebuvo ypatingai vertinami, vis tik jie garantavo stabilias pajamas ir tam tikrą kūrybinę laisvę.

Kurdamas baigiamąjį aspirantūros darbą *Simboliai*, rėmiausi teorine medžiaga ir ieškojau medžiagos galimybių ribų, eksperimentavau, norėdamas sukurti kūrinį iš vientiso molio gabalo. Pradžioje reikšmingas pasirodė molio pasirinkimas, dažniausiai kūriau darbus iš vietinio molio, gaminamo netoli Kauno esančioje Domeikavoje. Šis molis puikiai tiko žiedimui, bet norint iš jo sukurti tvarią ir lygią plokštumą teko dėti priemaišas – šamotą. Įprastai keramikai turi galimybę pasirinkti šamoto kiekį ir dydį. Tuo metu šamotas, pirktas Izoliacinių medžiagų institute, nebuvo vientisai smulkus, jį tekdavo sijoti ir minkyti molį rankomis. Tuo pačiu metu Kuršėnuose veikianti keramikos gamykla pradėjo pardavinėti savos gamybos molį Vilniuje. Šis molis buvo atsparesnis atmosferos poveikiui, džiūdamas mažiau deformuodavosi ir išdegti darbai nebūdavo trapūs. Jame esantys smulkūs šamoto grūdėliai netrukdė išgauti smulkių detalių.

Dirbdamas pasirinkau kiauraraščio techniką. Ši pasirodė esanti tokios pat prigimties kaip ir trafaretinis *graffiti*. Sujungęs šią maištingą dvasią turinčią gatvės meno tradiciją su keramika, siekiau atrasti ir kartu praplėsti šiuolaikinio meno ribas. Tarsi sovietmečiu, kreipiausi į liaudį klausdamas, kokia tau, liaudie, šiuo metu yra pati priimtiniausia kūrybos forma? Ir liaudis man atsakė, kad trafaretinis *graffiti* atitinka sovietinę liaudies meno sampratą, ir esant tinkamai susiklosčiusioms aplinkybėms, būtų galėjęs tapti dar viena sovietinės liaudies dailės forma, greta degtukinių namukų statymo, makrame pynimo iš chirurginių vamzdelių ir kitų



J. Docius, *Paguoda*, 1957, in: *Šluota 50*, sud: Juozas Bulota, Arvydas Pakalnis, Vilnius: Mintis, 1984, p. 22

J. Docius, *Consolation*, 1957, in: *Šluota 50*, ed: Juozas Bulota, Arvydas Pakalnis, Vilnius: Mintis, 1984, p. 22

skurdo padiktuotų saviraiškos būdų. Trafareto naudojimas leidžia greitai padauginti tą patį darbą keletą kartų. Kaip anot šiuolaikinio *graffiti* ikonos Banksy, pasidaręs vieną trafaretą, gali padauginti tas raides²³⁴. Sekdamas gatvės menu, dėmesį kreipiau į žodžio, kaip ženklo, ir formos jungtį. Nesiečiau iš pranešimo sukurti „tagą“, veikiau rinkdamas žodžius, spalvas ir formas siečiau, kad meno kūrinys būtų pamatytas ir perskaitytas tuo pačiu metu. Skirtingai išdėstyti tekstai tarpusavyje jungdamiesi turi sukurti papildomas prasmes. Vieni žodžiai uždengia kitus, o pirminė menininko intencija lieka pagrindiniu keliu, atveriančiu žiūrovui savaip interpretuoti ir skaityti visą instaliaciją. Taip siečiau tyrinėti conceptualaus ir keramikos meno tradicijų paribius.

Skyriaus apibendrinimas

LSSR keramika išgyveno įdomius pokyčius. Dėstytojai dirbė Valstybiniame dailės institute ir ugdė keramikus, išsilavinimą buvo įgiję Kauno meno mokykloje ar Vakarų Europoje, tikėtina, kad jie sekė Vakarų pasaulyje vyrausias meno tendencijas. Bet pokaris diktavo visiškai naują, Vakarų pasaulyje neegzistavusią socialistinio realizmo stilistiką. Tik po Stalino mirties ir asmens kulto pasmerkimo galime atrasti keramikos stilius ar kryptis, kurie panašėtų į Vakarų Europos.

Tradiciškai laikoma, kad Leacho *Puodžiaus knyga* atvėrė naujas galimybes keramikos mene. Šio autoriaus išprovokuotas posūkis link studijinės keramikos turėjo aidą ir Lietuvoje. Nors autoriaus didysis noras, visavertiškai veikianti puodžių dirbtuvė, čia tapo nedideliais tiražais dirbančio menininko studija. Unikalių valstybinių užsakymų gausa suformavo keistą situaciją, kai kitos sritys buvo kolektyvinamos, dailininkai – apipavidalintojai gaudavo

²³⁴ Banksy, *Wall and Piece*, London: Century, 2005, p. 13.

asmenines studijas darbui. Galima svarstyti, ar Leacho mėgtas unikalių glazūrų gaminimasis tarp keramikų Lietuvoje buvo populiarus, nes trūko pirktinių glazūrų, ar dėl to, kad keramikai norėjo taip išreikšti savo originalumą. Šiaip ar taip po 1956 metų Lietuvoje atsiranda keramikų studijos, jose kuriamas menas nėra pardavinėjamas plačiai, daugiau tai kūrybinės dirbtuvės, kuriose kuriamas unikalus, vienetinis, tik parodoms skirtas menas. Manau, reikalinga paminėti faktą, kad asmeninės nuosavybės Sovietų Sąjungoje nebuvo, visas turtas priklausė šalies piliečiams vienodomis dalimis.

Sovietų Sąjungoje svarbesnė buvo ne galimybė reikštis – išsakyti savo originalumą, bet galimybė naudotis. Šią keistą atskirtį pastebi ir Marshalas McLuhanas²³⁵. Viena vertus, toje valstybėje daugelis dalykų buvo draudžiama, kita vertus, daugelio dalykų tiesiog nebuvo. Tad galimybė naudotis, pavyzdžiui, laikraščiu, parašyti į jį laišką ir kitą dieną pamatyti tą laišką išspausdintą vietos laikraštyje, skaitytojų laiškų skiltyje, buvo. Nebuvo galimybės išsakyti tuo laišku savo minčių.

Šiandieną sovietologijos tyrimams skiriamas itin didelis dėmesys, tačiau keramikos problemos šiuose aptarimuose kol kas neegzistuoja, arba yra marginali didesnių pasakojimų, tokių kaip *Šaltojo karo dizainas*, sudedamoji dalis²³⁶. Atlikęs tyrimą priėjau prie septynių išvadų:

1. Aptariamam laikotarpiui idėjiškumas taikomajame mene betarpiškai buvo siejamas su liaudiškumu. Tuo pačiu liaudiškumas mene reiškė galimybę tiražuoti kūrinius, tiek priemonių paprastumą, kūrinių formų monumentalumą, tradicinių keramikos formų interpretavimą.
2. Keitėsi technologijos, daugiau ir plačiau naudojamos drumstos glazūros, rečiau angobai – poglazūrinis dekoravimo būdas.
3. Vietinis molis nebuvo atsparus aukštesnėms temperatūroms, iš jo nebuvo įmanoma pagaminti darbų, kurie būtų atsparūs intensyviai naudojimui.
4. Vietos keramikai, naudodami vietines medžiagas, tapo pasmerkti kurti dekoratyvinius keramikos darbus.
5. Visuotinė subordinacija reikšdamasi kaip *dedovčina* ir oficialusis menas – *pakazucha* sudėtinės sovietų santvarkos dalys įtakojo meno pobūdį ir sudarė galimybes proteguoti tam tikrus autorius.
6. Sovietų Lietuvos keramikai patyrė įvairių užsienio autorių įtaką per tuometę spaudą, keliaujančias parodas ir išvykas į užsienį.
7. Kopijavimas be originalo buvo paplitusi meno praktika, sutinkama ir dizaine.
8. Tuometėje keramikoje vyravo du vazų gėlėms tipai, didelis, statomas ant žemės ir mažas, neužimantis daug vietos ant stalo.

²³⁵ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: University of Toronto press, 2011, p. 114.

²³⁶ Sovietinis dizainas pristatytas Nacionalinėje dailės galerijoje, parodose: *Šaltojo karo metų modernizmas. Menas ir dizainas: 1945–1975*, 2009, *Modernizacija. XX a. 7–8-ojo dešimtmečių Baltijos šalių menas, dizainas ir architektūra*, 2011.

V. TREČIA ISTORIJA: „POTTERY IS THE NEW VIDEO“²³⁷

Ižanga

Keramika susideda iš tradicijos, medžiagos, proceso ir formos. Tai specialybė turinti ilgą medžiagos vartojimo istoriją ir menkai išvystytą teoriją. Keramikos laukas dažniau praktika grįstas, meno ir dizaino tyrimų kontekstas, kuriame vykstantys procesai yra menkai dokumentuoti. Dėl šių priežasčių, sunku rasti ir pritaikyti šiam kūrybos laukui tinkamas teorijas.

VDA aspirantūros studijų metu buvo atlikti trys keramikos tyrimai – mano *LTSR keramika 1956–1970 metais* (2005), Dalios Laučkaitės-Jakimavičienės *Antglazūtinės technikos keramikoje* (2008) ir Sauliaus Jankausko *Akmens žydėjimas* (2010). Dalios Laučkaitės-Jakimavičienės ir Sauliaus Jankausko darbuose tirtos keramikos technologijos. Baigiamieji darbai pristatė keramikos kūrybos procesą.

Keramikos tyrime, dizaino praktika, kūrimo procesas tampa pagrindiniu tyrimo metodu. Vykdamas jį, teorinė ir kūrybinė tyrimo dalys yra priklausomos viena nuo kitos, kūrybinis procesas, reflektuojamas, aprašomas ir sisteminamas teorinėje dalyje. Toks tyrimo kelias kuria glaudų ryšį tarp teorijos ir praktikos. Menininko kūryba yra sunkiai prognozuojama, nenuosekli, rezultatai dažniau netikėti, nei laukti, šis darbo metodas suteikia galimybę patirti unikalius rezultatus. Tu tarpu dizainerio tyrimo metodai įgalina pasiekti trokštamų, prognozuojamų rezultatų.

Dirbti su moliu – tai nuolatinis kismas. Molis plečiasi ir traukiasi, yra degamas ir dekoruojamas, matomi rezultatai yra tarpiniai, kol dirbinyje įgyja baigtinę formą. Molis – kamufliažinė medžiaga, galinti imituoti, bet kurią kitą, kūrėjo pasirinktą, medžiagą. Tradiciškai susiklostė, kad porcelianas imituoja nefritą, akmens ar ledo struktūras. Molis imituoja porcelianą, plasmą ar odą. Molis gali įgauti įvairias fizines formas, suminkytas ir paruoštas darbui, bet paliktas lauke, veikiamas lietaus jis vėl grįžtų į žemę. Tuo tarpu išdegtas molis tampa medžiaga, kurios neįmanoma sunaikinti.

Molio universalumas kartais atrodo beribis, iš kitos pusės, jis ir riboja kūrėją. Molio galimybė imituoti įvairiausias medžiagas sukuria paradoksą, kad molis – pigi iškasena – turi galią imituoti tas medžiagas, kurios dažnoje visuomenėje turi didesnę ekonominę ar

237 Užrašą „Pottery is the new video“ galima rasti ant Grayson Perry vazos *Taste and Democracy*, 2004, in: Jacky Klein, *Grayson Perry*, Thames and Hudson, 2009, p. 221.

Roberta Smith pavadino keramiką „The new video“. Roberta Smith, *Paul Clay*, 2011, The New Yourk Times, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 09 05],

http://www.nytimes.com/2011/07/01/arts/design/paul-clay.html?_r=0

socialinę vertę. Ši minkšta ir lanksti medžiaga, pasirengusi tapti skulptūriniais objektais, indais ar plytomis, ją taip pat naudoju mąstymo proceso įbalsinimui. Minkydamas, sukdamas, spausdamas ir kitaip veikdamas medžiagą, patiriu fizinį darbo procesą. Ši lengvai apdirbama medžiaga, taip pat lengvai kuria įspūdį. Minimaliai reikalaujama darbo pastangų, molis perduoda kūrėjo mintį iš rankos į medžiagą, menininko rankose tapdama apčiuopiamu, vizualių mąstymu. Atlikto judesio įamžinimu medžiagoje, kūrybai naudojant kūną, juo kuriant ir formuojant darbus.

Keramikos istorija gausi paradoksų: vertingų darbų gaminimas iš nevertingos medžiagos, unikalumo atspindžiai masinės produkcijos darbuose, kopijos kopijavimas tai įšūčiai, kurie tapo šio tyrimo ašimi. To vedamas, šiame skyriuje nagrinėju žiedimą, kaip kopijavimo mechaniką.

Darbas pagal instrukciją ir instrukcijų kūrimas

Tikslas: išbandyti žiedimą ir sukurti žiedimo instrukciją.

Uždaviniai:

Kaip įmanoma atnaujinti žiedimą?

Ar įmanoma sukurti naują požiūrį į žiedimą?

Ar rašant apie žiedimą įmanoma aktualizuoti šį keramikos gamybos būdą?

Kokiu būdu produktas, dokumentacija refleksijos ir kita bus pristatyta, kaip dizaino tyrimas?

Molio galimybės kodėl žiedimas?

Žiedimas keramikoje pradedamas naudoti kartu su rato išradimu, apie 4000 metus prieš Kristų, pirmiausia Artimuosiuose Rytuose²³⁸. Šis keramikos formavimo būdas gerokai pagreitino utilitarių gaminių gamybą, įgalindamas puodžius greitai pakartoti apvalias indų formas nesuskaičiuojamą daugybę kartų. Tuo pačiu metu ši technika, būdama demokratiškai priimtina, paskatino keramikos centrų atsiradimą visur, kur tik randamas molis ir žinomas ratas.

Šiandieniai Lietuvos keramikai dirba postindustrinėje ekonomikoje, kurioje paslaugų sektorius pakeitė gamybą kaip pagrindinį pajamų ir užimtumo šaltinį. Prekės pigiai gaminamos ir importuojamos iš užsienio, keramika čia ne išimtis. Šioje visuomenėje, puodžiai žiedžiantys darbus labiau panašėja į garo katilų kūrtojus nei į laisvuosius menininkus. Bet stebuklo būdu, rankų darbo keramika vis dar vertinama kaip unikali galimybė patirti vietos amatininkų darbo tradicijas ir suteikianti vartotojui galimybę susipažinti su jos gamintojais tiesiogiai.

Kas dieną mus supa, gausybė pigiai automatizuotuose fabrikuose pagamintų daiktų. Rankų darbo dirbiniai, kontrastuoja su jais, praturtindami mūsų kasdienį buvimą, kurdami sąsajas su vietos bendruomenės per apylinkėse randamas medžiagas ir vietos gamybos tradicijas. Ko negalima pasakyti apie masinės gamybos gaminius, nors ir sukurtų iš panašių medžiagų, jų socialinė vertė yra priešinga. Jei žodis „pigus“ dera su žodžiu automatizuotas, tai

238 Emmanuel Cooper, *Ten Thousand Years of Pottery*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002, p. 14.



Rokas Dovydėnas,
Pottery is the New Video,
detalė, Galerija Akademija,
2015, Roko Dovydėno
nuotrauka

Rokas Dovydėnas,
Pottery is the New Video,
detail, Gallery Academy, 2015,
photo by Rokas Dovydėnas

rankų darbui suteikiamos unikalios „prabangos“ savybės. Amatininkai pasakodami apie savo darbus užsimins ir apie kultūros paveldą, tradicijų išsaugojimą, darbo meistriystę ir kūrybingą visa to interpretaciją. Kitaip sakant, vien tik rankų darbas sukuria daugybę paralelinių istorijų, kurios kuria dvasinę darbų vertę. Mano žiedimo – kopijavimo praktikos pasakojimas, yra sudėtas iš asmeninio tobulėjimo istorijos, mano kūno kelionės laike ir judėjimo studijoje trajektorijos. Kaip ir techninio gamybos pasakojimo, apie proceso supaprastinimą ir kuriamą daiktą, naudojantis paties pasidarytais įrankiais.

Tyrimo dokumentacija

Keramikai dažnai naudojami fotografija ir piešiniais paskodami taktilinio žinojimo istorijas. Leacho, Cardewo, Adomonio knygose apie keramiką, galima rasti, baigtų dirbinių ir įrankių nuotraukų, įrangos ir dirbinių proceso metu skerspjūvio piešinių. Iliustracija šiose knygose yra lygevertė pasakojimo dalis, be kurios tekstas bus neišsamus ar nesuprantamas.

Šiame tyrime naudoju nuotraukas, iliustruojančias sąvokas ar atliekamus veiksmus, paaiškinančius tekstą. Nors atrodo, kad video fiksacija geriausiai atkurtų veiksmus, kurie vyksta greitai, rinkausi ne tokią dinamišką dokumentacijos formą – foto fiksaciją. Daugelį veiksmų žiedžiant, galima atlikti pakartotinai, nuotraukų seka, taip pat gerai kuria pasakojimą, kaip ir

video dokumentacija. Taip pat fiksuoti darbo įrankiai – žiedimo staklės, peiliai, kauliukai. Šios nuotraukos primena darbą ir jais atliktus veiksmus, padeda aprašant juos tekste. Žinoma, šias nuotraukas galima interpretuoti ir kitu, ne tik mano pasiūlytu būdu, bet koku atveju, jos suteiks skaitytojui, neatremiamą autentikos pojūtį.

Keramiko studija nėra pati tinkamiausia vieta šiuolaikinei foto technikai, dulkės čia tvyro ore ir taikosi nusėsti ant objektyvų. Dirbant su moliu, išryškėjo ir kita problema, nors dauguma esame įpratę fotografuoti save, pozuodami asmenukei ar fotografuodamiesi naudojant išlaikymą, darbo studijoje metu, tai nebuvo įmanoma atlikti. Žiedžiant rankos pasidengia skystu moliu, savo konsistencija primenančiu tirštiną pieną, tad nuotraukas dokumentuojančias darbo procesą, darė asistentas. Pavyko nuotraukos, darytos nuosekliai pasiaiškinus, kas turi būti jose matoma.

Kaip puodas norėtų būti nužiestas?

Remiantis Edmundo de Waalo mintimi, kad jokia technika negali būti nesavalaikė, juolab žiedimas, kurį praktikuodamas, gali pasiekti beveik dvasinį nušvitimą²³⁹. Tyrimo metu žiedžiu ne tik tam, kad išgaučiau dailią formą, bet proceso metu dokumentuočiau veiksmus. Nesiekiu tobulo indo kaip tikslo, kaip ir tobulo žiedimo. Dar daugiau tikiuosi patirti kopijavimo nesėkmę, mano trokštamą rezultatą, tirdamas žiedimo procesą.

Edmundo de Waalo nuomone, Japonijos keramikai, žiesdami, naudodamiesi įtampa tarp tikėtinos ir planuotos, centrifuginės sukamo indo jėgos ir viką griaušančio spontaniško judesio²⁴⁰. Žiedžiant svarbi atlikimo technika, spontaniški ir išmokti kūno judesiai, galimybė tobulinti kūrinį, naudojantis daiktais, randamais šalia. Kopijuoti ir dauginti kūrinius mechanškai, šia *low fi* technika. Kuriant apvalių indų formas, patirti rutininį darbą, visų fabrikų darbo sudedamąją dalį. Šie tikslai vedė į darbus, kurie įprasmino žiedimo patirtis įgytas per laiką ir judesį.

Esė „Akimirka ir judėjimas mene“ Gombrichas rašo: „Judėjimo įspūdis, erdvės iliuzija yra rezultatas visaapimančio proceso, kurį geriausiai apibūdinti vaizdo skaitymo terminu.“²⁴¹ Žvelgdamas į kūrinį kertantį laiką ir erdvę, autorius tarsi žvilgsniu skenuoja erdvę, aptikdamas meno kūrinį: „Mes laike sukaupiame ir laikome kąsnelius ir gabalėlius, kuriuos nuskaitome savo nuovoka, kol jie sukris kaip įsivaizduojamas objektas ar įvykis.“²⁴² Žinoma, šie žodžiai skirti tapybos kūrinių sukeltai patirčiai apibūdinti. Tikiuosi, kad taip pat galima pamatyti keramikos darbus, žvelgiant į erdvę, dirbinius, pasikartojimą, nurodantį praėjusį laiką ir jame atliktą judesį.

²³⁹ Edmund de Waal, *20th Century Ceramic*, London: Thames and Hudson, 2003, p. 15.

²⁴⁰ Edmund de Waal, *20th Century Ceramic*, London: Thames and Hudson, 2003 p. 156.

²⁴¹ Ernst Gombrich, *Moment and Movement in Art*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 27, 1964, p. 302.

²⁴² Ernst Gombrich, *Moment and Movement in Art*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 27, 1964, p. 302.



Žiedimo ratelis, apie 1980, Roko Dovydėno nuotrauka

Throwing wheel, circa 1980, photo by Rokas Dovydenas

Žiedimo ratelis

Aprašydamas savo naudojamas žiedimo stakles pradėčiau nuo to, kad jos yra sunkios. Sveria apie 50–60 kg. Sukonstruotos iš švelniai rūdijančių metalo profilių, tai ne tas daiktas, kurį lengvai perneštum iš vienos erdvės į kitą ar dalintumeisi jomis, skolindamas kolegoms savaitgaliui. Vieną kartą atradusios savo vietą studijos kampe, čia jos stovi nejudinamos.

Rato sukimasis sukuriamas tiesiogiai priličiant elektros variklio veleną prie staklių apačioje pritaisyto geležinio disko. Savo konstrukcija jos atkartoja kojomis sukamą žiedimo ratą, turėdamos vienintelį pranašumą, kad nereikia naudoti daug fizinės jėgos norint jas išjudinti. Taip pat ir milžinišką trūkumą, nes spausdamas greičio pedalą gausi tik vieną sukimosi greitį. Sėdimoji staklių dalis yra tame pat aukštyje, kaip ir žiedimo ratas, šiuo požiūriu jos yra tradicinių europietišκών žiedimo staklių tąsa. Atsižvelgiant į tai, reikia manyti, kad jas sukonstravo žmones, turėjęs žiedimo įgūdžių ir kūręs sau tinkamą naudoti instrumentą. Kita smagi staklių savybė yra tai, kad įjungus galima pasirinkti variklio sukimo kryptį (staklės ilgą laiką praleido įvairiuose rūsiuose, kartą buvo užlietos, jas įjungus variklis burzgia bet neperduoda sukimo momento. Tai turi padaryti ranka pasukęs veleną į norimą pusę). Taigi jas vienodai sėkmingai gali naudoti kairiarankiai ar dešiniarankiai.

Garsas, sklaidžiamas elektros motoro, yra apie 80 decibelų. Šis triukšmas užgožia radijo skambesį, iš atviro lango sklindantį gatvės triukšmą. Greta dirbantys kolegos bendraudami

yra priversti rėkti. Šiuo skleidžiamu garsu naudojamas įrankis sukuria sieną, apribodamas tave nuo aplinkos, priversdamas atsidėti vienam procesui. Staklės turi įdomią konstrukciją, sukamasis diskas ir jį sukantis elektros variklis nėra įtaisyti vienoje plokštumoje, tad išmaniai manipuluojant pedalu, reguliuojančiu žiedimo greitį, galima išgauti švelnų, pastoviai trūkčiojantį, žiedimo disko mušimą. Jei žiedžiant ši savybė nėra svarbi, tai tekinant, mechaninis, išcentrinis mušimas juntamas dvigubai stipriau. Norint nužiesti lygų indą, reikia pasistengti, tuo tarpu išcentrinis žiedimas ar netolygus tekinimas gaunasi be ypatingų pastangų.

Žvelgiant kompleksiskai, naudodamas daiktą ar kurdamas įrenginio pagalbą, atlieku dizaino užprogramuotą veiksmą. Šiuo atveju mechaninis įrenginys daro įtaką mano ne tik atliekamam fiziniam veiksmui, bet ir kišasi į mano socialinį gyvenimą. Dirbdamas staklėmis tampu žmogaus ir instrumento junginiu, mano elgesys yra apribojamas molio išcentrinų savybių, o tikėtinas rezultatas apribotas mano patirties. Bandydamas pakeisti savo supratimą, siekdamas kitokio rezultato, galiu perjungti stakles į kairiarankių režimą.

Žiedimas

Žiedimo technikos aprašymas Adomonio knygoje *Keramikos menas*²⁴³ užima daugiausia vietos²⁴⁴ tarp visų molio formavimo būdų aprašymų. Vis tik ir šiame tekste konstatuojama, kad „neįmanoma aprašyti visų žiedimo niuansų. Sėkmingam darbui turi susiformuoti delno ir pirštų jautrumas“²⁴⁵. Bernardas Leachas pastebi, kad „bet koks žodinis žiedimo aprašymas yra netinkamas, jei ne klaidinantis. Kiekvienas, pirmą kartą stebintis, kaip iš molio masės formuojamas indas į puodą, nustemba, kaip paprastai tai atsitinka“²⁴⁶. Žiedimas, iš pažiūros nesudėtinga technika, reikalaujanti tik taktilinių įgūdžių. Kaip pastebi Cardewas knygoje *Pionierinė puodininkystė*²⁴⁷, mokymasis žiesti nėra greitas procesas, norint įvaldyti amatą, reikia kelių mėnesių intensyvios praktikos ir septynerių metų brandai pasiekti.

Darbo pradžia

Užmetęs molio gabalą ant žiedimo staklių, ranka pasuku žiedimo ratą. Atrodytų, nuostabi harmonija, viskas paruošta, rankos, molis, staklės. Molis sukasi, prilietusi jį ranka sukasi kartu. Išcentrinė jėga suka ranką ratu, kas kartą didindama judėjimo amplitudę. Tikėtina, kad panašų pojūtį patiria erdvėlaivio bandančio nutūpti ant asteroido pilotai. Paspaudžiu molį, ratas pradeda lėtėti, molio forma keičiasi. Ranka išspaudžiu molį iki pat žiedimo rato metalinio disko. Erdvė buvusi molio išorėje persikelia į jo vidų. Sustabdau stakles, vielute nupjaunu gautą žiedą, tęsiu bandymą iš naujo.

²⁴³ Juozas Adomonis, *Keramikos menas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1998.

²⁴⁴ Nuo 116 iki 119 puslapio.

²⁴⁵ Juozas Adomonis, *Keramikos menas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1998, p. 116.

²⁴⁶ Bernard Leach, *Potters Book*, London: Unicorn Publishing Group, 2015, p. 71.

²⁴⁷ Michael Cardew, *Pioneer Pottery*, New York: St. Martin's Press, 1971, p. 114.



Žiedimo darbo seka nuo molio užmetimo ant rato iki indo suformavimo, Algė Andriulytės nuotraukos
Clay throwing sequence, photos by Algė Andriulytė



Žiedimo darbo seka nuo molio užmetimo ant rato iki indo suformavimo, Algės Andriulytės nuotraukos
Clay throwing sequence, photos by Algė Andriulytė



Žiedimo darbo seka nuo molio užmetimo ant rato iki indo suformavimo, Algė Andriulytės nuotraukos
Clay throwing sequence, photos by Algė Andriulytė



Žiedimo darbo seka nuo molio užmetimo ant rato iki indo suformavimo, Algės Andiulytės nuotraukos
Clay throwing sequence, photos by Algė Andriulytė



Žiedimo darbo seka nuo molio užmetimo ant rato iki indo suformavimo, Algė Andriulytės nuotraukos
Clay throwing sequence, photos by Algė Andriulytė

Gaunamas objektas yra tiesiog apskritimas, kartais jis simetriškas. Žiedžiant kuriama forma sudėta iš nesuskaitomų apskritimų, įsikūrusių vienas ant kito. Kaip šuo besisukantis vietoje norėdamas įsitaisyti į savo guolį, ar metų ciklas einantis ratu. Jei paspaustume stipriau ir išcentrinės jėgos veikiamą formą taptų spirale, tokia pat, kaip augdamas tampa vyresnis, judėdamas metų ciklu, ar išvykdamas į kelionę grįžti įgavęs patirties. Šis judėjimas ratu, tarsi įrašytas į kūno atmintį, kūnas tarsi pats žino, kaip reikia judėti. Pradedant darbą sėkmė ir nesėkmė lanko mane pakaitomis. Molis, kurį naudoju, yra skirtingai paruoštas, esu susiminkęs skirtingo kietumo molio pavyzdžių. Minkštas molis greitai įgauna ir praranda formą, kietesnis, neteisingai padėtas ant staklių ir prastai įcentruotas, nebesiduoda pataisomas, jis plėšo pirštų sąnarius, drasko odą. Michaelas Cardewas aprašydamas žiedimą, pamini, kad viena iš įprastų pradedančio žiedėjo klaidų – naudoti per daug arba per mažai vandens²⁴⁸. Bernardas Leachas pamini²⁴⁹, kad žiedimui paruoštas molis turi būti ką tik suminkytas. Nei vienas, nei kitas autorius nemini, kokio procentinio drėgnumo, molis turi būti. Tai paliekama apsispręsti pačiam dirbančiajam. Jau bankrutavusioje „Molio studijoje“ Sargėnuose, parduodamas molis kartais būdavo įvardinamas kaip skirtas žiedimui. Jis buvo minkštesnis už tą kuris būdavo parduodamas kaip tinkamas lipdymui. Sekant šiomis gairėmis, bet kuris meistras gebėtų pasiruošti molį, tinkantį asmeniniam poreikiui.

Centravimas

Molio centravimas – žiedimo pradžia priklauso tiek pat nuo noro, kaip ir jėgos, kuria veikiamas molis. Jei pradėsime darbą neradę „savojo“ centro, negalėdami susikaupti būsime išsiblaškę ir kad ir kiek bebandytume, nieko nesigaus. Ką tik suminkytas molis, minkštas ir švelnus. Norėdamas įspausti pirštą į tokio molio gabalą nededi pastangos, pirštas tiesiog juda nesusidurdamas su pasipriešinimu, molis nėra per lipnus ir netysta kaip kramtomoji guma.

Pradėdamas darbą pasidedu vandens dubenį priešais žiedimo ratą tokiu būdu, kad galėčiau lengvai pasiekti abiem rankomis nepakildamas nuo kėdės. Drėgna kempine suvilgau žiedimo rato viršų. Šis paviršius turi būti drėgnas, bet ne per daug šlapias. Tėkšteliu 15 cm dydžio molio kūgį į žiedimo rato vidurį, žiedimo rato viršus padalintas didėjančiais apskritimais, nėra sunku pataikyti. Molio tėkštelėjimą paprastai lydi garsas *šliop*, jei per stipriai mesčiau molį ant centro, jis išsitėkštų, pararasdamas formą, metimo judesys turi būti staigus ir tvirtas, sekdamas įsivaizduojama centro ašimi žemyn. Gerai prilipęs molis priliestas neslysta. Ranka pasukęs ratą įvertinu molio padėtį, jei molis nėra viduryje, švelniai tapšnodamas jį įcentruoju.

Užvedu motorą, paspaudžiu greičio pedalą. Ratas sukasi prieš laikrodžio rodyklę, didžiausiu įmanomu greičiu. Pirmiausia priliečiu molį apatine dešnio delno dalimi. Kiek aukštesne delno vieta, nei jaučiu išsikišusį vieną iš riešo kauliukų. Molis sukasi į delną, traukdamas ranką nuo mano kūno pirmyn. Visais dešinės rankos pirštais apglėbiu molį. Iš viršaus

²⁴⁸ Michael Cardew, *Pioneer Pottery*, New York: St. Martin's Press, 1971, p. 114.

²⁴⁹ Bernard Leach, *Potters Book*, London: Unicorn Publishing Group, 2015, p. 109.

uždedu kairę ranką. Pirštai dengia pirštus, kairės rankos nykštys atsirėmęs į dešinės rankos rodomojo piršto krumpį. Ratui palengva sukantis spusteliu molį. Mano judesys lėtas, nėra jokio trūkčiojimo, netraukiu molio į save, bet jį spaudžiu, lyg bandyčiau pasmaugti, delno ir pirštų pagalba suformuoju į nupjautą platų kūgį panašią formą.

Žiedėjo rankos turi būti drėgnos ar šlapios, yra keli būdai tai padaryti. Galima rinktis švarų vandenį ir juo drėkinti rankas arba pasigaminti molio ir vandens tyrę, kuri atliks tą patį darbą. Pradėdamas žiesti aš naudojuosiu švairiu vandeniu, kuris, per kelias žiedimo dienas tampa reikiamos konsistencijos tyre.

Molio patekimas ant žiedimo rato ir jo centravimas gali skirtis, priklausomai nuo jo kiekio ir žiedimo tikslo. Centravimas keramikoje gali būti vidaus būklės metafora, kaip rašo Mary Caroline Richards pradėdama skyrių „Centravimas kaip dialogas:

„Centravimas: tai judesys, pranokstantis visus kitus įmanomus ant žiedimo staklių. Paverčiantis molį į besisukančią šerdį, kuri laisva igyti gausybę formų, kai puodžius ir molis spaus vienas kitą. Tvirtas, švelnus, jautrus paspaudimas, kuris, suteikis ko prašomas. Tai tarsi dviejų gyvybės rankų sumušimas, sveikinantis ir pasveikinamas tuo pačiu metu. Ši molio ir rankos kalba primena dialogą. Kurios kalba daug įdomesnė kalba nei išsakyti žodžiai, bandant apsaityti, nes kalbama ne liežuviu ar lūpomis, bet visu kūnu, visa asmenybe, kalbama ir klausomasi.“²⁵⁰

Pritarsiu autorei, kad pačiam žiesti yra neabejotinai įdomiau, nei bandyti aprašyti šias patirtis.

Bendraujant su kolegomis keramikais, skaitant profesinę literatūrą, ar stebint dokumentinius filmus internete, eksperimentuojant studijoje, galima atrasti ir išbandyti kelis kitus būdus, centruoti molį. Viena iš galimybių padėjus molį ant žiedimo rato, jį greitai sukant kelti į viršų ir leisti žemyn, šią operaciją kartojant kelis kartus, kol gautas rezultatas pasiekia tikslą. Pasirinkus žiesti kelių spalvų molį, ir centruojant jį šiuo būdu, galima išgauti papildomus, netikėtus spalvų susimaišymus, kurie kitu būdu nebūtų sukurti. Galima centruoti molį viena ranka, jei molio nėra daug. Ar centruoti tik viršutinę uždrėbto ant rato, kūgio dalį, iš kurios bus žiedžiama nedidelis dirbinys.

Centravimas yra svarbi žiedimo dalis, klojanti pagrindą kitiems veiksams. Pasirinktas centravimo būdas daro įtaką galutinėms dirbinio savybėms ir gali būti atpažįstamas kaip žiedėjo darbo stilius. Bet koku atveju, pasirinkant molio centravimo būdą įtakos turės molio kiekis, žiedimo staklių konstrukcija, norimas gauti rezultatas, dirbančiojo fizinis pasirengimas ir daugybė kitų smulkių dalykų, kuriuos galima patirti, bet išties sunku papasakoti.

250 Mary Caroline Richards's, *Centering in Pottery, Poetry, and the Person*, Middleton: Wesleyan University Press, 1964, p. 9.



Žiedimo metu sukuriamos formos pjūvis ant žiedimo ratelio, Algės Andriulytės nuotrauka

Section of the thrown shape, photo by Algė Andriulytė

Darbo simetriškumas

Dirbiny, besisukantis ant žiedimo rato yra simetriškas, tai mechaninė odė šlovinanti masinę produkciją. Simetrija, asimetrija ir dissimetrija yra kompozicijos išraiškos priemonės. Visiška simetrija retai aptinkama gamtoje. Keramikų darbe ji yra standartizacijos ir darbo pasidalinimo tarp dirbančiųjų pasekmė. Išlaisvindamas dirbantįjį nuo pasirinkimo, kuriantį standartą. Kuo mažiau judesių reikia atlikti, kad gautum norimą rezultatą, tuo pigiau šis darbas tau kainuos.

Manuoju atveju, kai žiedėjas, dekoruotojas ir dizaineris yra tas pats asmuo, maksimali dirbinių simetrija nėra būtina, nes kūrinio dekoras yra pritaikomas kiekvienam indui atskirai. Tuo tarpu standartizavus kūrinius, gaminant juos pagal užsakymą, net ir nedideli nukrypimai nuo centrinės ašies gali tapti ilgo nesusikalbėjimo, tarp kolegų ar gamintojo ir užsakovo pradžia. Tad simetriškos formos grožis yra fabriko (pigaus) darbo grožis.

Sienelių kėlimas

Patraukęs rankas nuo idealiai besisukančio kūgio įvertinu atliktą darbą. Pradedu naują etapą – indo formavimą. Pirmu judesiu rodomąjį dešinės rankos pirštą uždėdu ant besisukančio molio vidurio. Į jį 45 laipsnių kampu atremiu kairės rankos bevardį, didįjį ir rodomąjį pirštus. Visus keturis pirštus kartu spaudžiu tiesiai žemyn, kol susiformuoja duobutė. Žiesdamas indus, turiu įsivaizduoti duobutės gylį, ir nustoti spaudęs žemyn, palikdamas pasirinkto storio dugną. Tuo tarpu žiesdamas žiedą, kiaurymę spaudžiu pirštus kol pirštai paliečia



Žiedimo metu sukuriamų formų pjūviai ant žiedimo ratelio, Algės Andiulytės nuotraukos
Sections of the thrown shape, photos by Algė Andriulytė

žiedimo rato viršų. Šiame antrame žiedimo etape staklių greitis yra lėtesnis, pasiekęs maksimalų greitį, leidžiu staklėms suktis tuščia eiga, tik kartas nuo karto jas pagreitinamas.

Sukdamas žiedimo ratą, pirštais išplatinu gautą duobutę. Kai į jos vidų galima įkišti nykštį, tą ir darau, kitais dešinės rankos pirštais apglėbiu molį iš išorės. Lengvai paspaudžiu molį iš vidaus ir išorės tuo pačiu metu. Šiuo būdu molyje pradedu formuoti indo sienelės. Paspaudęs apačioje, palengva keliu pirštus į viršų, molis kyla kartu. Apskritimas praplatėja tiek, kad į vidų galima įkišti kairės rankos pirštus. Priliečiu molį iš vidaus ir iš išorės rodomaisiais ir didžiaisiais pirštais. Palengva spaudžiant molį ir keliant jį į viršų, gauname cilindrą, galima kartoti šį judesį tol, kol rezultatas atrodo gerai. Keliant molį iš apačios į viršų, sienelės plonėja. Jei spaudtum stipriau iš vidaus į išorę, cilindras plattėtų, jei stipriau spaudtum iš išorės siaurėtų. Bet koku atveju kartoju šiuos judesius kol sienelės tampa iki 1 cm storio. Sienelių tempimas yra neabejotinai pati svarbiausia žiedimo dalis kuriant visas stačias indų formas – puodelius, vazas, puodines. Ji trunka tik kelias akimirkas, kurių metu rankos suformuoja indo formą ir sukuria cilindrų storį. Liesdamas molį stengiu bet kokių staigių judesių, mano veiksmas tampa tiksliais ir lėtais, neskubėdamas dedu rankas ant molio, iš lėto jas atitraukiu.

Atliekant šį paprastą veiksmą galimybių eksperimentuoti ir išbandyti vis kitokius būdus yra begalės, galima bandyti lėtai sukti ratą ir greitai kelti sienelias, tuomet jos įgaus banguojančią liniją. Galima viską daryti lėtai, pakelti ir nuleisti molį. Spausdamas ir keldamas molį galiu bandyti jį spausti tarsi kandiklėmis replėmis, ar bandyti suspausti tarsi mano pirštais virstų santechnikos replėmis. Galiausiai galima pabandyti žiesti jau nužiestą darbą, suformuojant iš cilindro sraigtinę formą. Kiekvienas išbandytas „naujas“ būdas suteikia kūnui žinias, išplečia pasirinkimų galimybes. Kartodamas šiuos pratimus kelias dienas, žiesdamas cilindrų, ratui sustojus, gautas rezultatas atrodo negyvas, statiškas, niekaip nekalbantis apie dramą, vykusias darbo metu.

Žiedimas ir pasidaryk pats

Viena iš baigiamųjų žiedimo dalių, formos paviršiaus apdirbimas dažnai neapsiena be specifinių įrankių naudojimo. Nužiedus darbą, manuoju atveju cilindrą, gautas rezultatas yra toks: plevėnančių formų dirbinys, padengtas švelnia molio tižės mase. Žiedėjo rankos pasidengusios moliu, negali išgauti griežtų linijų. Žiūrovas matydamas tokio pobūdžio darbą, manys jį esant liaudiško stiliaus, sukurto neprofesionalo, tik griežtesnių linijų darbas, artimesnis sidabro indams, bus suprantamas, kaip dizainerio kūrinys.

Žinoma, įmanoma nužiesti darbą ir nesinaudojant jokiais įrankiais, bet aš naudoju kelis skirtingus įrankius sudėtus naudojimo tvarka: kauliukus, peiliukus, kempines, odeles, kilputės ir vielutes. Kauliukai yra pagaminti iš medžio, metalo, plastiko arba molio, jais lyginamas dirbinio paviršius. Lėtai besisukant žiedimo ratui, kauliukas priglaudžiamas prie dirbinio, ir gali atlikti kelias funkcijas: suformuoja dirbinį ar nuvalo perteklinį, minkštą molį. Jei žiedžiant tokią paprastą formą, kaip cilindras šias dvi funkcijas galima atlikti vienu metu, prilaikant formuojamą indą iš vidaus, nes galimi atvejai, kai lėtai besisukant ratui, molis prikibęs prie kauliuko, pradeda paskui save tempti ir žiedėjo ranką, taip atsitikus dirbinys liks sumaigytas.



Indo nupjovimas nuo žiedimo ratelio banguota vielute, Algės Andriulytės nuotraukos
Clay cutting from potters wheel with spiral, photos by Algė Andriulytė

Nužiedus dubenį arba rutulį, prireikia skirtingų įrankių formuoti išorę ir vidų. Iš skirtingų medžiagų pagaminti kauliukai palieka skirtingus pėdsakus molio paviršiuje. Išpjautieji iš plono metalo ar plasmės gali nušveisti paviršių iki blizgesio, mediniai ar moliniai tinka ne tik galutiniam paviršiaus formavimui, bet ir žiedimui. Ilgų ir bukų pagaliukų pagalba, galima išpūsti siauras ir aukštas vazas, į kurių vidų netilptų žiedėjo ranka. Plačių ir lenktų medinių kauliukų pagalba, galima suformuoti dailių dubens vidaus išlinkimą. Dubenys ir kiti atviri indai paprastai yra formuojami iš vidaus, o vazos ir puodeliai yra tvarkomi iš išorės. Kauliukai pridedami švelniai, stengiantis pataikyti tiksliai į reikiamą vietą, lengvais judesiais kilnojami aukštyn ir žemyn, jie nekeičia indo formos, pašalina perteklinį molį ir rankų darbo žymes.

Kad ir kaip gerai meistras bevaldytų rankas, spaudžiant molį pirštais, veikiama tik nedideliame indo plote. Spaudžiant kauliuką, jis prisilieja prie paviršiaus žymiai ilgesniu paviršiumi. Žiedžiant 30 cm aukščio cilindą, vietoje kauliuko, galima panaudoti to paties ilgio, mokyklinę liniuotę ir visą indo paviršių sutvarkyti vienu metu, suteikiant formai lygų, tarsi suspaustą paviršių. Toks lygus, tarsi šaltos plasmės paviršius yra patogesnis liesti ar imti. Jis puikiai tiktų indams, iš kurių valgoma, ar geriama. Ant tokio lygaus paviršiaus glazūros dengsis lygiai, tad galvojant apie kitokius dekoravimo būdus, žiedimo metu reikia suformuoti briaunas, įtrūkimus ar kitokį jei reikia, nelygų paviršių. Taip gamybos būdui sutampant su dekoru kūrimu.

Peiliukai žiedime naudojami tik vienai funkcijai – viršaus nupjovimui, išlyginant pakraštį. Nupjautas viršus, vėliau lyginamas su kempine arba oda. Suformuojant minkštą briauną, patogią plauti, liesti rankoms ar lūpoms. Pjovimo veiksmai gali būti atliekami po kiekvieno sienelių pakėlimo, pašalinant perteklinį molį, ar tik kartą darbo pabaigoje. Keramiko siekiamybė, nepjauti viršaus, o suformuoti jį pirštais, produktyviai ir tiksliai išnaudojant visą molį pasidėtą ant žiedimo rato. Lietuvoje nuo sovietmečio praktikuojama tradicija gamintis peiliukų geležtes keramikai iš metalo pjūkliuko. Siauras trapus metalas yra lengvai apdirbamas galąstuvu, jis yra pakankamai standus ir plonas, jį lengva užgalsti ir patogiu naudoti. Iš jo taip pat gaminamos kilputės žiedimui. Pakaitinus pjūkliuką ant dujinės viryklės, metalas lengvai lankstosi ir sukant replėmis, iš jo galima išgauti įvairias formas.

Kilputės naudojamos indo tekinimui, jomis formuojama indo apačią, suteikiant norimą išvaizdą. Kilputės gali būti įvairių formų ir dydžių. Jomis nuimu perteklinį molį nuo apatinio indo tretsdalio. Tekinti aukštesnę indo dalį gali būti rizikinga, nes tempimo jėga gali būti didesnė už paviršiaus standumą ir indas gali deformuotis.

Vielutė, padaryta iš storesnio siūlo, vielos ar valo yra skirta nupjauti dirbinį nuo žiedimo staklių. Pabaigus visas žiedimo ir dailinimo kauliukais operacijas, nusivalius rankas galima nupjauti darbą ir uždėti jį ant lentelės. Idealiu atveju, kiekvienam dirbiniui skiriama nauja lentelė, jei darbai nedideli, galima juos sudėti ant vienos didesnės lentos. Prieš nupjaunant darbą, ant žiedimo rato, toliausioje pusėje, kempine išliejama nedidelė vandens balutė. Dirbinys nuo rato pradedamas pjauti nuo šios balutės. Vanduo užpildo atsirandantį pjovimo rėžį ir dirbinį įmanoma pakelti nuo rato ar pastumti ant jo. Net ši – paprasčiausia operacija, gali turėti savą estetinę išraišką. Pasirinkus tinkamą vielutę, traukimo judesys gali suformuoti dugną atrodantį tarsi pjauta pjūklų ar suteikti medžio rievių išvaizdą.

Tekinimas yra paskutinė operacija atliekama ant žiedimo rato. Lengvai padžiovinus nužiestą dirbinį, kai jis pasiekia odos tvirtumą, indas apverčiamas, priklijuojamas prie žiedimo rato ir greitai įsukus, kilputėmis, tarsi kaltais tekinama indo apačia.

Baigtas darbas pasirašomas, žinoma keramikų tradicija, kaip daugumos menininkų pasirašinėti ranka, ant drėgno molio. Aš renkuosi kitą kelią, dedu spaudą su išraižyta monograma DR ir kitą spaudą pažymintį pagaminimo metus. Juos dedu vieną šalia kito vidinėje arba apatinėje indo ar daikto pusėje.

Design thinking prieiga

Keramikos technologijoms skirtoje literatūroje žiedimas paprastai pristatomas kaip taktilinio žinojimo būdas apie puodus, besirūpinantis fiziniu darbų atlikimu ir iš principo ignoruojantis šio žinojimo prasmės paieškas, tirdamas žiedimą, jo techninę ir teorinę puses naudosisi *design thinking* procesu.

Design thinking principą pirmasis plačiai paskleidė Peteris Roweas, Harvardo universiteto architektūros ir urbanistikos profesorius. 1987 metais *Design Thinking* pavadinimu jo išleista gausiai iliustruota knyga aprašė, kaip spręsti dizaino, architektūros ir miesto planavimo problemas. 1992 metais Richardas Buchanas, dizaino mokyklos Carnegie Mellon universiteto profesorius, parašė straipsnį *Padykusios design thinking problemos*²⁵¹. Šiame tekste autorius pastebi, kad *design thinking* metodas gali būti pritaikomas bene visoms žmonijos patirties formoms, tik naudodamas jį dizaineris privalo sukurti ar išrasti kažką naujo, netipiško, išsprendžiančio subtilias, specifines problemas.

Šios, ir kitos autoriaus mintys sukėlė ne tik pasekėjų bangą, bet ir paskatino Stanfordo universiteto profesorius Davidą Kelley²⁵², Larry Leiferį²⁵³ ir Terry Winogradą apmąstyti įvartojamą orientuoto dizaino atsiradimą. Brownas, kurio mintimis remiuosi, vienas patraukliausių dizaino teoretikų. Dizainerio karjeros pradžioje, kūręs industrines medžio apdirbimo stakles, aprašė *design thinking* proceso taikymo galimybes savo knygoje *Dizaino pakeisti*²⁵⁴. Naudojdamasis šiuo ir kitų autorių požiūriais²⁵⁵ konstruoju savąjį tyrimą.

251 Richard Buchanan, *Wicked Problems in Design Thinking*, in: *Design Issues*, Vol. 8, No. 2, (Spring, 1992), The MIT Press, 1992, p. 5–21.

252 David Kelley, Tom Kelley, *Creative Confidence*, London: Harper Collins Publishers, 2013.

253 *Design Thinking Understand – Improve – Apply*, sud. Hasso Plattner, Christoph Meinel, Larry Leifer, New York: Springer, 2011.

254 Tim Brown, *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, New York: Harper Collins Publishers, 2009.

255 Yayici, Emrah. *Design thinking: methodology book*, Emrah Yayici, 2016.

Manzini, Ezio. *Design, when everybody designs: an introduction to design for social innovation*, Cambridge: The MIT press, 2015.

Robert Curedale, *Design thinking: process and methods manual*, Topanga: Design Community College Inc, 2013.

Jeanne Liedtka, *Solving problems with design thinking: ten stories of what works*, New York: Columbia University Press, 2013.

Marc Stickdorn, *This is service design thinking: basics – tools – cases*, Amsterdam: BIS Publishers, 2011.

Bandant trumpai nusakyti metodo esmę, dizaineriai, naudodamiesi empatija, įsijausdami į būsimo vartotojo kailį, užčiuopia, ko reikia būsimam sėkmingam produktui, paslaugai ar patirčiai sukurti. Skaitant literatūroje pateiktus pavyzdžius, dažnai susidaro įspūdis, kad gautasis prototipas, ar galutinis produktas, būna netikėtas.

Šis metodas gali turėti šešias fazes²⁵⁶:

Apibrėžimas – tyrimas – interpretacija – idėjų generavimas – prototipas – produktas.

Naudojantis Timo Browno pasiūlymu²⁵⁷, pirmajame etape turi susitikti trys pagrindiniai principai: *desirability*, *viability*, *feasibility*. Juos verčiau taip: poreikis, įgyvendinamumas, tinkamumas.

Antrojoje tyrimo stadijoje dažniausiai siūloma tirti pasirinktą žmonių grupę, darant interviu, užduodant jiems reikiamus klausimus²⁵⁸. Taip apklausiau kelis Lietuvos keramikus²⁵⁹, užduodamas klausimus:

Papasakokite, kaip jūs pats žiedžiate?

Ką norėtumėte pakeisti žiedime?

Ar visada tenkina gautas rezultatas?

Kaip paspartinti žiedimą?

Kaip, Jūsų nuomone, puodas norėtų būti nužiestas?

Interpretuodamas gautus atsakymus galiu paskyti, kad dauguma keramikų norėtų žiesti taip, kad indas išsižiestų vienu prisėdimu, apsieinant be tekinimo.

Žiestų objektų apsuptyje, praktiniame tyrime taikau *design thinking* metodą, norėdamas rasti atsakymą į klausimą: Kaip patobulinti žiedimo procesą?

Prototipas.

Kaip paklausti puodo, koku būdu jis norėtų būti nužiestas?

Leachas, negailėdamas kritikos tuometinei industrinei keramikos gamybai, surašė instrukciją, kuria turėtų vadovautis žiedėjas:

1. Linijų pabaigos yra svarbios, vidurys išsispręs savaime.
2. Linijos yra jėgos, akcentuokit tas vietas, kur jos keičiasi ar kryžiuojasi.
3. Vertikalios linijos augimui, horizontalios poilsiui, įstrižinės pokyčiams.
4. Tiesi linija ir kreivė, stačiakampis ir apskritimas, kubas ir rutulys yra priešingybės, kurias puodžius paverčia normos ritmu, turėdamas aiškų sumanymą.
5. Kreivės yra grožiui, kampai jėgai.
6. Maža kojėlė skirta grožiui, didelė stabilumui.
7. Patvarios formos yra kupinos tylaus tikrumo. Perteklius yra blogiau už stygių.

²⁵⁶ Yayici, Emrach. *Design thinking: methodology book*, Emrah Yayici, 2016, p. 9

²⁵⁷ Tim Brown, *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, New York: Harper Collins Publishers, 2009, p. 18.

²⁵⁸ Yayici, Emrach. *Design Thinking: Methodology Book*, Emrah Yayici, 2016. p. 25.

²⁵⁹ Šie klausimai buvo užduoti bene dviems dešimtims keramikų, iš kurių atsakė tik Aida ir Saulius Dirsė.

8. Technika yra tai, ką ji reiškia. Tai nėra tikslas savaime. Pasiekus galą, iš krosnies ištraukus dailų puodą, nebūkite perdėm kritiški dėl atsitiktinių dėmelių. Dailiausi puodai pasaulyje yra pilni techninių trūkumų. Kita vertus, japonai dažnai nuėjo per toli, kurdami puodus su apgalvotais trūkumais ir pervertindami technines savybes. Tai tik intelektualus snobizmas, kurio tikėtumeisi iš antrarūšio arbatos meistro, kas labai skiriasi nuo smėlėtos Ming porceliano apačios arba nuo kvarcu pažymėtos korėjietiškos indo kojelės, kurios taip sukurtos iš būtinybės. Net nėra ką apie tai kalbėti. Bet dabar ateina laikas kalbėti apie atsitiktinumus keramikoje, nes dabar yra metas juos kurti²⁶⁰.

Kviesdamas atsisakyti nenatūralių formų ir perdėto darbų išbaigtumo, Leachas, propagavo unikalią, vietinę, autentišką keramiką, prieš pastatydamas ją beveidei fabriko produkcijai. Bet koks sukurtas daiktas įtraukia ir aplinką, t. y. vartotoją, keisdamas jo elgesį su daiktais. Porcelianiniai indai gali būti plaunami indaplovėje, tuo tarpu moliniai, degti raku krosnyje vargiai. Dizaineriai ir technologai kaskart naujai bando pažvelgti į tą patį daiktą, sukurdami papildomas jo naudojimo galimybes, tai veda link naujų medžiagų bandymų ir naujų formų atradimų. Sėkmės atveju, naujas dizainas, atsinešdamas naują vartojimo patirtį, pakeičia prieš tai buvusius, nesėkmės atveju, nutiesia kelius į naujų produktų kūrimą. Kritikuodamas prastą to meto fabrikų dizainą, Leachas siekė atverti naują kelią kokybiško dizaino atsiradimui. Šiandienis dizainas, pasikeitus visuomenės poreikiams ar gyvenimo būdui, yra pasmerktas tapti atgyvena. Tai neišvengiamai veda link naujų produktų kūrimo. Šis tyrimas balansuoja tarp dizaino ir amatininko požiūrių, pradedant nuo atlikimo technikos tyrimo, kuris, tikiu, daugelio dizainerių turėtų būti suvokiamas kaip amatininkiškas, toks, kuriuo naudojantis neįmanoma greitai ir pigiai pagaminti aukštos kokybės produktų. Dizaineris, užsakinėdamas šiuo būdu pagamintus dirbinius, bus priverstas pasitikėti specifiniais žiedėjo gebėjimais, kuriems gali turėti įtaką tokie netikėti veiksniai, kaip nuovargis, sąmonės būsenų keitimasis ar noras paskubinti darbą, neužbaigiant kurios nors proceso dalies iki galo. Kita vertus, naudojantis šia technika galima tiesiogiai, minties galią perdavus rankai, įgyvendinti savo idėjas nesinaudojant tarpininkų pagalba.

Apsisprendęs „sudizaininti“ žiedimo procesą, jį tyriau ir eksperimentuodamas atsisakiau nereikalingų dalių. Kartais, o kartais labai dažnai, neįmanoma iš naujo atrasti proceso ar produkto. Apie šią problemą užsiminė jau Buchananas²⁶¹. Užuot tapęs dizaino tyrimo vadybininku ir klausęs, kokio molinio daikto reikia vartotojui, įspaudęs savo tyrimą į kampą, iškeliau problemą, ką daryti su žiedimu? Žinoma, šis požiūris susina tyrimo galimybes ir neleidžia atrasti labiau netikėtų atsakymų.

Pasitelkęs praktinius bandymus, kūriau vazas, kurios būtų pasikartojančios formos. Jas keisdamas, papildydamas procesą savo augančia patirtimi, įsijausdamas į darbo procesą, gavau galutinės formos paieškų rezultatus. Matytų vaizdų prisiminimas, jų atkūrimas darbo eigoje tapo tiriamuoju procesu. Šios patirtys turėjo mane nuvesti link galutinio tikslo,

260 Bernard Leach, *Potters Book*, London: Unicorn Publishing Group, 2015, p. 51–52.

261 Richard Buchanan, *Wicked Problems in Design Thinking*, in: *Design Issues*, Vol. 8, No. 2, (Spring, 1992), The MIT Press, 1992, p. 5–21.

išgyvenus kūrimo procesą, sukurti prielaidas naujiems dizaino atradimams. Kurdamas tam, kad atsiminčiau svetimą kūrybą ir perdaryčiau kuriamą objektą, turiu tikslą pasiekti nenumanomą rezultatą. Kuriami indai yra mano dialogas su žiedimo ratu, ir tuo pačiu metu su keramikos istorija, tokia, kaip aš ją suprantu. Ši žiedimo kelionė, užrašoma tekstiniu pavidalu, pražysta atskiru kūrinio, tampančiu savo paties priežastimi. Bandydamas užrašyti tas patirtis, kurios, pasikartosiu perfrazuodamas profesorių Adomonį, turėtų būti patiriamos ir išvados daromos prie žiedimo rato. Dėl tokios prievartinės pramogos, kurios metu simultaniškai patiriama praeitis ir ateitis, kūrimo procesas neišvengiamai tampa painus.

Tradiciškai žiedimas susideda iš trijų pagrindinių dalių: centravimo, žiedimo ir tekimo. Žiedžiama viršutinė indo pusė, dažniausiai tai didesnioji darbo dalis. Kartais, pavyzdžiui, žiedžiant kavinukų ar šiaip kokių nors indų dangtelius, pirma sukurama vidinė, galutiniame rezultate menkai matoma, mažesnioji pusė. Apibendrintai 2/3 viso darbo yra nužiedžiama, visa vidinė indo dalis dažniausiai nėra keičiama, prie jos po žiedimo jau ne grįžtama.

Po žiedimo molis džiovinamas, kol pasiekia vadinamąjį „odos tvirtumą“. Jį pasiekus, indas dedamas ant žiedimo rato ir tekinama kita, apatinė indo pusė. Suformuojama kojėlė ir dugnas, jei reikia, nutekinami šonai, uždedami autoriaus įspaudai ir kitas dekoras. Indas, priklausomai nuo formos, gali būti brandinamas, džiovinamas, tada degamas ir t. t.

Visą darbų ciklą sudaro: molio minkymas – centravimas – žiedimas – džiovinimas – tekimas – džiovinimas – degimas – glazūravimas – degimas.

Tradicinėje Lietuvos puodininkystėje yra paplitęs puodinių ar ąsočių tipas netekintu dugnu. Taip pat dažnai tokio indo išorė nėra glazūruojama, tik vidus²⁶². Panašūs, netekinti, indai sutinkami ir kitose šalyse, kaip pavyzdį galėčiau paminėti dabartinėje Sirijoje IX amžiuje gamintus ąsočius²⁶³. Kodėl paliekama netekinta indo apačia, išsamaus archeologo ar meno tyrininko teksto neteko sutikti, tiesiog tai priimama kaip „tokios“ rūšies indai, su netekinta apačia. Mano manymu, puodžiai greitai gamindami pigius indus pernelyg nesirūpino indo estetiniu vaizdu, tik jo funkcinėmis savybėmis. Šie indai – vietinio molio ir darbo kūriniai.

Atsisakius indo tekimo, gautume tokią seką: molio minkymas – centravimas – žiedimas – džiovinimas – degimas – glazūravimas – degimas.

Tekintas dugnas ar netekintas dugnas, vieno darbo elemento atsisakymas pagreitina darbo procesą. Ar taip reikšmingai, kad tai būtų svarbu? Tad kuo skiriasi šie pasirinkimai?

Kaip minėjau anksčiau, tekinimas yra skirtas toms indo dalims padailinti, kurios prastai matosi, neapvertus daikto aukšty n dugnu. Tekinti indai tampa lengvesni, gali būti dailesnio, lygesnio paviršiaus. Molio apdirbimas gerokai skiriasi esant skirtingoms molio kietumo būsenoms. Jei žiedimui tinkamas molis turi būti kiek minkštesnis nei skirtas lipdymui, tai vadina moji odos tvirtumo būseną leidžia molį apdirbti kitais būdais nei tada, kai molis yra išdžiūvęs ar lipnus. Tekinimas gali suteikti grakštumą, bet reikalauja laiko.

²⁶² *Lietuvių liaudies keramika: XIX a. vidurys – XX a. pirma pusė: rinkinio katalogas*, sud. Irena Ūdraitė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2006.

²⁶³ Oliver Watson, *Ceramics From Islamic Lands*, London: Thames and Hudson, 2006, p. 100.

Tekinto molio indus galima dekoruoti iš abiejų pusių glazūra, apdirbus paviršių šiuo būdu, gaunamas mažiau porėtas indas. Taip grožis ir funkcionalumas veikia išvien. Kaip pasiekti šį rezultatą kitu būdu?

Keramikai dažnai naudojami aplinkoje randamais daiktais – kočėlus ir peilius, naudojamus lipdyboje, galima rasti bet kurioje virtuvėje, kankorėžius ir šakeles dekoravimui – miške. Šiandieninis žmogus apsuptas nesuskaičiuojamos daugybės daiktų, kuriuos išardžius, atskiras dalis taip pat galima kūrybingai panaudoti. Vienas tokių yra tušinukas, kurio viduje esanti spyruoklė puikiai tinka molio pjaustymui.

Naudojantis šia spyruokle, galima nupjauti keramikos dirbinį nuo žiedimo staklių. Pjaunant paprasta vielute, gaunamas nelabai estetiškai išraiškingas pjūvis. Pjaunant spyruokle, gauname banguotą dugną, kurį galima glazūruoti ir kurio nereikia tekinti. Jei žiedžiant naudotas sudėtinės struktūros molis, jis matosi visomis įmanomomis spalvomis. Tai kelias pagreitinantis žiedimo procesą, ir išvaduojantis kūrėją nuo perteklinės, (dabar jau) nereikalingos tekinimo procedūros.

Pottery is the new video

Paspartinus žiedimo procesą galima testuoti bandymus pereinant prie kitų paieškų, ką dar galima nuveikti su žiedimo ratu studijoje. Lietuvių kalbos žodyne, taip aiškinama žodžio „žiedimas“ šaknies reikšmė:

1. Žiedas – augalo dauginimosi organas, iš kurio išauga vaisius. Iš šio žodžio kildinamos visos su jaunyste, grožiu susijusios reikšmės, kaip spalva, geriausi žmonės ir kita. Pasakymas „kaip žiedas“ reiškia grožį, malonų epitetą.

2. Žiedas – ant rankos mūvimas papuošalas. Dailės dirbinys. Nors tai gali būti ir bet koks apskritas daiktas, kaip šulinio rentinio dalis, ratas ar medžio rievė.

Žiedimas, veiksmas, kildinamas iš žiedo, reiškia lipdymo būdą, kuris gali būti skirstomas į apžiedimą ir išžiedimą. Apžiedimas reikštų „puodų apžiedimas nulipdžius ant kūginio stovylo patvirtina vieno archeologo išvadą, kad kūginiai stovylai atliko tarpininko vaidmenį tarp rankinių ir kojinių puodžiaus ratų“²⁶⁴; išžiedimas savo ruožtu reikštų nužiedimą, t. y. formavimą iš molio, žiedžiant ką nors pagaminti. Kaip ir viskas aišku. Jei žiedimo procese gaunamas kiauras, žiedo formos objektas, vadinasi, dirbinys pavyko.

Kiti nevaisingi eksperimentai

Pradėdamas naujus darbus tikiuosi išreikšti laiką per molio paviršių, bet dirbu slysdamas juo. Kiekvieną nužiestą darbą užbaigiu skirtingo kietumo kauliukais. Naudoju įvairias priemones, nuo tradicinių medinių kauliukų iki plasmaginių ir metalinių, kartais pabaigiu darbus nuvalydamas gautą rezultatą kempine. Toks darbo būdas yra lėtas, nes nužiedęs dirbinį turi ieškoti būdų, kad molio tižės sustabdytas laikas išsiskleistų vazos paviršiuje, parodydamas nuostabią akimirkos laikinumo būseną. Kitas dažnai puodžių naudojamas būdas yra nutekinto indo padžiovinimas; vėl jį žiedžiant, indas spaudžiamas iš vidaus – paviršius suplyšta, nusėtas daugybės įtrūkimų. Arba baigus žiesti paliekamas nenuvalytas indo paviršius, aplaistytas šlikeriu, molio nubėgimai tampa kažkuo panašūs į tekantį užšalusį vandenį. Tai kraštutinumai, tarp kurių telpa platus keramikos technikų pasirinkimas. Bet koks keramikas šiuos eksperimentus bus daręs šimtus kartų.

Kaip atkurti ir perteikti tą laikinumo jausmą, kuris išsiskleidžia dirbant, tuo tarpu baigtas dirbinys lieka sustingęs. Kurdamas pasakojimą apie judesį erdvėje, patiriu naują nesėkmę. Išraiškos būdai, ta menininko laisvė, naudojantis tik amato išraiškos priemonės yra riboti, įmanomų sukurti žiedimo ratu formos taip pat. Išreikšdamas judėjimą per daikto paviršių, tikiuosi kad žiūrovas, kaip ir aš supras laiko metaforą, įkalintą muziejuose eksponuojamų keramikos šukių pavidalu, ir įžvelgs naują bandymą išreikšti šias laiko tėkmės, judesio idėjas kitaip. Visą dieną sukdamas ratą, nepajudi iš dirbtuvės nei per centimetrą, laiko trukmė

²⁶⁴ Lietuvių kalbos žodynas, Lietuvių kalbos institutas, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], <http://www.lkz.lt/Visas.asp?zodis=%C5%BEiedimas&Ins=-1&les=-1&id=32038770002>



Rokas Dovydėnas,
*Pottery is the New
Video*, detalė, Galerija
Akademija, 2015,
Roko Dovydėno
nuotrauka

Rokas Dovydėnas,
*Pottery is the New
Video*, detalė,
Gallery Academy,
2015, photo by Rokas
Dovydėnas

nesileidžia išviešinama. Ratas, kuris turėjo tapti mano darbo priemone, instrumentu pažinti judesį ir laiką, tampa mano paties laiko rijiku.

Bet koku atveju, skaičiuoju tai, ką mano kūnas jau „žino“; ranka gali nustatyti molio kiektumą, koja, spaudžianti greičio ir stabdymo pedalus, tai daro tiksliau nei bet kada, įjungęs stakles, jų sukimosi greitį galiu nustatyti iš klausos. Visi šie patyrimai atsirado per laiką. Sukurtas meno kūrinys turi būti toks, kad jį perkėlus į instaliaciją, žiūrovas pats patirtų laiką ir judėjimą. Įmantrus apšvietimas gali paryškinti medžiagos tekstūriškumą, spalvos filtrai išryškinti vidinę molio spalvą, bet žiūrovo judesio lėtėjimas ir greitėjimas nebepriklauso nuo mano įgytų žiedimo įgūdžių, tai galiu įtakoti tik sukurdamas tinkamą aplinką.

Šio darbo tikslas – neverbalinio pasakojimo sukūrimas, matomas subjektyviai, pažįstamas per laiką ir judesį. To siekiu formuodamas pasakojimo turinį ir erdvę taip, kad ji atspindėtų judesį per laiką. Turiu pripažinti, kad mano supratimas apie judesį kiek ribotas. Dirbdamas su moliu, jį suvokiu vizualiai, taip pat ir jį vaizduoju. Ieškodamas būdų perteikti judesį statiška forma tęsiu žiedimo būdų bandymus.

Pradedantys puodžiai kartais netinkamai įcentruoja molį ant staklių, tai lemia tolesnes klaidas. Neteisingai pradėtas darbas gali, veikiamas sukimo jėgos, nuskrieti nuo staklių, patyręs keramikas dažniausiai suvaldo šį procesą. Vienas netiksliai centruoto molio meistrų Shoi Hamada, dirbęs kartu su Bernardu Leachu, kūrė indus su nevienodo storio ir aukščio

sienelėmis; vazas skirtingai išsipūtusiomis pusėmis; dubenėlių kojėlės tekindamas ne viduryje, bet šalia jo. Shoji Hamada dirbo naudodamasis koja sukamu ratu, šis prietaisas įpatinčiai paklūsta keramikų norams, kartu reikalaujamas fizinės ištvermės.

Pottery is new video

Kūrybinėje praktikoje dažnai naudoju iš kitų medijų pasiskolintus komponavimo būdus. Ypač traukia animacijoje, video ir fotografijoje esančios galimybės. Montavimo, redagavimo galimybė, vieną kadrą sukeičiant kitu, jungiant vaizdų seką ir ja kuriant pasikartojimą, žirklių ir klijų metodai, taip plačiai taikomi kompiuteriniuose menuose, prašosi būti pritaikomi ir keramikoje. Kuriant video, judantis vaizdas perkeliamas į kompiuterį ir išskleidžiamas darbatalyje, kaip vaizdų seka. Kiekvienas čia esantis paveikslas truputį susijęs su šalia esančiais vaizdais.

Žiedimo staklėmis pabandžius atlikti panašų veiksmą, kaip video kamera, t.y. jomis sukuriamas, šiuo atveju, trimatis objektas, kiek panašus į pagamintą prieš jį ir pagamintą po jo. Tiražavimas yra seka, suvokiama kaip abstrakčių vaizdų sudėtis, sulėtintas filmas, iš kurio montuojamas pasakojimas. Šie žiedimo metu gauti žiedai montuojami tarpusavyje jungiant juos į horizontalias sekas, ir vertikalias sekas – augančius kūgius. Žiedai slepia vienas kitą, kurdami savarankiškas struktūras. Gaunama visuma yra stilistiškai vientisa, tuo pačiu ir atskira, kaip fotoanimacijos technika atliktas kūrinys.

Gautas rezultatas – performanso, atlikto prie žiedimo rato, vizualizacija, neturinti kitos paskirties kaip laiko ir judesio pristatymo žiūrovui. Puodžiaus požiūriu tai nesėkmė, nes gautas rezultatas nefunkcionalus. Ar tai yra nesėkmė ir dizainerio požiūriu? Nesėkmė yra įprastas reiškinys dizaine ar pramonėje. Visi produktai testuojami siekiant išsiaiškinti jų silpnąsias vietas. Jas išsiaiškinus gaminys gali būti tobulinamas, derinamas, gaminamas. Atradus neišsprendžiamas problemas (nesėkmes), testavimas taip pat yra sėkmingas, nes apsaugo nuo netinkamo produkto gamybos, o paskui ir utilizavimo kaštų. Šio atveju nesėkmė užtikrina tai, kad nebus papildomų išlaidų ateityje. Žinoma, būtina suvokti, kodėl atsiranda klaida, kitu atveju nėra padaromos tinkamos išvados. Tad šiuo atveju testuotas žiedimas kaip atlikimo technika nėra klaidinga. Ji turi savus privalumus ir trūkumus. O rutininis darbas studijoje davė netikėtų rezultatų.

Studija

Tipiškas darbas studijoje yra lėtas ir pasikartojantis. Įsivaizduoju, kad minkydamas molį keliauju pėsčiomis po saulės sistemą. Visas darbas su moliu yra skirtas judėti lėtai, gali nuspręsti skugiai, bet ne paskubinti kurį nors darbo etapą. Studijoje judu lėčiau, nei galima įsivaizduoti. Visa diena susideda iš lėto vieno darbo keitimo kitu. Dirbdamas studijoje praleidžiu dieną, savaitę ir galiausiai keletą mėnesių. Atlikdamas darbo sekas, judėjimas nesibaigia, keičiasi darbo kokybė. Per rutininį darbą pradedu patirti judesio pokyčius. Per tęstinį darbą kūnas įgavo fizinės, taktilinės žinias. Kūnas judėjo laike ir erdvėje. Galiausiai kūnas

nebesustodamas savarankiškai juda, mintis nebekontroliuoja veiksmo, protas ir akis gali užsiimti detalių, niuansų tobulinimu.

Žiedamas gali sulėtinti, pristabdyti arba pagreitinti laiką, tačiau pačio judesio neįmanoma sustabdyti. Žvelgdamas į žiedimo stakles supratau, kad kuriu darbą, kuriame telpa praeitis, dabartis ir ateitis. Taip studijoje, kurdamas judančiu kūnu, patiriu laiką ir erdvę. Baigtas darbas iš dabartinio laiko tampa amžinu, jis nebėra dabartyje, nebegalėdamas kisti, molis tampa eksponatu, liudijančiu laiką kai buvo padarytas. Rankų darbo molinis dirbiny bus unikalus, dėl tos priežasties, kad jis yra rankų darbo. Per šį unikalų kūrinį galima nagrinėti stilių, medžiagas iš kurių jis padarytas, ar kontekstą kuriame jis buvo patalpintas. Galimi ir socialiniai jo buvusio ar esamo vartojimo vartojimo tyrimo aspektai. Per medžiaga, stilių, rankų darbą, naudotas vietines ar atvežtines medžiagas dirbiny tampa susaistomas su vieta ir laiku.

Judėjimas ribotoje erdvėje

Kurdamas instaliaciją, kuriu pasikartojančius daiktus, kurie, dedami paeiliui, tampa nuoroda į laiką, per kurį buvo kurta. Žiūrovas juda po erdvę kreipiamas kūrinio kompozicijos, nors visada lieka galimybė susikurti savo autentiško judėjimo trajektoriją po instaliaciją. Judėjimas yra sąlyga, kurią išpildžius galima pamatyti visą kūrinį, patirti darbą. Tarpai tarp objektų erdvėje, sąlyginai žymi laiko trukmę, lygiaverte molio formoms, pauzė, erdvė tapati praėjusiam laikui. Kaip šokėjai užsidėję kostiumą netenka individualumo, taip mano darbai – pasikartojančios formos funkcionuoja kaip komponentai vienodais tarsi atlikėjų siluetais. Pasikartojanti judesių seka yra dažno šokio elementas. Pasikartojantys elementai užima jų vietas instaliacijoje. Judesiai, formos kaip atspindžiai daugybėje veidrodžių, jie atsispindi vienas kitą per trumpą laiką, o gal ir tuo pačiu metu?

Skyriaus apibendrinimas

Žiedimas tapo mano kūno fizine atmintimi, beveik nepavaldžia protui. Judėjimas visada turi daug kintamųjų ir daugybę galimybių atlikti tą patį kartotinį veiksmą. Supratęs, kaip pajusti laiką ir erdvę judant, pereinu prie bandymų žiūrovui perteikti judėjimą, laiką ir erdvę ne judesiu, bet pačiu keramikos dirbiniu, kuris atliekamas atidirbtu judesiu.

Ranka, kūnas tapo pagrindiniu informacijos šaltiniu. Keramikos studija, keramikos objektai tapo tyrimo objektu. Per žiedimą patyriau tris darbo dedamąsias:

Pirma, tai žmogaus kūnas. Dirbančiojo fizinės savybės gali lemti galutinę produkto išvaizdą. Dirbama rankomis, minimaliai naudojantis pagalbinais įrankiais. Delno fizinė forma, plaštakos dydis, pirštų pavidalas gali turėti įtakos, kaip atrodys baigtas dirbiny. Didesnių rankų savininkui gali būti sunku kurti mažus dirbinius, ar kuriant juos teks gerokai pavargti. Ir atvirkščiai, lengvesnio sudėjimo meistras greičiau fiziškai pavargs kurdamas didelius gaminius. Tokios asmeninės savybės kaip ištvermė ar kruopštumas gali turėti įtakos puodžiaus darbo greičiui ar dirbinių sudėtingumui. Kūno vikrumas, gebėjimas greitai priimti tinkamus



Rokas Dovydenas, *Pottery is the New Video*, detalė, Galerija Akademija, 2015, Roko Dovydeno nuotrauka
Rokas Dovydenas, *Pottery is the New Video*, detail, Gallery Academy, 2015, photo by Rokas Dovydenas

sprendimus ar mokėjimas „iš akies“ naudotis aukso pjūvio taisykle gali lemti būsimų kūrinių grakštumą ir gaminio patrauklumą tarp vartotojų.

Kaip neįmanoma vienodai sušokti nors ir daugybę kartų repetuoto šokio ar vienodai sudainuoti dainos, taip ir žiesti dirbiniai bus truputėlį panašūs ir nepanašūs vieni į kitus. Vien dėl tos pačios priežasties, kad žmogaus kūnas nėra ypatingai tikslus matavimo prietaisas ir jo pagaminti darbai turės šiokių tokių „originalumo“ požymių. Scenos menuose, kurie atliekami žiūrovo akivaizdoje, dažnai nebūna galimybės pakartoti netiksliai atliktos natos ar atsukti atgal spektaklio kulminacijos. Žiesti indai turi savyje sustabdytos akimirkos jausmą. Keramikas, juos žiesdamas, sustojo, pabaigdamas dirbinį. Atlikdamas žiūrovui nematomą, laike nykstantį šokį ir pateikdamas tik šio šokio fizinę fiksavimo formą. Pasikartojimas tampa pagrindiniu šokio elementu. Žiestas indas šiandieną turi žiūrovą persekiojantį „aš tai jau mačiau“ jausmą. Kiekvienas indas yra prieš tai buvusio citata. Nors nuoširdžiai tikiu, kad keramikai kasdieną stengiasi sukurti dar „nematytą“ formą ar atrasti netikėtą paskirtį, pati pasikartojančio šokio aplink instrumentą mechanika įkalina autorių rutinoje.

Antra dedamoji žiedimo dalis – molis, jo fizinės savybės, tižumas ar tąsumas lemia, kokio aukščio ar pločio gali būti daiktas. Skirtingos molio rūšys nevienodai „pakenčia“ formas, kurios yra iš jo daromos. Molis gali būti specialiai paruošiamas, pūdomas, perminkomas ar tiesiog parenkamas konkrečiam darbui. Meistras, žinodamas, kokiomis fizinėmis savybėmis turi pasižymėti baigtas dirbinys, gali parinkti ar pasirinkti reikiamą molio rūšį. Šiuo metu Lietuvoje savo paslaugas siūlo bent trys didesni molio pardavėjai, o pasinaudojus internetinių parduotuvių ir kurjerių paslaugomis, pasiūla yra praktiškai neribota. Norimos išgauti formos

ar paskirtis dažnu atveju diktuoja šią atranką. Žiesti iš kaulinio porceliano vargiai pavyks, tuo tarpu raudono molio puodyne nebus balta. Dirbant su moliu, tenka atkreipti dėmesį, kad tinkamas gebėjimas elgtis su medžiagomis, supratimas, kada reikia naudoti vandenį, kada šlikerį, žiedžiant ateina su darbo praktika ar praleistu dirbtuvėje laiku.

Trečia, paskutinė dedamoji dalis – žiedimo ratas. Jų įvairovė stulbinamai didelė. Kaip Bernardas Leachas rašo *Puodžiaus knygoje*, „ratas, ant kurio puodžius kuria tuščiavidures formas, yra savitas ir intymus prietaisas, kurį išrado žmogus“²⁶⁵. Tai gali būti rateliai, sukami rankomis, paspiriami kojomis, varomi asistentų darbo jėgos ar elektrinio variklio, kuris savo ruožtu gali būti nereguliuojamo ar reguliuojamo sukimosi greičio. Dirbti priklausomai nuo staklių konstrukcijos tenka stovint, sėdint ar tupint. Žiedimo staklės, kuriomis aš dirbu, yra XX a. aštunto dešimtmečio, skurdo kultūros esencija. Jos kiek panašios į Bernardo Leacho aprašomus paspiriamus ratelius²⁶⁶. Kiekvienų staklių konstrukcija leis ar įtakos būsimus dirbinius savo specifinio būdu.

Kiti netikėti rezultatai buvo susiję su mano socialiniu gyvenimu ir fizine kūno savijauta. Puodžiaus darbo procesas yra susijęs su gana griežta dienotvarke. Darbas pradedamas molio minkymu. Tai darbas, reikalaujantis susikaupimo ir fizinės jėgos. Klaida, padaryta ruošiant molį, baigiasi fiasko degimo krosnyje. Vėliau seka žiedimas. Tai veiklos, kuriomis užsiimu studijoje iki pietų. Antroje dienos pusėje laukia nuožiedų tvarkymas, molio perminkymas ir dirbinių ruošimas degimui. Šie darbai kartojasi, kartais didėdami, kartais mažėdami. Pirma-dieniais pasiruošti darbui trunka ilgiau, o penktadienio studijos tvarkyba pasiglemžia visą laiką. Ši dienotvarkė priverčia jausti dienos ritmą, staklių dundėjimas ir šlikeriu išsitepusios rankos apriboja socialinį gyvenimą. Kas dieną jaučiu tvirtėjančius rankų ir pečių raumenis, gerėja laikysena. Darbo procesas, nesibaigianis pasikartojimas, grįžimas į pasikartojimų erdvę. Kasdiene rutina tampa noras grįžti į kūrybinę dirbtuvę kurti darbus, kurių dauguma bus matytų ar jau kurtų darbų pasikartojimai. Nesibaigiantys nusivylimai, kylantys matant baigtus darbus, kurie tėra tik „platoniškas“ idėjos šešėlio šešėlis.

265 Bernard Leach, *Potters Book*, London: Unicorn Publishing Group, 2015, p. 66.

266 Bernard Leach, *Potters Book*, London: Unicorn Publishing Group, 2015, p. 68.

IŠVADOS

Patirdamas nesėkmę išmoksti daugiau, nei patirdamas sėkmę. Tuomet reikia produktą perkruti, atrasti iš naujo. Taip gauname naują, patobulintą kokybę. Atiduodamas baigtą rezultatą kritikui, vertintojui ar vartotojui, vienodai tikiesi ir sėkmės, ir nesėkmės, vienu atveju, tai paskatins plėstis, kitu – atrasti naujas galimybes.

Betirdamas tris keramikos istorijas, atradau kūrybinio proceso svarbą. Tai galima matyti tiek Augusto Stipriojo dvare, kuriant porcelianą savo reikmėms, tiek darbuose Vilniaus keramikos Egidijaus Igno Talmanto, sovietmečiu kūrusio savų sudėčių glazūras ir *terra sigillata*. Tikiu, kad gali keistai atrodyti vieno meistro (alchemiko) palyginimas su viso fabriko kūrimu. Vis tik manau, vidinis postūmis tai daryti buvo panašus – siekis patirti nepriklausomybės jausmą ir sukurti savas reikmes tenkinantį keramikos procesą. Jei ištobulinęs gamybą Meiseno fabrikas pradėjo nešti pelną pardavinėdamas porcelianą, tai, Talmanto atveju, apie pelną galima tik pasvajoti. Noras siekti laisvės, nebepriklausant nuo Rytų Indijos kompanijos importo ar Likino-Duliovo porceliano fabriko glazūrų, yra panašus – atsisakantis išorinio vartojimo ir griauantis monopoliją. Išmokti ir valdyti visą keramikos procesą, ar jo dalį, žiedimo atveju, pritaikant jį savoje studijoje. Jei ikiindustrinis keramikas turėjo grumtis su pasauliu, norėdamas naudotis medžiagomis, spalvomis, įrankiais, tai poindustriniam keramikui žaliavos ir visos kitos galimybės tapo lengvai prieinamos. Atliktas tyrimas leidžia daryti šias išvadas:

1. Keramiką – įvairus ir kintantis kūrybos laukas, apimantis meną, amatą ir dizainą. Teorijos trūkumas, skirtingų pasakojimų, skirtingų požiūrių stoka, šalia milžiniškos praktikos įvairovės keramikams kelia painiavą ir tapatybės krizę. Dėl šių priežasčių keramika atrodo ribota ir nebesivystanti, palyginus su šiuolaikiniu menu ir dizainu.

2. Molis kaip medžiaga gali pakartoti beveik bet kokias formas ir faktūras. Dauguma keramikos dirbinių yra indai, o nefunkcionalūs moliniai kūriniai nebus praradęs savo santykio su žmogaus kūnu ar indo formos. Molinių kūrinių forma nebus išsiskirianti, netikėta. Keramikai dekoruodami paviršių naudojami didelės meninių išraiškos priemonių įvairovė. Šis paviršiui, ne formai ar idėjoms skirtas dėmesys yra keramikos išskirtinumas lyginant su dizainu ar skulptūra.

3. Menininkas nuolatos kažką kuria – tai nesibaigiantis veiksmas, dar kartą patvirtinantis, kad į meno atradimus neįmanoma žvelgti objektyviai. Savo darbu menininkas įrodo, kad kai kurie dalykai yra niekiniai laiko atžvilgiu. Rekonstruojant, išrandant iš naujo, atkuriant meno vertybes, gautas rezultatas atima galimybę išrasti naujas šiuolaikinės meninės kūrybos formas, ir per šį sustabdymą menininkas demonstruoja, kad utopija šiuolaikinėje meno veikloje neįmanoma.

4. Jau ankstyvaisiais laikais Kinijos keramikos gamyba buvo industrializuota ir visos dirbančiųjų pareigos išsidalintos. Keramikos gamybos centrai specializavosi gaminti vienos ar kitos rūšies keramikai, kartais fabrikas įgusdavo dirbti itin siaurai, dekoruoti indus tik vienu piešimo būdu. Specialiai europiniam skoniui patenkinti, Kinijoje sukurtas *kraak* porcelianas.



Devinto dešimtmečio Ikea katalogas su Lietuvos keramiko perpieštomis iliustracijomis, Roko Dovydėno nuotrauka

Ikea catalogue with sketches made by Lithuanian artist, photo by Rokas Dovyđenas

Po porceliano išradimo, pačioje Kinijoje kūrėsi keramikos fabrikai imituojantys kitų fabrikų gaminius. Kinijos keramika eksportuota šilko keliu. Tuo pačiu keliu plito ir amatininkų kurtos kiniško porceliano kartotės iš vietinių medžiagų. Kiniškos keramikos perdirbinio idėja skirtingais keliais, per Turkiją, Italiją ir Ispaniją pasiekė ir Lietuvos Didžiąją Kunigaikštystę. Kiniškos keramikos įtaką vietiniuose gaminiuose, galima atpažinti iš baltos ir mėlynos spalvų naudojimo, per arabų kraštus ir Italiją atkeliavusios emaliavimo technikos, engobo naudojimo. Per Turkiją kartu su keramikos eksportu, LDK pasiekia gvazdikų bei tulpių motyvai. Europoje keramikos kopijavimas yra įsišaknijęs praktiškai nuo renesanso laikų ir reiškiasi per tradiciją kopijuoti iš svetur atvežtus dirbinius ir šiandieninį keramikos mokymą. Menininkai išreiškdami idėjas, naudoja jiems tuo metu prieinamas medžiagas, tad nebūtų sąžininga vadinti europinių kiniškos keramikos kopijų klastotėmis, nes tradiciškai klastotojas dirba gerokai vėliau, naudodamasis techniškai pranašesniais metodais nei ankstesni kūrėjai, pasinaudodamas žiniomis, neprieinamomis kuriant originalius darbus.

5. *Plėviakojis vs Louhan* vazos kurtos tradiciniais europiniais kiniškos keramikos kopijavimo būdais. Naudojamas vietinis molis, glazūros dengiamos *coperta* technika. Vazų formos pasiskolintos iš Kinijos, kaip ir daugybė vaizduojamų objektų: veikėjai, peizažai, ornamentas. Naudojami realūs ir išgalvoti veikėjai, pindamiesi tarpusavyje tampa nuoroda ne į konkrečių vietų žemėlapyje ar laiką kalendoriuje, tai kultūrinių asociacijų ir egzotiškos patirties laukas. *Plėviakojis vs Louhan* įsikūręs muziejuose tampa klaidinga istorijos interpretacija ir alternatyvia ateities vizija. *Plėviakojis vs Louhan antra dalis* sukurta cituojant save. Kūrinys nevysto naujo pasakojimo, tampa anksčiau sukurtos istorijos tęsinio. Sąlyginai perkonstruojant istoriją iš naujo, pataisoma tikrovė: sukuriamas vizualus pasakojimą apie keramiką jos pačios priemonėmis.

6. Pasaulinių tendencijų vėlavimas ir jų pritaikymas vietinei rinkai per adaptuotą dizainą, naudojant paprastesnes, žemesnės kokybės medžiagas yra esminis sovietinio dizaino išskirtinumas. Sovietų Lietuvos keramikas, apsiginklavęs Duliovo dažų fabriko gamintomis glazūromis ir Rokų karjero moliu, galėjo sukurti meno kūrinius, nuotraukose atrodančius tarsi jie būtų pagaminti Vakaruose. Visuotinis stygius – sovietinio gyvenimo pamatas. Aukštesnės tarnybinės ir visuomeninės pareigos užimantieji, stengėsi apriboti likusius nuo žinių, pasiekimų ar saviraiškos galimybių. Keramikos medžiagų nekokybiškumas ir pasirinkimo skurdas apribojo keramikų galimybes kurti kokybišką dizainą, tuo pat metu sovietų valdžios užprogramuotas poreikis gražinti tikrovę, suteikė galimybes keramikams realizuoti kuriant nefunkcionalius pano. Užsienio šalių įtaka sovietinius menininkus pasiekė per spaudą, parodas, ir keliones į užsienį. Kopijavimas be originalo buvo paplitusi meno praktika, sutinkama ir dizaine. Dažniausiai menininkai perkeldavo kūrinius nuo tuometės spaudos puslapių, pamatytas formas ir tekstūras į kitą medžiagą ar mastelį.

7. Loleko ir Boleko indai sukurti naudojantis autentiškomis sovietinėmis glazūromis, įrankiais ir moliu. Tirti animaciniai filmai, iš kurių perimtos trys indų formos. Šiuo būdu pakartotas sovietinio keramiko kūrybos modelis, kuris šiandienėje Lietuvoje duoda netikėtą, unikalų rezultatą.

8. Žiedimas tapo mano kūno fizine atmintimi, beveik nepavaldžia protui. Judėjimas visada turi daug kintamųjų ir daugybę galimybių atlikti tą patį kartotinį veiksmą. Žiedimas nėra nei atgyvenusi, nei netinkama kūrybos technika šiandienai. *Design thinking* prieiga suteikia galimybę naujai pažvelgti į žiedimą, šiuo būdu ištyrus procesą, atsisakyta bereikalingų judesių ir detalių. Gautas rezultatas – žiedas, nefunkcionali keraminė forma yra tikrasis žiedimo rezultatas.

9. *Pottery is the new video* darbe, sujungdamas monotoniškus žiedimo ritualus, ir video darbuose įprastomis kadrų sekas pakeisdamas pasikartojančiais keramikos darbais. Vizualizuojami pasikartojantys dauginimo procesai, atskleidžiama archaiškų ir šiuolaikinių technologijų tarpusavio ryšys, balansuojant tarp seno ir naujo meno raiškos priemonių. Keramikoje įmanomas ne tik kitų meno formų imitavimas, bet ir kitų meno rūšių strategijų pasisavinimas.

10. Dažname dizaino projekte, nesėkmė ištinka kūrėjus bandant medžiagos ar pritaikomo galimybes, šiame tyrime atradau nesėkmę kaip kūrybos įkvėpimo šaltinį, jos sąmoningai siekdamas. Nesėkmė tapo atradimų šaltiniu, nepasitenkindamas šiandieniais ir istoriniais dirbiniais, siekdamas juos pakeisti kitais, patyriau vieną nesėkmę po kitos. Tobulindamas keramikos žinias, siekdamas kompleksiško rezultato gavau netikėtus šalutinius produktus. Dirbdamas, gavau produktą ir patirtį. Bandymas išvengti nesėkmės yra klaida, neleidžianti atvirai pamatyti, kokią naudą sukuria visuma. Sėkmė ir nesėkmė yra persipynusios, vien sėkmę patiriantis produktas gali tapti rimtos nesėkmės priežastimi, kaip ir daugybė nesėkmingų bandymų įgalina sukurti sėkmingą produktą.

MENO PROJEKTO KŪRYBINĖ DALIS

Plėviakojis vs Louhan antra dalis



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Dvi vazos, 2017, Roko Dovydėno nuotrauka

Tadpole vs Louhan Part Two, Two vases, 2017, photo by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydeno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydenas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photo by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photo by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovyđenās



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydėnas

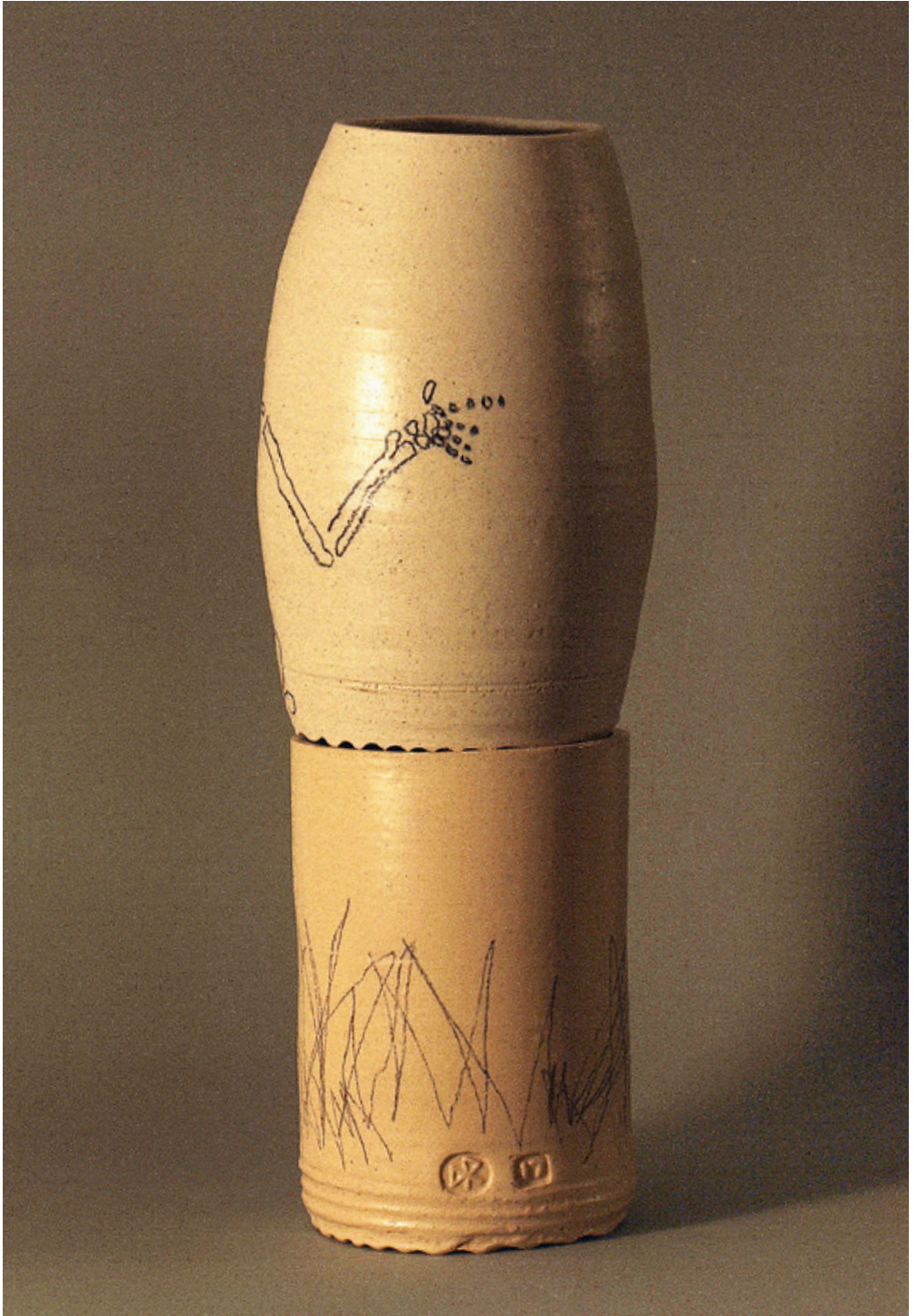


Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos
Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photo by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Dviguba vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotrauka

Tadpole vs Louhan Part Two, Double vase, 2017, photos by Rokas Dovyđenās

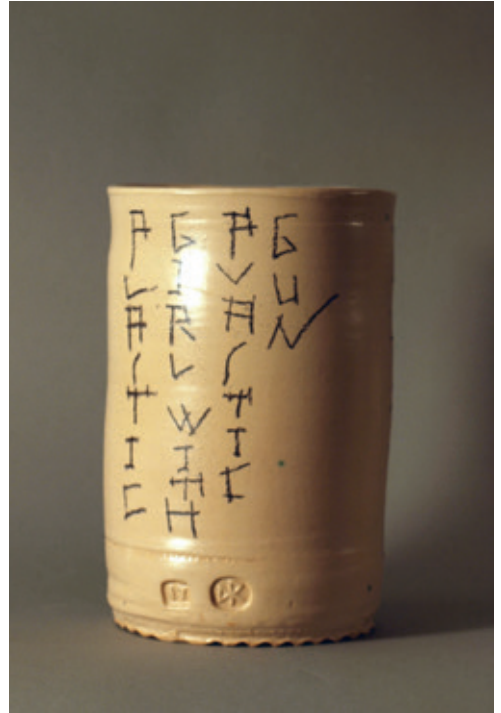


Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Dviguba vaza, 2017, Roko Dovydeno nuotrauka
Tadpole vs Louhan Part Two, Double vase, 2017, photo by Rokas Dovydenas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovyđenás

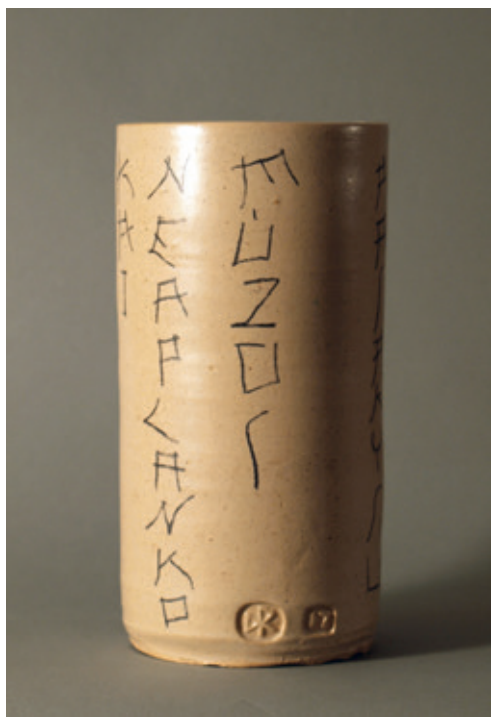
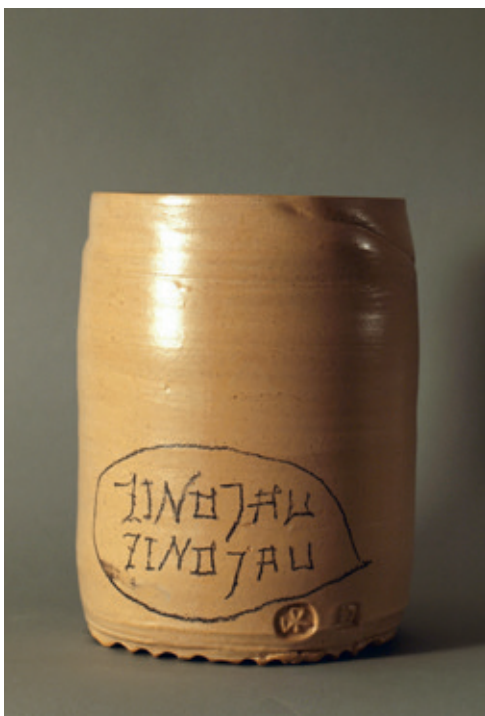


Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydenas

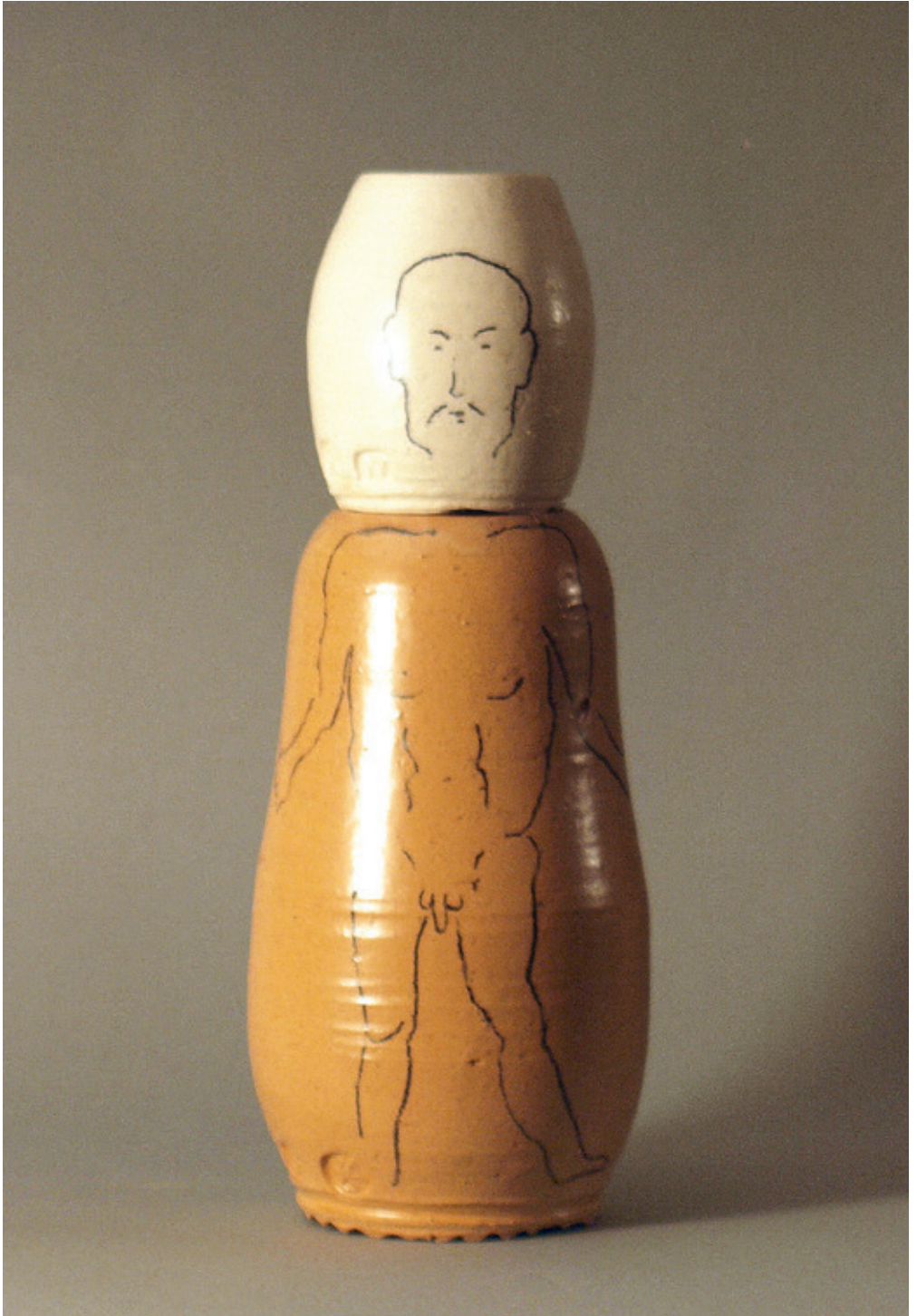


Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Dviguba vaza, 2017, Roko Dovydeno nuotrauka
Tadpole vs Louhan Part Two, Double vase, 2017, photo by Rokas Dovydenas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydenas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Dviguba vaza, 2017, Roko Dovydeno nuotrauka
Tadpole vs Louhan Part Two, Double vase, 2017, photo by Rokas Dovydenas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photo by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydenas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photo by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydeno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydenas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydėnas



Plėviakojis vs Louhan antra dalis, Vaza, 2017, Roko Dovydėno nuotraukos

Tadpole vs Louhan Part Two, Vase, 2017, photo by Rokas Dovydėnas

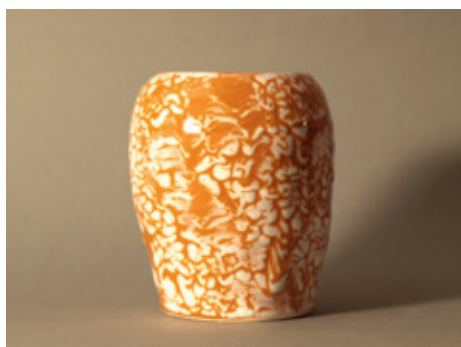
Boleko ir Loleko keramika



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotrauka
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photo by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotrauka

Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotrauka
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photo by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotrauka
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photo by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotrauka

Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovyđėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotrauka
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Vaza, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydenas



Boleko ir Loleko keramika, Lėkštė, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Plate, 2019, photos by Rokas Dovydėnas



Boleko ir Loleko keramika, Lėkštė, 2019, Roko Dovydėno nuotraukos
Bolek and Lolek Ceramics, Plate, 2019, photos by Rokas Dovydėnas

SANTRAUKA

Meno projektas *3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška* nėra vienalytis ir vienu ypu sklandžiai išguldytas tyrinėjimų ir kūrybos produktas. Darbo pradžia yra meno aspirantūros tyrimas *LTSR keramika 1956–1970 metais*, apginta Vilniaus dailės akademijoje 2005 m. Teorinis darbas buvo skirtas tyrinėti keramikos lauką. Jaučiau atsakomybę parašyti keramikos istoriją, identifikuojančią sovietmečio kultūrines perspektyvas.

2016 m. įstojus į dizaino doktorantūros studijas paaiškėjo, kad šio tyrimo tąsa būtų neaktuali, ypač praktika paremtos meno doktorantūros kontekste. Esminis skirtumas, apibrėžiantis aspirantūros darbo ir doktorantūros studijų pastangas, yra pakitęs tyrinėjimo būdas – nuo įprastinio menotyrinio požiūrio pasisukęs link meninio tyrimo, tokiu būdu kūryba tapo esminiu tyrimo metodu.

Aktualumas

Darbas *3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška* yra aktualus, nes atskleidžia kaip menine praktika grįstas tyrimas į vientisą sistemą sujungia skirtingo turinio elementus: rašymą, keramikos instaliacijas, medžiagas, kuriamus siužetus ir kultūros istorijos analizę. Jei erdvė būtų klausimas, šie darbai būtų atsakymas, tai kuriamas pokalbis tarp parodos ar muziejaus salės ir joje atsirandančio meno kūrinio. Tai mano, kaip tyrėjo, būdas kalbėtis su žiūrovu per darbus ir aplinką. Kalbėdamas apie nesėkmę ir kopiją, elgiuosi laisvai, perkeldamas tyrimą nuo medžiagos (molio) į jo raiškos (ne)galimybes šiandienėje kultūroje.

Naujumas

Dažnai manoma, kad atradimai ir išradimai keičia pasaulį. Paprastai didvyrių vardai išlieka istorijoje, o kovotojai, kurie išvyko į svarbiausią savo gyvenimo kelionę ir kažkur pusiaukelėje užstrigo, nesulaukia deramų studijų. Tirdamas keramikos istoriją ir puodžiaus amatą, atrandu nutikimų, kai nesėkmė išgelbsti amatą ir netyčia besigavęs daiktas tampa istorijos dalimi. Ši patirtis mane atvedė prie klausimo, kokią įtaką šiuolaikiniam menininkui-dizaineriui (ne)daro istorinio meno pažinimas, ir pastūmėjo galimus atsakymus bei ieškojimus pristatyti meno projekte.

Tikslas

Darbo tikslas – meno projekte pasirinkus tris skirtingus istorinius laikotarpius pateikti individualizuotą keramikos meno supratimą, įvairių laikotarpių saitų interpretacijas ir galimų tarpusavio įtakų analizę. Šiame pasakojime svarbiausios sąvokos, tai – nesėkmė, kartotė, padirbinys, kopijavimas, tiražavimas. Kartotė yra neišvengiamai susijusi su originalumu. Todėl klausimas, kas yra originalu, taip pat lydi visą šį meninį tyrimą.

Kita vertus, kaip meno projekto darbo tikslą galima išskirti ir siekį (ar galimybę) atrasti savo kūrinių kontekstą – analizuojant meno istorijos fragmentus ieškoti atsakymų į klausimus: Kaip yra keramika? Kodėl šiandien keramika yra tokia? Kokia keramika gali būti? Ar keramika yra tik technika? Jei ne, tai kas ji dar yra? Ar keramika yra dizainas? Ar keramika yra nedaloma medžiagos, daikto, proceso, funkcijos ir istorijos visuma? Ar įmanoma atrasti ką nors nauja nenaudojant naujų technikų ar medžiagų?

Uždaviniai

Ištirti kopijavimo praktiką keramikoje per tiesioginį kūrinių kopijavimą, darbą pagal instrukciją, ir kūrinių dauginimą žiedžiant.

Ištirti kopijavimo teorines prielaidas ir istorinę keramikos kopijavimo praktiką skirtinguose istoriniuose laikotarpiuose.

Pristatyti tyrimo projektą muziejuje, kaip vientisą instaliaciją, artikuliuojančią meno kūrinių (per) interpretavimą, jų perdarymą, pateikiant kokybiškai naują rezultatą.

Metodai

Pasikartojimas, kopijavimas, interviu, meno istorijos tyrimas. Lipdymas, žiedimas, medžiagos tyrimas, eksperimentavimas, refleksija, pokalbiai, atvejo analizė. Remtasi patirtimi įgyta eksponuojant kūrinius dailės galerijose ir muziejuose.

Tiriama buvo: medžiaga, procesas, forma, trukmė, vieta, pristatymas, auditorija, įrašai ir koncepcijos.

Meno projekto kūrybinės dalies pagrindu pasirinkti darbai – pradedant meno aspirantūros projektu *Simboliai* (2005) ir vėlesniais kūriniais, *Plėviakojis vs Louhan* (2011), *Pottery is the new video* (2015), studijų metu sukurtais kūriniais *Plėviakojis vs Louhan antra dalis* (2017), *Liroleko ir Boleko keramika* (2019).

Struktūra

Meno projekto tiriamąją dalį sudaro penki skyriai: I. Padirbta, II. Perdirbėjo perpasakota meno teorija, III. Pirma istorija: Plėviakojis vs Louhan, IV. Antra istorija: Sovietinė keramika ir kiauraraščiai pano, V. Trečia istorija: „Pottery is the New Video“. Juose ištirtos trys atvejo studijos: kiniškos keramikos imitavimas, sovietmečio kopijavimo tradicija be originalo ir *design thinking* metodas keramikoje. Per asmeninę kūrybinę patirtį analizuojami pasirinkti istoriniai naratyvai, keliama klausimai ir pasitelkiant įvairių istorinę ir teorinę literatūrą bei eksperimentuojant ir apmąstant keramikos praktiką ieškoma galimų atsakymų.

Šaltiniai ir literatūra

Meniniame tyrime remiuosi Juozo Adomonio knyga *Keramikos menas* (1998). Tai iki šiol išsamiausia keramikos technologijos ir keramikos meno knyga, parašyta lietuvių autoriaus. Neabejotina, kad Adomonio knyga nebūtų atsiradusi be Bernardo Leacho *Puodžiaus knygos* (1940), Michealo Cardewo *Keramikos pradininkai* (1969), Philipo Rawsono *Keramika* (1971). Šios knygos suformavo pasaulinį keramikos diskursą, kai apie keramiką kalbama kaip apie medžiagos ir procesų galimybių studijas. Tirdamas Lietuvos keramiką rėmiausi apie tai rašiusių Lijanos Šatavičiūtės-Natalevičienės, Lolitos Jablonskienės, Jūratės Meilūnienės tekstais.

Pirmuosiuose skyriuose „Padirbta“ ir „Perdirbėjo perpasakota meno teorija“ rėmiausi Ernsto Hanso Gombricho *Dailė ir iliuzija* (1959) knygoje suformuluotais teiginiais. Taip pat Briano Dohertčio idėjomis apie kūrybą rastomis *Baltame kube* (1976). Diskusijai apie kopijavimą pasitelkiau Rosalind Elisabeth Krauss *Originalumas ir kiti modernistų mitai* (1986) ir Marcuso Boono veikalą *Giriant kopijavimą* (2010). Aktualūs buvo ir kiti leidiniai analizuojantys visą keramikos teorinį lauką: *Keramikos skaitiniai* (2017) sudaryta Kevino Petrieo ir Andrewo Livingstone, Boriso Groyso „Šiuolaikinio meno topologija“ (2008) ir Walterio Benjamino „Meno kūrinys techninio jo reproduktivumo epochoje“ (1935) straipsniai.

Trečiajame skyriuje „Pirma istorija: Plėviakojis vs Louhan“ rašydamas apie Kinijos įtaką pasaulinei keramikai daugiausia rėmiausi šiomis knygomis: Lotharo Ledderoso *Dešimt tūkstančių daiktų* (2000), Emmanuelio Cooperio *Dešimt tūkstančių puodžiadirbystės metų* (2002), He Li *Kinijos keramika* (2006). *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, sudarytojas Kęstutis Katalynas, (2015); kiniškos tapybos vadovėliu – Sze Mai-Mai *Kiniška tapyba* (1959), bei Clarenco Shangrawo, Edwardo Von der Porteno „Kraako lėkščių dizainas 1550–1655“ (1997) ir Julie Berger Hochstrassen „Sąveika: Keramika, Azija, Olandija“ (2004) straipsniais.

Ketvirtajame skyriuje „Antra istorija: Sovietinė keramika ir kiauraraščiai pano“, tirdamas sovietmečio laikotarpį susidūriau su problema, kad nėra patikimos to meto literatūros, aktualūs tapo tik pastaraisiais metais pasirodę tyrimai: George J. Neimanis *Sovietų imperijos griūtis – žvilgsnis iš Rygos* (1997), Yalis Richmondas *Kultūros mainai šaltojo karo metu* (2003), Tomas Vaiseta *Nuobodulio visuomenė* (2014), Eleonory Gilburd *Pamatyti Paryžių ir mirti* (2018), Arūnas Streikus *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje* (2018). Kūrybinės dalies tyrimo medžiagą sudarė sovietmečiu kurti animaciniai filmai ir interviu su tuo metu kūrusiais menininkais.

Penktajame skyriuje „Trečia istorija: „Pottery Is The New Video“ rėmiausi žiedimo vadovais iš jau minėtų Juozo Adomonio *Keramikos menas* (1998), Bernardo Leacho *Puodžiaus knyga* (1940), Michealo Cardewo *Keramikos pradininkai* (1969), Philipo Rawsono *Keramika* (1971). *Design thinking* prieiga prie keramikos paremta Richardo Buchanano, „Padykusios Design Thinking problemos“ (1992) ir Davido Kelley, Tomo Kelley *Kūrybiškas pasitikėjimas* (2013), Timo Browno *Dizaino pakeisti* (2009) ir kitų autorių knygose išdėstytų idėjų interpretacija. Didelį postūmį kūrybai suteikė interaktyvus *Lietuvių kalbos žodynas*, sudarytas Lietuvių kalbos instituto.

I. PADIRBTA

Galima pastebėti, kad dauguma keramikos dirbinių yra indai, darbai nebus praradę savo santykio su žmogaus kūnu. Dažniausiai kūrinių forma nebus išsiskirianti, netikėta. Keramikai dekoruodami paviršių naudojami didele meninių išraiškos priemonių įvairove, tai yra keramikos išskirtinumas lyginant su skulptūra ar dizainu. Keraminė skulptūra vadinama *teracotta*. Šio pobūdžio darbus kuria skulptoriai, tai nefunkcionalioji keramikos atšaka, ir šie darbai vertinami kaip skulptūra. Tai neglazūruoti, vienspalviai darbai, nors yra ir spalvota skulptūrinė keramika. Greitis dirbant su moliu yra šios medžiagos privalumas, palyginti, per kiek laiko ir kokiais pastangas įdėjęs, galėtum sukurti tokio pat dydžio akmeninį ar medinį dirbinį. Neabejotinai šiuose darbuose dominuoja idėja, nustelbdama medžiagą ar procesą. Keramikos instaliacija taip pat įmanoma, tačiau keramikų kurtose dominuos medžiaga, tuo tarpu sukurtoje menininkų konceptualistų dominuos idėja, kuriai bus pajungta medžiaga. Nuo *atsilimo* LSSR atsiranda menininkų studijos, kuriose kuriami parodiniai keramikų darbai. Šiandiena studijose kuria menininkai-keramikai, dizaineriai-keramikai ir amatininkai-keramikai.

Šiandienis Lietuvos keramikos menas ir dizainas mažai struktūrizuotas, mažai save reflektuojantis. Keramikai lengvai atpažįstami šiandienos meno lauke, nes nepritapę prie meninių sąjūdžių, iškėlė savuoju tikslu procesą ir medžiagos pažinimą.

II. PERDIRBĖJO PERPASAKOTA MENO TEORIJA

Keramika yra nuostabus procesas, kurio metu, žemė maišoma su vandeniu, paliekama vėjui ir degama ugnyje, taip sujungiant keturias stichijas. Apibūdinant šio proceso metu gaunamą medžiagą dažnai negalvojama, kokia ji stipri ir ilgalaikė, taip pat kaip giliai keramika yra įsiskverbusi į europinę kultūrą per koklius, plytas ar kasdieną vartojamą arbatos puodelį. Nors suvokiame, kad šie dirbiniai išliks tūkstančius metų nesuirę, šio proceso rezultatas gana neseniai pradėtas laikyti menu. Tad žvelgiant į vakarykščius darbus, sunku jiems taikyti šiandienos sampratas. Indo forma, spalva, siužetai paįšomi ant indo, nebuvo suvokiama kaip kokia nors „intelektinės nuosavybės forma“.

Visuotinai pripažinti du kūrybingumo būdai galėtų būti padalinti į dvi sąlygines grupes: 1) kūryba iš eskizo arba iš nieko, 2) naudojantis prieš tai egzistavusiais kūrinių arba modeliais.

Menininkai atlikėjai, kopijuodami visiems žinomus kūrinius, gali išgauti originalų atlikimą. To paties objekto, formos daugkartinis pakartojimas tampa tradicija, kurioje tarpsta daugybė originalių kopijų, turinčių savitą braižą, perteikiančių autoriaus požiūrį į tą patį objektą. Tuo šiandieninis kopijavimas kaip naudos gavimas, turinio kopijavimas, neįdedant pastangos, skiriasi nuo meno kūrinių dauginimo, kuris nebekeičia vaizdo ar turinio prasmės.

Kopijavimui reikalingas objektas. Kopija, padirbinys negali egzistuoti be originalo. Originalo kopija padeda apibrėžti tikrąjį santykį su pasauliu. Kaip be mokytojo nebus sekėjų, taip kopijavimo aktas tampa pagarbos ženklu, įtvirtinančiu originalumo poziciją. Šiuo požiūriu svarbi pati kopijavimo tradicija, siekiant aukštesnių, edukacinių tikslų.

Šiuolaikinė keramika svyruodama tarp tradicijos ir eksperimento, negali pakeisti šios pusiausvyros, pati būdama įkalinta medžiagoje. Keramikos naujovės dažnai apsiriboja naujų technikų arba medžiagų naudojimu, čia išradimas tiesiog svetimas. Amatininkai dažnai evoliucionuoja lėtai keisdami stilių ar medžiagas. Tad diskutuodami apie molio galimybes, medžiagiškumą, susiduriame su negalimybe tai aptarinėti būnant „vaizduojamojo meno“ lauke.

Vis tik ar menininkas, pristatęs darbą visuomenei ir patyręs nesėkmę, ją patiria realiai ar tai tik kūrybinė fantazija? Praraja, matoma menininko akimis, plytinti tarp sumanymo ir realizuoto objekto, tampa praraja tarp menininko ir publikos. Kuriant įmanoma daugybę kartų patirti nesėkmę, visi nebaigti darbai veda į šį patyrimą. Ar viešas darbo pristatymas yra siekis įvertinti baigtą darbą ir taip atsakyti, kokia jo vertė, ar būdas atskirti sėkmę nuo nesėkmės kliaujantis meno skonio arbitrų ir kritikų nuomonėmis. Kurdamas gali būti atmestas vienas, priimtas kitas. Atmestųjų salono kontekste bet kuri vieša menininko nesėkmė tampa didvyriškumo apraiška, papildančia herojinį menininko epą. Vertinimo procesas paradoksaliai yra sėkmingas, jei jis matuojamas nesėkmėmis.

Jei meninis procesas savaime yra nesibaigiantis eksperimentas, autoriaus nepasitenkinimas ir klaidos yra privalomos. Baigtas kūrinys tampa klaida, klaida kaip retenybė dailyraštyje, ar sąmoningai daroma klaida. Kaip šiame chaose pasiekti, kad tavo sukurta vaza taptų „išskirtine“ menininko laisvės deklaracija? Kaip menininko laisvė priimama visuomenės, kas iš jos narių – šalininkai, nepriklausomi vertintojai, įžvalgi žiniasklaida – sprendžia apie sėkmę, klaidą ar nesėkmę? Šiandieniai menininkai, kreipdamiesi tiesiai į visuomenę, apeina „visažinius“ akademikus, nors be konsultantų ar ekspertų paslaugų ir jiems neįmanoma bendrauti su žiūrovais. Tuo pačiu metu, menui konceptualėjant, pats meno kūrinys tampa tik pasirinktos koncepcijos vizualizacija. Tokiu būdu pradanginama nesėkmė, nes sukurtas darbas nepaklūsta nei fiziniams, nei kompozicijos dėsniams, nei mąstymo logikai. Buvimas nesukurto kūrinio iliustracija yra kiek keista forma, apsauganti kūrėją nuo matomos nesėkmės.

Nesėkmė lydi kūrybą tarsi prielipa, tarsi šešėlis, vedantis į netikėtumus. Ji, nesėkmė, sufleruoja, kad renkantis, ką kurti nebereikia rinktis teisingo kelio, o tik klaidingą. Grožis – savos rūšies tobulybė tampa atvirkščiai tapatus menui, esančiam savos rūšies klaida.

Šie būdai mainosi tarpusavyje, vieniems kūrėjams pripažįstant, kad visas estetiškas patyrimas jau yra sukurtas ir naujos meno kalbos neįmanoma atrasti ir kad tik tapdamas meno *didžėjumi* gali sukurti naują kontekstą savo kūriniai.

III. PLĖVIAKOJIS VS LOUHAN

Kinijos keramikos kopijavimas tapo reiškiniu, lydinčiu kiniškų prekių eksportą. Sekdamas prekybos kelius, kiniškos keramikos dekoravimo tradicijos eksportas plėtėsi keliomis kryptimis. Per Korėją pasiekė Japoniją, per tiesioginę prekybą jūra – Indiją, tuo tarpu prekyba su musulmoniškais kraštais vyko Šilko keliu. Musulmoniški kraštai, turėję savas keramikos tradicijas, taip pat sėkmingai perėmė ir kiniškąją estetiką, kuri pasireiškė formos ir dekoro kopijavimu. Tai būtų: nepermatoma balta glazūra dekoruoti indai, tapyba liustrais, fritų naudojimas ir kiniško baltai mėlyno stiliaus indų gamyba.

Balti, alavo glazūra dekoruoti indai tradiciškai kildinami iš Samaros miesto. Samaros puodžių darbai nuo kiniškų prototipų visada skyrėsi naudotu vietiniu moliu, kuris, įgaudamas vietinei keramikai būdingas formas, dekoruotas balta glazūra ir kiniškais ornamentais arba kopijuojama kiniško indo forma, kuri dekoruojama metalo dirbiniuose sutinkamais motyvais arba kopijuojama ir forma ir dekoravimo būdas.

Dekoravimo liustrais technologija naudota stiklo gaminiams dekoruoti apie V–VIII amžiaus Egipte ir Sirijoje. Tai gana sudėtinga technologija, kurios metu auksas ar sidabras verdamas alchemikų sukurtame „karališkajame tirpale“ – natrio rūgšties hidrochloride. Gauta medžiaga teptuku dengiama ant skaidraus stiklo ar balta alavo glazūra padengto indo paviršiaus. Išdžiūvęs indas degamas redukciniu degimu keramikos krosnyje. Apie IX–XI amžių musulmoniška pasaulyje gamintos indų formos, taip pat ir dekoravimo schemos priminė tiek kiniškus porceliano, tiek vietos metalo dirbinius. XIII–XVI amžiuje ši technologija pasiekė Ispaniją ir iš čia paplito po visą Europą.

Pritaikius fritą vietinei molio masei Egipte, ši tapo šviesesnė, patvaresnė, įgavo vidinį spindesį. Dauguma glazūrų naudotų Fatimidų dinastijos valdymo metu (909–1171) ant šios masės atrodė ryškesnės, piešinys subtilesnis ir indo formos grakštesnės. Frito technologija puikiausiai tiko pakartoti kiniško porceliano indams, Frito technologija plėtėsi lėtai, bet jau XIII amžiuje dauguma Viduriniuosiuose Rytuose sukurtų indų buvo gaminami iš šios masės. Technologija pradėta naudoti Italijoje, iš kur, prasidėjus renesansui, pasiekė visus Europos pakraščius.

Dekoravimas liustrais atsiranda Bagdade apie IX a. Taip pat VIII a. jau žinomas alavo oksidas, kurio pridėjus į švino glazūrą ši tampa balta. Baltas indas tampa puikia drobe tapyti kobaltu arba liustrais. Šios technikos kartu su islamo plėtra keliauja per Egiptą, Šiaurės Afriką į Ispanijos pietus – Valenciją, Granadą, Malagą. Maurai Europoje, ko gero, pirmieji panaudojo alavo oksidą kaip pagrindą, ant kurio dengė peršviečiamą švino glazūros sluoksnį. Per islamiškąsias valstybes, įsikūrusias Ispanijos pietuose, į Europą atkeliauja nauji ornamentų motyvai ir liustrų naudojimas. Per Italiją į Europą atkeliauja alavo oksido pagrindu sukurtos glazūros ir fritų naudojimas gaminant molio masę.

Kinijos porcelianas gamintas nuo IX a. pasiekė mus per tiesiogines ir netiesiogines kopijas. Nesileidžiant į ilgą pasakojimą apie Vaską de Gamą ir kitus keliautojus, dominuojančia

keramikos importuotoja tapusi Olandija, per Olandų Rytų Indijos kompaniją, 1602–1657 metais, importavo tris milijonus indų.

Augusto II dvare dirbo keli alchemikai, vienas jų Ehrenfriedas Waltheris von Tschirnhausas, kuris manoma, kad išrado europietiško porceliano sudėtį. Šiam netikėtai mirus, jo užrašus perėmė Johannas Friedrichas Böttgeris, kuriam ir priskiriamas porceliano išradimas. 1710 m. įkurtas Meiseno porceliano fabrikas. Nuo pat įsteigimo fabrike tiražuojamos *blanc-de-Chine* porceliano kopijos, kiniško stiliaus indai, pagodos ir stilizuoti gyvūnai. Pasakius vaizdingai, baroko, rokoko ir *chinoiserie* estetika žiūrėjo į tą pačią pusę: polinkis į asimetrišką kompoziciją, medžiagiškumo ir prabangos pajauta per faktūras, tekstūras, pramogos ir egzotikos troškimas. Su importu atkeliavę daiktai nepastebimai tapo savais. Šią tradiciją tęsiu savo darbuose, per apgaulę, imitavimą ir apropiaciją.

Kurdamas instaliaciją laisvai interpretavau istorinius įvykius ir siužetus. *Plėviakojis vs Louhan* yra mano sukurta istorija. Kaip dažnoje istorijoje, čia veikia herojus ir antiherojus. Visą istoriją stengiausi pamerkti į sutemas, kuriose išsitrina gėrio ir blogio supratimas. Čia veikia Plėviakojis, pelkęse gyvenantis peraugęs buožgalvis. Dieną jis slapstosi, o naktį klaioja po apylinkes, gąsdina vaikus, prievartauja moteris, aštriais pelekais žudo sutiktus vyrus. Louhan, kinų budistas vienuolis, pasiekęs nušvitimą, sugebantis keliauti laiku ir atsidurti bet kurioje erdvėje. Apsiginklavęs kardu, jis erdviniais šuoliais keliauja iš planetos į planetą, paskui save palikdamas mirtį ir ašaras, bandydamas rasti Plėviakojį ir jį nudobti. Kūriau istoriją apie intelektualaus blogio ir paprasto, buitinio blogio kovą.

Pati instaliacija susideda iš 70 rankomis lipdytų ir teptuku dekoruotų vazų. Tad padirbto kiniško porceliano vazomis pasakoju istoriją, kurią konstravau iš įvairių piešinių detalių ir tekstų. Piešdamas naudojausi tradiciniais kiniškais siužetais, milijonais vienetų ištiražuočiau po visą pasaulį. Bevardžiais tapę šventieji ir nušvitėliai, imperatoriškieji drakonai, bambukų miškai ir istoriniai ornamentai. Kūriau savus tekstus paaiškinančius siužetą, nors ir nevengiau naudotis citatomis; lietuviško pankroko tekstais, jais kurti paralelinį pasakojimą, papildantį istoriją.

Konstruodamas Plėviakojo ir Louhan istoriją dirbau vedamas noro atkurti ir perdėlioti keramikos istoriją. Tai yra praktika grįstas, pasivaikščiojimas po archeologijos, istorijos, religijos, chemijos ir keramikos pievas. Žengiu per jas, mėgėju žvilgsniu susipažindamas su problemomis, patirdamas tariamas ir tikras nesėkmes ir lengvai ironizuodamas aprašomąjį turinį bei savo kuriamą praktinį darbą.

Inspiruotas Europoje paplitusios porceliano imitavimo tradicijos, sukūriau vazas instaliacijai *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*. Naudojau molį ir stengiausi jį paversti išoriškai panašiu į kinišką porcelianą. Šis pasirinkimas buvo svarbus žingsnis, siekiant vaizdo ir turinio, formos ir technologijos vienovės.

Visoje šioje instaliacijoje yra svarbus judėjimo ratu, istorijos kilpos dėmuo. Indai kuriami ant žiedimo staklių, besisukančių ratu. Taip pat ant vazų piešinį kūriau taip, kad jį galima būtų perskaityti tik pačiam judant ar judinant vazą ratu. Naudodamasis tarsi svetimomis

medžiagomis ir tarsi vietinėmis idėjomis. Šiuo darbu ieškau vietinės tapatybės ir istoriškumo atspindžių.

IV. SOVIETINĖ KERAMIKA IR KIAURARAŠČIAI PANO

Šaltiniai apie Sovietų Lietuvos keramiką yra įvairūs, bet fragmentiški. Dažnai cenzūruota, rašytinė medžiaga nesuteikia išsamaus vaizdo apie LSSR keramikus ir jų santykį su valstybe, todėl šiame darbe pasitelkiami sakytiniai šaltiniai. Manau, kad daugelį dalykų galima pažinti geriau darant interviu, nes sovietinė kasdiena, *dedovščina* ar *pakazucha*, tiesiog nebuvo amžininkų aprašomos.

Sovietų sukurta biurokratijos mašina buvo ganėtinai slapta ir efektyvi, tad kai kurių atsakymų į kylančius klausimus galima ir nerasti. Nepaisant to, kad Sovietų Sąjungoje buvo leistos knygos ir brošiūros, žurnalai ir lankstinukai apie taikomąjį dekoratyvinį meną, gana dažnai tenka suabejoti jų verte. Ši medžiaga dažniausiai kuriama ideologiniais tikslais reprezentuoti komunistų partijos pasiekimus ir joje atsispindėjo „sukonstruota“ realybė, t. y. tokia, kokią norėjo matyti tuomečiai partiniai lyderiai.

Tradiciškai laikoma, kad Bernardo Leacho *Puodžiaus knyga* (1940) atvėrė naujas galimybes keramikos mene. Šio autoriaus išprovokuotas posūkis link studijinės keramikos turėjo aidą ir Lietuvoje. Nors autoriaus didysis noras, visavertiškai veikianti puodžių dirbtuvė, čia tapo nedideliais tiražais dirbančio menininko studija. Galima svarstyti, ar Leacho mėgtas unikalų glazūrų gaminimas tarp keramikų Lietuvoje buvo populiarus, nes trūko pirkinių glazūrų, ar dėl to, kad keramikai norėjo taip išreikšti savo originalumą. Šiaip ar taip po 1956 metų Lietuvoje atsiranda keramikų studijos, jose kuriamas unikalus, vienetinis, tik parodoms skirtas menas. Geriausias tokio keramiko pavyzdys Lietuvoje – Ignas Egidijus Talmantas, dirbęs Vilniuje, Nacionalinėje Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykloje keramikos mokytoju. Jis eksperimentavo su įvairiomis glazūrų sudėtimis, atkūrė antikinę molio glazūrą – *terra sigillata*; naudodamasis skirtingais keramikos procesais yra sukūręs funkcionalių darbų ir kūrinių interjerams.

Nepaisant „Dailės“ kombinatuose dirbančių technologų pastangų, tik 1967 metais Vaclovo Miknevičiaus (1910–1989) patobulintas rausvas vietinis molis sukepdavo 980 °C temperatūroje ir vargiai tiko gaminti ilgiau buityje išliekančius indus. Šis technologinis neįgalumas leido keramikams realizuoti save srityse nesusijusiose su kasdieniu indų vartojimu, daugiau buvo gaminami proginiai indai ar dekoratyviniai pano. Vienas iš keisčiausių daiktų gamintų „Dailės“ keramikų – proginės vazos. Tai gana didelis daiktas, pasižymintis savo dydžiu ir svoriu, pakeliamas dviem rankomis. Pagaminta iš porėto Rokų karjero molio, tokia vaza nelabai tiko gėlėms merkti, nes leisdavo vandenį ir dėl savo dydžio.

Apie 1960 metus indų formos pradeda panašėti į tuomet populiarias Vakaruose, o 1967 metais atidarius Vilniaus parodų rūmus, čia 1968 metais eksponuojami LSSR keramikų darbai

atspindi to meto pasaulyje populiarias tendencijas, tokias kaip grįžimą prie archajinių technologijų – juodojo degimo ir *terra sigillata*, SODEISHA ar Pablo Picasso įkvėptos stilistikos, kai menininkams tampa svarbus kūrinio siluetas, faktūra, molio plastiškumo atskleidimas. Kitaip sakant, prireikė 20 metų, nuo 1947 metų Christiano Dioro *New Look* mados idėjos, davusios pradžią šiuolaikiniam dizainui, atkelti į LSSR.

Be akivaizdaus deficito, prekių dizainas ir kokybė parduotuvėse anaipol netenkino pirkėjų. Pramoninių prekių išvaizda ir kokybė, net pažymėta kokybės ženklu, nebuvo panaši į gaminamų Vakaruose. Sovietai, norėdami išspręsti šias problemas, ėmėsi kopijavimo. Pokario metais daiktai pagaminti trofėjinėmis staklėmis įgaudavo užsieninių prekių technines savybes ir išvaizdą, vėliau inžinierių būdavo prašoma sukurti daiktus, turinčius vakarietišky prototipų savybes, ne išvaizdą. Nuo vakarietišky ar skandinavišky kopijuotos stilistikos produktai atsilikdavo keletą metų. Gamyklos stengėsi patenkinti nustatytus centralizuotus poreikius, nuolat rungėsi su nekokybiškomis žaliavomis ir prastomis technologijomis. Įvairūs keramikos pramonės technologiniai trūkumai – prastas molis, nekokybiškos glazūros, netolygiai degančios krosnys trukdė keramikams įgyvendinti savo idėjas. Nepaisant to, dekoratyvinis menas LSSR klestėjo.

Viešasis meno gyvenimas LSSR buvo prižiūrimas kelių institucijų, komunistų partijos, profsąjungų, KGB. Glavlitas, anoniminė struktūra, prižiūrėjo spaudą ir dailės parodas. Šios įstaigos sutikimas buvo reikalingas norint išspausdinti praktiškai viską – nuo plakatų iki knygų. Dailininkai, norėdami pristatyti savo darbus parodose, turėdavo pateikti juos atrinkimo komisijai, tokių komisijų sudėtyje būdavo nariai ir iš Kultūros ministerijos ar Dailininkų sąjungos. Pateikimas į šias parodas autoriams suteikdavo galimybę dalyvauti kitame konkurse, čia Dailės fondas įsigydavo parodose eksponuotų autorių kūrinius. Šios institucijos palankumas jau buvo žymiai reikšmingesnis, autoriams, norintiems ne tik kurti, bet ir pragyventi iš menininko profesijos.

Sovietų Sąjungoje egzistavo nematoma kyšių sistema, autoriai, kurie mieliau dalydavosi savo gaunamu honoraru už įgytus kūrinius ar sukurtus pano, užsakytus per „Dailės“ kombinatą, su biurokratais ar architektais, užsakymų gaudavo daugiau nei nesidalinantys.

Taikomajame mene egzistavo didesnė kūrybinė laisvė nei vaizduojamajame, nepatekti į eilinę atsiskaitomąją parodą autoriai dažniau galėjo ne dėl politiškai netinkamo turinio, bet dėl pernelyg didelio panašumo į garbių profesorių darbus. Tai nutikdavo, jei jaunas dailininkas ir profesorius nusprendavo perkelti tą pačią nuotraukoje nužiūrėtą idėją į trimatę formą. Šiuo atveju aukštesnę socialinę padėtį užimantis autorius būdavo pripažįstamas originaliu, o jaunesnysis kolega – kopijuotoju. Tad nors informacijos šaltiniai buvo bendri, visi stengėsi juos interpretuoti kūrybiškai.

Užsienio spauda įvairias būdais patekusi į menininkų rankas formavo supratimą apie tuometį meną. SSSR tik po II pasaulinio karo buvo užsitvėrusi geležine uždanga ir ryšiai tarp išsiskyrusių šeimų ar mokslo draugų buvo nutrūkę. Aišku, ir vėliau šie ryšiai nebuvo stiprūs, bet su giminaičiais galima buvo susisiekti paštu ar siųsti siuntinius. LSSR keramikai dalyvau-davo simpoziumuose ar parodose užsienyje.

Kelionės susipažįstant su šiuolaikine tapyba buvo įmanomos ne tik keliaujant į Vakarų, bet ir į Rytus. Nuo 1955 metų Maskvoje ir Leningrade rengtos keliaujančios parodos – 1957 metais čia surengta ir Tarptautinė vaizduojamojo ir taikomojo meno paroda ir VI tarptautinis jaunimo ir studentų festivalis. Šios parodos, ar tiksliau jų įspūdžiai įgavo aidus tuometėje lietuviškoje keramikoje.

Bendraujant su tuo laikotarpiu aktyviai kūrusiais keramikais, dažnas pripažįsta buvęs pas gimines ar turistinėje kelionėje užsienyje ir atsivežęs iš ten profesinės literatūros. Bendroje stygiaus atmosferoje šie autoriai įgydavo priėjimą prie kitokių, uždaroje visuomenėje nematytų idėjų. Jas pakartojus, tikėtina, susilaukdavo sėkmės ir pripažinimo. Reikia pripažinti, kad idealizuotas Vakarų pasaulio įvaizdis išties egzistavo ne veltui.

Nuo 1956 metų LSSR galima buvo užsiprenumeruoti ar skaityti bibliotekose lenkiškus laikraščius ir žurnalus Vilniuje, Lenino prospekte buvusiame „Draugystės“ knygyne, galėjai įsigyti lenkiškų knygų. Tai skatino mokytis lenkų kalbos. Kitas kiaurai sienas keliavęs komunikacijos būdas – radijo ir televizijos transliacijos. Lenkijos televizijos programos buvo matomos ir pietvakarinėje LSSR dalyje, pradedant nuo Kauno, čia gyvenantys žmonės, turėjo galimybę matyti, nors ir nekokybiškai.

Didžioji dauguma LSSR keramikų dirbo „Dailės“ kombinatuose ar švietimo įstaigose, kur jie buvo griežtai kontroliuojami vidinės kontrolės. Tuo pačiu metu daugelio keramikų gaminių provaizdžiai buvo kilę iš socialistinio pasaulio ar kapitalistinio užsienio. Per komunikaciją LSSR dizainas patyrė Lenkijos, Suomijos, Vokietijos kūrėjų įtaką. Galima manyti, kad Lenkija, būdama šalia, kultūriškai artima šalis, padarė reikšmingiausią įtaką, atskleidžiant kurią pavyks geriau suprasti šiandienines ir būsimas dizaino problemas.

Žvelgdamas į sovietmetį ir įprasmindamas savo lenkiškos televizijos žiūrėjimo Kaune patirtį, pasirinkau kurti keramiką, matytą Lenkijoje gamintoje animacinių filmukų serijose apie *Boleką ir Loleką* (1962–1986)

Peržiūrėjęs filmus, atrinkau dažniausiai pasikartojančias keramikos dirbinių formas. Tai būtų: lėkštės, gėlių vazonai ir dviejų rūšių vazos gėlėms, didelės vazos, statomos ant grindų, ir mažos vazelės, statomos ant stalo ar komodos. Valgymui skirti indai – lėkštės, puodeliai, arbatinukai dažniausiai vaizduojami balti, tuo tarpu vazonėlių ir vazų spalvos įvairuoja tarp žemės ir mėlynų spalvų. Loleko ir Boleko keramikos kūrimas kvestionuoja autentišką kūrybą, klausdamas ar naudojantis sovietinių keramikų kopijavimo iš nuotraukų technika, galima tikėtis autentiško rezultato?

V. „POTTERY IS THE NEW VIDEO“

Molio universalumas kartais atrodo beribis, iš kitos pusės, jis ir riboja kūrėją. Molio galimybė imituoti įvairiausias medžiagas sukuria paradoksą, kad molis – pigi iškasena – turi galią imituoti tas medžiagas, kurios dažnoje visuomenėje turi didesnę ekonominę ar socialinę vertę. Ši minkšta ir lanksti medžiaga, pasirengusi tapti skulptūriniais objektais, indais ar plytomis, ją taip pat naudoju mąstymo proceso įžodinimui. Minkydamas, sukdamas, spausdamas ir kitaip veikdamas medžiagą, patiriu fizinį darbo procesą. Ši lengvai apdirbama medžiaga, taip pat lengvai kuria įspūdį. Minimaliai reikalaujama darbo pastangų, molis perduoda kūrėjo mintį iš rankos į medžiagą, menininko rankose tapdama apčiuopiamu, vizualiu mąstymu. Atlikto judesio įamžinimu medžiagoje, kūrybai naudojant kūną, juo kuriant ir formuojant darbus.

Keramikos technologijoms skirtose literatūroje žiedimas paprastai pristatomas kaip taktilinio žinojimo būdas apie puodus, besirūpinantis fiziniu darbų atlikimu ir iš principo ignoruojantis šio žinojimo prasmės paieškas, tirdamas žiedimą, jo techninę ir teorinę puses naudosisi *design thinking* procesu.

Design thinking principą pirmasis plačiai paskleidė Peteris Roweas, Harvardo universiteto architektūros ir urbanistikos profesorius. 1987 metais *Design Thinking* pavadinimu jo išleista gausiai iliustruota knyga aprašė, kaip spręsti dizaino, architektūros ir miesto planavimo problemas. 1992 metais Richardas Buchananas, dizaino mokyklos Carnegie Mellon universiteto profesorius, parašė straipsnį „Padykusios design thinking problemos“. Šiame tekste autorius pastebi, kad *design thinking* metodas gali būti pritaikomas bene visoms žmonijos patirties formoms, tik naudodamas jį dizaineris privalo sukurti ar išrasti kažką naujo, netipiško, išsprendžiančio subtilias, specifines problemas. Naudodamasis šiuo ir kitų autorių požiūriais konstruoju savąjį tyrimą.

Bandant trumpai nusakyti metodo esmę, dizaineriai, naudodamiesi empatija, įsijausdami į būsimo vartotojo kailį, užčiuopia, ko reikia būsimam sėkmingam produktui, paslaugai ar patirčiai sukurti. Skaitant literatūroje pateiktus pavyzdžius, dažnai susidaro įspūdis, kad gautasis prototipas, ar galutinis produktas, būna netikėtas.

Šis metodas gali turėti šešias fazes:

Apibrėžimas – tyrimas – interpretacija – idėjų generavimas – prototipas – produktas.

Apsisprendęs „sudizaininti“ žiedimo procesą, jį tyriau ir eksperimentuodamas atsisakiau nereikalingų dalių. Pasitelkęs praktinius bandymus, kūriau vazas, kurios būtų pasikartojančios formos. Jas keisdamas, papildydamas procesą savo augančia patirtimi, įsijausdamas į darbo procesą, gavau galutinės formos paieškų rezultatus. Matytų vaizdų prisiminimas, jų atkūrimas darbo eigoje tapo tiriamuoju procesu. Šios patirtys turėjo mane nuvesti link galutinio tikslo, išgyvenus kūrimo procesą, sukurti prielaidas naujiems dizaino atradimams. Kurdamas tam, kad atsiminčiau svetimą kūrybą ir perdaryčiau kuriamą objektą, turiu tikslą pasiekti nenumanomą rezultatą. Kuriami indai yra mano dialogas su žiedimo ratu, ir tuo pačiu metu su

keramikos istorija, tokia, kaip aš ją suprantu. Ši žiedimo kelionė, užrašoma tekstiniu pavidalu, pražysta atskiru kūrinium, tampančiu savo paties priežastimi. Bandydamas užrašyti tas patirtis, kurios, pasikartosiu perfrazuodamas profesorių Adomonį, turėtų būti patiriamos ir išvados daromos prie žiedimo rato. Dėl tokios prievartinės pramogos, kurios metu simultaniškai patiriama praeitis ir ateitis, kūrimo procesas neišvengiamai tampa painus.

Žiedimas, veiksmas, kildinamas iš žiedo, reiškia lipdymo būdą, kuris gali būti skirstomas į apžiedimą ir išžiedimą. Apžiedimas reikštų „puodų apžiedimas nulipdžius ant kūginio stovylo“ išžiedimas savo ruožtu reikštų nužiedimą, t. y. formavimą iš molio, žiedžiant ką nors pagaminti. Jei žiedimo procese gaunamas kiauras, žiedo formos objektas, vadinasi, dirbiny s pavyko.

Kūrybinėje praktikoje dažnai naudoju iš kitų medijų pasiskolintus komponavimo būdus. Ypač traukia animacijoje, video ir fotografijoje esančios galimybės. Montavimo, redagavimo galimybė, vieną kadrą sukeičiant kitu, jungiant vaizdų seką ir ja kuriant pasikartojimą, žirklių ir klijų metodai, taip plačiai taikomi kompiuteriniuose menuose, prašosi būti pritaikomi ir keramikoje. Kuriant video, judantis vaizdas perkeliamas į kompiuterį ir išskleidžiamas darbatalyje, kaip vaizdų seka. Kiekvienas čia esantis paveikslas truputį susijęs su šalia esančiais vaizdais.

Žiedimo staklėmis pabandžius atlikti panašų veiksmą, kaip video kamera, t.y. jomis sukuriamas, šiuo atveju, trimatis objektas, kiek panašus į pagamintą prieš jį ir pagamintą po jo. Tiražavimas yra seka, suvokiama kaip abstrakčių vaizdų sudėtis, sulėtintas filmas, iš kurio montuojamas pasakojimas. Šie žiedimo metu gauti žiedai montuojami tarpusavyje jungiant juos į horizontalias sekas, ir vertikalias sekas – augančius kūgius. Žiedai slepia vienas kitą, kurdami savarankiškas struktūras. Gautas rezultatas – performanso, atlikto prie žiedimo rato, vizualizacija, neturinti kitos paskirties kaip laiko ir judesio pristatymo žiūrovui. Puodžiaus požiūriu tai nesėkmė, nes gautas rezultatas nefunkcionalus.

IŠVADOS

Patirdamas nesėkmę išmoksti daugiau, nei patirdamas sėkmę. Tuomet reikia produktą perkurti, atrasti iš naujo. Taip gauname naują, patobulintą kokybę. Atiduodamas baigtą rezultatą kritikui, vertintojui ar vartotojui, vienodai tikiesi ir sėkmės, ir nesėkmės, vienu atveju, tai paskatins plėstis, kitu – atrasti naujas galimybes.

Betirdamas tris keramikos istorijas, atradau kūrybinio proceso svarbą. Tai galima matyti tiek Augusto Stipriojo dvare, kuriant porcelianą savo reikmėms, tiek darbuose Vilniaus keramiko Egidijaus Igno Talmanto, sovietmečiu kūręsio savų sudėčių glazūras ir *terra sigillata*. Tikiu, kad gali keistai atrodyti vieno meistro (alchemiko) palyginimas su viso fabriko kūrimu. Vis tik manau, vidinis postūmis tai daryti buvo panašus – siekis patirti nepriklausomybės jausmą ir sukurti savas reikmes tenkinantį keramikos procesą. Jei ištobulinę gamybą Meiseno fabrikas pradėjo nešti pelną pardavinėdamas porcelianą, tai, Talmanto atveju, apie pelną galima tik pasvajoti. Noras siekti laisvės, nebe priklausant nuo Rytų Indijos kompanijos

importo ar Duliovo dažų fabriko glazūrų, yra panašus – atsisakantis išorinio vartojimo ir griauantis monopoliją. Išmokti ir valdyti visą keramikos procesą, ar jo dalį, žiedimo atveju, pritaikant jį savoje studijoje. Jei ikiindustrinis keramikas turėjo grumtis su pasauliu, norėdamas naudotis medžiagomis, spalvomis, įrankiais, tai poindustriniam keramikui žaliavos ir visos kitos galimybės tapo lengvai prieinamos. Atliktas tyrimas leidžia daryti šias išvadas:

1. Keramiką – įvairius ir kintantis kūrybos laukus, apimantis meną, amatą ir dizainą. Teorijos trūkumas, skirtingų pasakojimų, skirtingų požiūrių stoka, šalia milžiniškos praktikos įvairovės keramikams kelia painiavą ir tapatybės krizę. Dėl šių priežasčių keramika atrodo ribota ir nebesivystanti, palyginus su šiuolaikiniu menu ir dizainu.

2. Molis kaip medžiaga gali pakartoti beveik bet kokias formas ir faktūras. Dauguma keramikos dirbinių yra indai, o nefunkcionalūs moliniai kūriniai nebus praradę savo santykio su žmogaus kūnu ar indo formos. Molinių kūrinių forma nebus išsiskirianti, netikėta. Keramikai dekoruodami paviršių naudojami didele meninių išraiškos priemonių įvairove. Šis paviršiui, ne formai ar idėjoms skirtas dėmesys yra keramikos išskirtinumas lyginant su dizainu ar skulptūra.

3. Menininkas nuolatos kažką kuria – tai nesibaigiantis veiksmas, dar kartą patvirtinantis, kad jį meno atradimus neįmanoma žvelgti objektyviai. Savo darbu menininkas įrodo, kad kai kurie dalykai yra niekiniai laiko atžvilgiu. Rekonstruojant, išrandant iš naujo, atkuriant meno vertybes, gautas rezultatas atima galimybę išrasti naujas šiuolaikinės meninės kūrybos formas, ir per šį sustabdymą menininkas demonstruoja, kad utopija šiuolaikinėje meno veikloje neįmanoma.

4. Jau ankstyvaisiais laikais Kinijos keramikos gamyba buvo industrializuota ir visos dirbančiųjų pareigos išsidalintos. Keramikos gamybos centrai specializavosi gaminti vienos ar kitos rūšies keramikai, kartais fabrikas įgusdavo dirbti itin siaurai, dekoruoti indus tik vienu piešimo būdu. Specialiai europiniam skoniui patenkinti, Kinijoje sukurtas *kraak* porcelianas. Po porceliano išradimo, pačioje Kinijoje kūrėsi keramikos fabrikai imituojantys kitų fabrikų gaminius. Kinijos keramika eksportuota šilko keliu. Tuo pačiu keliu plito ir amatininkų kurtos kiniško porceliano kartotės iš vietinių medžiagų. Kiniškos keramikos perdirbinio idėja skirtingais keliais, per Turkiją, Italiją ir Ispaniją pasiekė ir Lietuvos Didžiąją Kunigaikštystę. Kiniškos keramikos įtaką vietiniuose gaminiuose, galima atpažinti iš baltos ir mėlynos spalvų naudojimo, per arabų kraštus ir Italiją atkeliavusios emaliavimo technikos, engobo naudojimo. Per Turkiją kartu su keramikos eksportu, LDK pasiekia gvazdikų bei tulpių motyvai. Europoje keramikos kopijavimas yra įsišaknijęs praktiškai nuo renesanso laikų ir reiškiasi per tradiciją kopijuoti iš svetur atvežtus dirbinius ir šiandieninį keramikos mokymą. Menininkai išreiškdami idėjas, naudoja jiems tuo metu prieinamas medžiagas, tad nebūtų sąžininga vadinti europinių kiniškos keramikos kopijų klastotėmis, nes tradiciškai klastotojas dirba gerokai vėliau, naudodamasis techniškai pranašesniais metodais nei ankstesni kūrėjai, pasinaudodamas žiniomis, neprieinamomis kuriant originalius darbus.

5. *Plėviakojis* vs *Louhan* vazos kurtos tradiciniais europiniais kiniškos keramikos kopijavimo būdais. Naudojamas vietinis molis, glazūros dengiamos *coperta* technika. Vazų formas

pasiskolintos iš Kinijos, kaip ir daugybė vaizduojamų objektų: veikėjai, peizažai, ornamentas. Realūs ir išgalvoti veikėjai, pindamiesi tarpusavyje tampa nuoroda ne į konkrečią vietą žemėlapyje ar laiką kalendoriuje – tai kultūrinių asociacijų ir egzotiškos patirties laukas. *Plėviakojis vs Louhan* įsikūręs muziejuose tampa klaidinga istorijos interpretacija ir alternatyvia ateities vizija. *Plėviakojis vs Louhan antra dalis* sukurta cituojant save. Kūrinys nevysto naujo pasakojimo, tampa anksčiau suktos istorijos tęsinio. Sąlyginai perkonstruojant istoriją iš naujo, pataisoma tikrovė: sukuriamas vizualus pasakojimą apie keramiką jos pačios priemonėmis.

6. Pasaulinių tendencijų vėlavimas ir jų pritaikymas vietinei rinkai per adaptuotą dizainą, naudojant paprastesnes, žemesnės kokybės medžiagas yra esminis sovietinio dizaino išskirtinumas. Sovietų Lietuvos keramikas, apsiginklavęs Duliovo dažų fabriko gamintomis glazūromis ir Rokų karjero moliu, galėjo sukurti meno kūrinius, nuotraukose atrodančius tarsi jie būtų pagaminti Vakaruose. Visuotinis stygius – sovietinio gyvenimo pamatas. Aukštesnės tarnybines ir visuomenines pareigas užimantieji, stengėsi apriboti likusius nuo žinių, pasiekimų ar saviraiškos galimybių. Keramikos medžiagų nekokybiškumas ir pasirinkimo skurdas apribojo keramikų galimybes kurti kokybišką dizainą, tuo pat metu sovietų valdžios užprogramuotas poreikis gražinti tikrovę, suteikė galimybes keramikams realizuoti kuriant nefunkcionalius pano. Užsienio šalių įtaka sovietinius menininkus pasiekė per spaudą, parodas, ir keliones į užsienį. Kopijavimas be originalo buvo paplitusi meno praktika, sutinkama ir dizaine. Dažniausiai menininkai perkeldavo kūrinius nuo tuometės spaudos puslapių, pamatytas formas ir tekstūras į kitą medžiagą ar mastelį.

7. Loleko ir Boleko indai sukurti naudojantis autentiškomis sovietinėmis glazūromis, įrankiais ir moliu. Tirti animaciniai filmai, iš kurių perimtos trys indų formos. Šiuo būdu pakartotas sovietinio keramiko kūrybos modelis, kuris šiandienėje Lietuvoje duoda netikėtą, unikalų rezultatą.

8. Žiedimas tapo mano kūno fizine atmintimi, beveik nepavaldžia protui. Judėjimas visada turi daug kintamųjų ir daugybę galimybių atlikti tą patį kartotinį veiksmą. Žiedimas nėra nei atgyvenusi, nei netinkama kūrybos technika šiandienai. *Design thinking* prieiga suteikia galimybę naujai pažvelgti į žiedimą, šiuo būdu ištyrus procesą, atsisakyta bereikalingų judesių ir detalių. Gautas rezultatas – žiedas, nefunkcionali keraminė forma yra tikrasis žiedimo rezultatas.

9. *Pottery is the new video* darbe, sujungiu monotoniškus žiedimo ritualus ir video darbuose įprastas kadrų sekas pakeičiu pasikartojančiais keramikos darbais. Vizualizuojami pasikartojantys dauginimo procesai, atskleidžiama archajiškų ir šiuolaikinių technologijų tarpusavio ryšiai, balansuojant tarp seno ir naujo meno raiškos priemonių. Keramikoje įmanomas ne tik kitų meno formų imitavimas, bet ir kitų meno rūšių strategijų pasisavinimas.

10. Dažname dizaino projekte, nesėkmė ištinka kūrėjus bandant medžiagos ar pritaikomumo galimybes. Šiame tyrime atradau nesėkmę kaip kūrybos įkvėpimo šaltinį, jos sąmoningai siekdamas. Nesėkmė tapo atradimų šaltiniu: nepasitenkindamas šiandieniais ir istoriniais dirbiniais, siekdamas juos pakeisti kitais, patyriau vieną nesėkmę po kitos. Tobulindamas

keramikos žinias, siekdamas kompleksiško rezultato gavau netikėtus šalutinius produktus. Dirbdamas, gavau produktą ir patirtį. Bandymas išvengti nesėkmės yra klaida, neleidžianti atvirai pamatyti, kokią naudą sukuria visuma. Sėkmė ir nesėkmė yra persipynusios, vien sėkmę patiriantis produktas gali tapti rimtos nesėkmės priežastimi, kaip ir daugybė nesėkmingų bandymų įgalina sukurti sėkmingą produktą.

Roko Dovydeno kūrybinė ir tiriamoji veikla doktorantūros studijų metu

2016 įstojo į VDA doktorantūros studijas.

2016–2019 Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos pirmininkas.

2018 VDA Keramikos katedros dėstytojas.

Rezidencijos ir papildomos studijos

2017 Rezidencija Nidos meno kolonijoje.

2017 5-ta Nidos doktorantų mokykla *Tweezers and Squeezers*, Nidos meno kolonija.

2017 Kursas „Higher Education on Pedagogy in the Arts: A workshop at Vilnius Academy of Arts“, Vilniaus dailės akademija.

Publikacijos disertacijos tema

2017 Rokas Dovydenas, „3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška“, in: *Darbalaukis*, Meno doktorantų paroda, Vilnius: VDA leidykla, 2017, p. 36–37.

2018 Rokas Dovydenas, „Kopijavimas ir kartotė: Plėviakojo vs Louhano istorija keramikoje“, *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 91: *Menininkas ir tekstas*, sudarytoja Ieva Pleikienė, Vilnius: VDA leidykla, 2018, p. 137–147.

Pranešimai konferencijose disertacijos tema

2017 04 30 Meno doktorantų skaitymai: žodinis pranešimas „3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška“, Titanikas, Vilniaus dailės akademija.

2017 11 24 Lietuvos keramikų sambūris *Keramika. Aktualijos + lūkesčiai*: žodinis pranešimas „Keramikotyra“, Vytauto Valiušio keramikos muziejus, Leliūnai.

2019 11 08 Konferencija *Koklinių krosnių fenomenas: Nuo praktinės naudos iki kultūrų komunikacijos*: žodinis pranešimas „Mažoji Kinija Valdovų rūmuose“, Klaipėdos universitetas.

Kuruoti projektai

- 2017 Liudo Parulskio paroda 1993.06.29, Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungos meno erdvė „Sodų 4“, Vilnius.

Asmeninės parodos disertacijos tema

- 2017 *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, Kauno miesto muziejus, Kaunas.
 2017 *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, VDA ekspozicinė erdvė „Krematoriumas“, Vilnius.
 2017 *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, Molėtų krašto muziejus, Videniškės.
 2017 *No Fear*, Galerija namuose „Trivium“, Vilnius.

Dalyvavimas bendrose parodose disertacijos tema

- 2017 *Darbalaukis*, Titanikas, Vilnius.
 2018 *Visionen von Vydunas in der zeitgenossischen litauischen kunst*, Detmoldo miesto rotušė Vokietija.
 2018 *Tas, kuris regėjo*, Dailininkų sąjungos galerija, Vilnius.
 2018 *Spindulys esmi begalinės šviesos*, Hugo Šojaus muziejus, Šilutė.
 2018 *Akimirkmetis. Peizažas name – namas peizaže*, Paroda Užutrakio dvaro rūmuose.
 2019 *Mistrzostwo*, galerija „Neon“, Wrocław, Lenkija.
 2019 *Vaikas manyje*, Vilniaus vaikų ir jaunimo dailės galerija, Vilnius.
 2019 *TT*, Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų galerija „Atletika“, Vilnius.

3 Ceramic Stories: in Search for Personal Approach

SUMMARY

Art project *3 Ceramic Stories: in Search for Personal Approach* is not a homogenous and seamlessly executed product of exploration and creation. The beginnings of this work lie in postgraduate study *Soviet Lithuanian Ceramics in 1956-1970* completed and defended at the Vilnius Academy of Arts, in 2005. This theoretical work has explored the field of Soviet ceramics and identified its lasting influence.

In 2016, after entering Doctoral Studies in Design, it became apparent that continuing this research would be irrelevant, especially within the context of the practice-based doctorate. The fundamental difference that defines postgraduate work and doctoral research is the explorative principle – turning away from the kind of art historian's approach towards artistic research in which creativity is the essential principle of inquiry.

Relevance

This study, *3 Ceramic Stories: in Search for Personal Approach*, shows the possibilities of combining different content elements – writing, ceramic installations, materials, stories, and analysis of cultural history – into practice-based artistic research. If a space was a question, these works were an answer. This is a conversation between an exhibition or a museum hall and the artwork exhibited therein. This is my way as a researcher to converse with the viewer through works and their environment. I speak about failure and copy, transferring research from substance (clay) to its (non-)potential of expression in contemporary culture.

Novelty

It is widely believed that discoveries and inventions change the world. History preserves the names of heroes, while prospectors who have left for the most important journey of their lives and got stuck halfway do not receive extensive studies. In the history of ceramics and in the craft of pottery, I discover cases in which failure saves the craft and items made by accident become part of the story. This experience has led me to the question - how much artist-designer is (not) influenced by the knowledge of historical art? This artistic project presents searches and possible answers.

The object

The art project discusses three different historical periods of ceramics thorough individualised understanding. Links across different time periods are analysed and numerous stylistic interactions are revealed and interpreted. The narrative relies on and is bound by the following key concepts: failure, repetition, fake, copy, and copying. Repetition is inevitably linked to originality. Therefore, the question what is original also accompanies this artistic inquiry. On the other hand, this research provides an opportunity to discover answers to the following questions: How is ceramics analysed? Why do ceramics look like they do today? Is ceramics just a technique? If not, what else is it? Is ceramics a part of design? Is ceramics an integral part of material, object, process, function, and history? Is it possible to discover anything new without using new techniques or materials?

Tasks

To study the practices of copying in ceramics through direct copying of works, working under instructions, and reproducing works by wheel throwing.

To investigate the theoretical background of copying and the historical practice of copying ceramics in different periods of history.

To present the research project in the museum as a single installation, articulating and reinterpreting works of art, and rendering artworks within a museum presenting a qualitatively new result.

Methods

Repetition, copying, interviewing and exploring art history. Hand building and wheel throwing clay, material research, experimentation, reflection, case study. Experience derived from exhibiting works in art galleries and museums.

The subjects studied herein are: material, process, form, duration, location, presentation, audience, recordings and concepts.

The creative part of this artistic project integrates the following pieces: *Symbols* (2005) produced during the post-graduate studies, *Tadpole vs Louhan* (2011) and *Pottery is the New Video* (2015) as well as *Tadpole vs Louhan Part Two* (2017) and *Bolek and Lolek Ceramics* (2019), both created during the doctoral studies.

Structure

The research part of the artistic project consists of five sections: I. "Counterfeit," II. "Art Theory Retold by Recycler," III. "The First Story: Tadpole vs Louhan," IV. "The Second Story: Soviet Pottery and Openwork Panel," V. "The Third story: Pottery is the New Video." They investigate three case studies: imitation of Chinese pottery, the Soviet tradition of copying without seeing originals, and application of *design thinking* method in ceramics. Analysis of

selected historical narratives is based on personal creative experience. Through a variety of historical and theoretical literature, experimentation in and reflection on ceramic practice, questions are raised and answers sought.

Literature and sources

Throughout the artistic research I refer to Juozas Adomonis' book *Ceramic Art* (1998). Thus far, this is the most comprehensive book on ceramic technology and ceramic art written by a Lithuanian author. There is no doubt that the book by Adomonis would not have been written without Bernard Leach's *Potters Book* (1940), Micheal Cardew's *Pioneer Pottery* (1969), and Philip Rawson's *Ceramics* (1971). These books have shaped the global discourse on ceramics by referring to ceramics as a feasibility study of material and processes. The discussion of Lithuanian ceramics has been supported by studies written by Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė, Lolita Jablonskienė, Jūratė Meilūnienė and other art historians.

In the first two chapters, "Counterfeit" and "Art Theory Retold by Recycler," I refer to the statements formulated by Ernst Hans Gombrich in *Art and Illusion* (1959) as well as Brian O'Doherty in *Inside the White Cube* (1976). My discussion of copying heavily relies on Rosalind E. Krauss' *Originality and Other Modernist Myths* (1986) and Marcus Boon *In Praise of Copying* (2010). Other publications analysing the entire theoretical field of ceramics have also been highly relevant: *Ceramic Reader* (2017) by Kevin Petrie and Andrew Livingstone as well as articles "The Topology of Contemporary Art" by Boris Groys (2008) and "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1935) by Walter Benjamin.

Chapter three "The First Story: Tadpole vs Louhan" discussing Chinese influence on world ceramics is based on the following books: Ledderose Lothar *Ten Thousand Things* (2000), Emmanuel Cooper *Ten Thousand Years of Pottery* (2002), He Li *Chinese Ceramics* (2006), and *Vilnius Tiles in the 15th-17th Century*, edited by Kęstutis Katalynas (2015) and articles by Clarence Shangraw, Edward Von der Porten's *Kraak Plate Design Sequence 1550-1655* (1997) and Julie Berger Hochstrassen's *Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands* (2004). While Chinese painting manual - Sze Mai-Mai *The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Technique - Selections from the Seventh Century Mustard Seed Garden Manual of Painting* (1959) served as manual for drawing on vases.

In chapter four, "The Second Story: Soviet Pottery and Openwork Panel," I have encountered the lack of reliable literature. The research into the Soviet era is quite new: George J. Neimanis' *The Collapse of the Soviet Empire – A View from Riga* (1997), Yale Richmond's *Cultural Exchange The Cold War* (2003), Tomas Vaiseta's *A Society of Boredom* (2014), Eleonory Gilburd's *To See Paris and Die* (2018), Arūnas Streikus' *Collectivisation of Mind* (2018) formed the basis of theoretical part of the research. While the creative part of the study material consisted of cartoons made in Poland during the Soviet era and interviews with artists active at that time.

Wheel throwing practice discussed in chapter five, "The Third story: Pottery is the New Video," has been guided by the previously mentioned Juozas Adomonis' *Ceramic Art* (1998), Bernard Leach's *Potter's Book* (1940), Micheal Cardew's *Pioneer Pottery* (1969), and Philip Rawson's *Ceramics* (1971) combined with principles of *Design Thinking* as formulated in the following studies: Richard Buchanan's "Wicked Problems in Design Thinking" (1992), David Kelley's and Tom Kelley's *Creative Confidence* (2013), and Tim Brown's *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation* (2009). The interactive dictionary of the Lithuanian language, compiled by the Institute of the Lithuanian Language, gave a great impetus to the entire creation.

I. COUNTERFEIT

Majority of potters works are vessels which hold strong relation with the human body. In most cases, the form of the pieces is not outstanding or unexpected. Though in the decoration of surfaces the wide variety of artistic expressions is used in ceramics. This approach to surface is unique in ceramics compared to sculpture or design. Sculpture made of clay is called *teracotta*. This type of artworks is mostly created by sculptors, this non-functional branch of ceramics is regarded as sculpture. These sculptural ceramics are mostly unglazed, monochrome works, although some of them are coloured. The clay is easy material to work with, the speed of work is an advantage of this material compared to amount of time and effort required to create the artwork of the same size using stone or wood. The creative idea prevails in these works, undoubtedly overshadowing the material or process. Ceramic installation is also possible: in installations created by ceramic artists, the material (clay) dominates, while in installations made by conceptual artists the idea prevails and rules the material. Since the Soviet *Thaw* period, artist studios were established in the Soviet Lithuania. Artworks for exhibition purposes were created in these studios. Nowadays, the studios are used by artists-ceramicists, designers-ceramicists and craftsmen-ceramicists. The contemporary art and design of Lithuanian ceramics is rather unstructured and hardly self-reflecting. Ceramicists are singled out in contemporary art field since they seldom participate in contemporary artistic movements and have raised their main purpose to study process and material of ceramics.

II. ART THEORY RETOLD BY RECYCLER

Ceramics is a wonderful process where the earth is mixed with the water, left in the wind, and burned in the fire, thus combining the four elements. The material produced in this process is often not appreciated enough how resilient and long lasting it is, nor how deeply the pottery had penetrated European culture through tile, brick or the daily cup of tea. Although we realise that ceramics will survive for thousands of years, the result of this process has only recently started being regarded as art. Contemporary concepts hardly apply to works of

the past. The shape of the vessel, the colour, the scenes pictured on it were not perceived as some form of intellectual property for a long time.

The two generally recognised ways of creativity could be divided into conditional groups: (1) making from the sketch (from nothing); (2) using pre-existing works (from model).

Performing artists can produce original performance by performing work already known to the public. Multiple repetitions of the same object and its form become a tradition, and multiple original copies with distinctive features convey different authors' views of the same object. In this way, current copying as making profit, as copying content without effort is different from duplicating a work of art, which no longer changes the meaning of the image or content. For copying, an object is required. A copy, a fake cannot exist without the original. A copy of the original helps to define the true relationship with the world. Just like there are no followers without the teacher, so the act of copying becomes a sign of respect for the position of originality. In this respect, the tradition of copying is important in order to achieve higher motives, educational goals. Modern ceramics, fluctuating between tradition and experiment, cannot change this balance by being imprisoned within the material. Ceramic innovations are often limited to the use of new techniques or materials, where the invention is simply foreign. Craftsmen often evolve slowly by changing style or materials used. Thus considering the possibilities of clay, its material form, we face the inability to discuss it within the field of fine arts.

For the artist who presents the works to the public and experiences fiasco, is the fail real or is it just a creative fantasy? The gap, visible to the artist's eyes between the idea and the realised object, becomes the gap between the artist and the audience. Artist's work is made up of failing, all the work in progress leads to this experience. The question is:, what is a presentation of the finished artwork to public? Is it an attempt to appreciate the finished work and thereby respond to its value, or a way to distinguish success from failure based on opinion of art critics? Some artworks can be rejected by the audience, while being accepted by others players in the art field. In the exhibition context, the example of *Salon des Refusés*, shows that for an artist any public failure might become a manifestation of heroism thus complementing the artist's heroic epic. The evaluation process of artworks is paradoxically successful if measured by failure.

If the artistic process itself is an endless experiment, the author's dissatisfaction and mistakes are included in the process of creation. The finished piece becomes a mistake, a rarity, or a deliberate error. In this chaos, how an artist can achieve that the vase he created becomes an "exclusive" declaration of the artist's freedom? How is the freedom of the artist accepted by the public, which of its members - adherents, independent appraisers, insightful media - decide success, error or failure? Contemporary artists, addressing their ideas to the public directly, bypass "omniscient" academics, although communication with viewers without consultants or media experts is impossible. At the same time, as art is conceptualised, the work of art itself becomes merely a visualisation of the chosen concept. In this way, failure is removed from artwork, because created work does not obey the rules of either the

laws of physical world, rules of composition, or the logic of thinking. Becoming an illustration for the unrealised work is somewhat odd form, which protects the creator from failure.

The creative process is accompanied by failure as a premise, like a shadow leading to surprises. The failure advises that choosing the way of creating, the artist no longer has to choose the right path, but embrace the wrong one. Beauty - perfection of its kind becomes inverse in art, and art becomes a mistake of its own kind. These techniques change each other, and part of artists accept that all aesthetic experiences are already created and the new art language cannot be discovered, thus that only way to create new context for the artwork is to become an art DJ.

III. FIRST STORY: TADPOLE VS LOUHAN

Copying of Chinese pottery has become a phenomenon accompanying the export of Chinese goods. Following the trade routes, the Chinese ceramic decoration tradition expanded in several directions. It reached Japan via Korea, entered India by direct sea trade road, while the trade with Muslim regions followed the path of the Silk Road. Muslim regions with their own rich ceramic traditions successfully adopted the Chinese aesthetics, which manifested in copying form and décor of Chinese works. Namely, the vessels decorated with opaque white glaze, lustre painting, the use of *frit* technology and the production of Chinese style white-blue vessels.

The white, tin-glazed vessels are traditionally derived from the city of Samara. Samara potters' works were different from the Chinese prototypes, since they used local clay. Their vessels borrowed shapes from the local pottery and were decorated with white glaze and Chinese ornaments, or reproduced the shape of a Chinese vessel which were decorated with metal-like motifs, or copied form and décor of Chinese examples.

Lustre decorating technology was developed to embellish glassware in Egypt and Syria circa the 5th-8th centuries. This is sophisticated technology that included boiling gold or silver in *aqua regia* - nitric acid hydrochloride, and was created by local alchemists. The resulting material was applied by brush on a transparent glass or white tin glazed vessel. Later a vessel was fired in a reductive atmosphere in a ceramic kiln. Ceramic vessel shapes as well as decoration schemes, produced in the Muslim countries from the 9th to the 11th centuries, resembled both Chinese porcelain and local metalwork. This technology reached Spain and spread throughout Europe in the 13th-16th centuries.

Applying the *frit* to local clay in Egypt made clay body lighter, more durable and gave it an inner glow. Most of the glazes used for decoration looked brighter on this mass, had a more delicate design and vessel shape became more graceful during the reign of the Fatimid dynasty (909-1171). *Frit* technology was perfect solution for replicating Chinese porcelain vessels. Technology developed slowly and by the 13th century most of the vessels created

in the Middle East were made from this mass. Technology was introduced to Italy, and spread with the Renaissance ideas throughout Europe.

Lustre decoration occurred in Baghdad circa the 9th century. Also, from the 8th century tin oxide technology, which added to lead glaze turned it white, was already known. The white vessel became a perfect canvas for painting in cobalt or lustres. These techniques travelled with craftsmen through Egypt, North Africa to southern Spain - Valencia, Granada, Malaga. The Moors were probably the first in Europe to use tin oxide as a base to apply a translucent layer of lead glaze. Through the Islamic states in southern Spain new ornamental motifs and the use of lustre reached Europe. Through Italy the use of tin oxide-based glazes and *frit* was brought to Europe.

Chinese porcelain, made from the 9th century, reached Lithuania through direct and indirect copies. Without going into the long story of Vasco de Gama and other travellers, the Netherlands became the dominant importer of pottery and imported three million vessels through the Dutch East India Company in 1602–1657.

There were several alchemists working at the court of King Augustus II (r. 1697–1706, 1709–1733), one of them was Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651–1708), who is believed to have invented the composition of European porcelain. Upon his unexpected death, his notes were taken over by Johann Friedrich Böttger (1682–1719), to whom the invention of European porcelain has been accredited. The porcelain factory was founded in Meissen in 1710. The factory has been reproducing *blanc-de-chine* porcelain replicas, Chinese-style tableware, pagodas and stylised animals since its establishment. Literally speaking, Baroque, Rococo and *Chinoiserie* aesthetics looked in the same direction: a tendency for asymmetrical composition, a sense of materiality and luxury of textures, desire for exotic and for entertainment. The things that came with import soon were appropriated as our own. I continue this tradition in my works, through copying, imitation, and appropriation.

Creating the installation, I freely interpreted historical events and scenes. *Tadpole vs Louhan* is the fictional story I have created. Just like in any story, the hero and the anti-hero are present here. Story is set in ethical twilight, where understanding of good and evil is eroded. Tadpole is an overgrown tadpole living in swamps. Hiding by day, at night he wanders around neighbourhood, scaring children, raping women, and killing men with his sharp fins. Louhan is a Chinese Buddhist monk who has reached nirvana and is able to travel in time and space. Armed with a sword, he travels from planet to planet, leaving death and sorrow after himself, looking for Tadpole to never find him. The whole story is about a struggle between the intellectual evil and common domestic evil. The installation consists of 70 coil built and brush-decorated vases. I tell the story consisting of various details, texts and drawings, through the fake Chinese porcelain vases. I used traditional Chinese scenes, copied millions of times around the globe. There are nameless saints and holy beings, imperial dragons, bamboo forests and historic ornaments. Storyline was created from my own texts, also, I used quotes, Lithuanian punk rock music lyrics to create a parallel narrative to complement the story. The desire to recreate and rearrange the history of ceramics has

been guiding me while constructing the *Tadpole vs Louhan* story. It is a practice-based walk through the fields of archaeology, history, religion, chemistry, and pottery. I go through them, gaining a glimpse of problems, experiencing fake and real failures, using gentle irony towards descriptive content and the practical work I create. Inspired by European tradition of imitating Chinese porcelain, I created vases for the installation *Tadpole vs Louhan Part Two*. I used local clay trying to achieve the look similar to Chinese porcelain. This technological choice was an important step towards the unity of image and content, form and technology.

The circular movement, the history loop is an important aspect in this installation. Vessels were created on the spinning potters' wheel. Images on the vases continue around the whole vessel; the drawings were created to be read only while moving around or turning the vase. The projects uses as if foreign looking materials and as if local looking ideas. Through this work I seek the reflections of local identity in history.

IV. SECOND STORY: SOVIET POTTERY AND OPENWORK PANEL

The texts on Soviet Lithuanian ceramics are diverse but fragmented. Published material from this period was censored, it does not provide a comprehensive picture of Soviet Lithuanian ceramics and their relationship to the state, thus oral sources - interviews with artists were used to fill the gap in this research. *Dedovschina* (bullying) or *pakazucha* (showing off) were not described by the contemporary publications, thus Soviet everyday can be better learned through interviews. The Soviets created quite secret and efficient bureaucracy machinery, thus some answers to the questions that arose may not be found. Books and magazines were published to demonstrate achievements of applied decorative arts, and their value is quite often questionable. In the Soviet Union, this material was created for ideological purposes, to represent the achievements of the Communist Party and reflected the "constructed" reality, the way of Communist party leaders wanted to see.

Bernard Leach's *Potters Book* (1940) has traditionally been considered as a beginning of new opportunities in pottery. The author's provocative turn towards studio ceramics was reflected in Lithuanian ceramics as well. The author's great desire, the self-managed potter's workshop, was embodied in a studio for an artist making small-scale output of works in Soviet Lithuania. It is interesting to consider, whether Leach's favoured way of making glaze himself was popular among Lithuanian ceramicists because of the lack of commercial glazes or because the ceramicists wanted to express their originality this way. Ceramic studios were established in Lithuania after 1956, and artists there produced unique, one of-a-kind artworks, made especially for exhibitions. The best example of such potters in Lithuania is Ignas Egidijus Talmantas (b. 1934), who used to teach at the National Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Art School in Vilnius. He experimented with various compositions of glazes, restored the antique clay glaze technique - *terra sigillata*; using different ceramic processes

Talmantas created functional works and decorations for interiors. Despite the efforts of technologists of the "Dailė" factory, only in 1967 Vaclovas Miknevičius (1910-1989) managed to improve local pink clay. The clay became sintered at 980°C and could hardly produce long lasting vessels. This technological disability forced ceramicists to realise themselves in areas unrelated to the usual tableware, producing more decorative vases or ceramic panels. One of the strangest items produced by the "Dailė" factory ceramics were occasional vases. These were quite large and could to be lifted with both hands only. Made of porous Rokai quarry clay, these vases were not suitable for flowers, since they leaked water and because of their size too.

Since 1960, vessel forms began to resemble popular shapes from the West. In 1967, the Vilnius Exhibition Hall was opened. Ceramic works exhibited there in 1968 reflect world-popular trends such as the return to archaic technologies, and Pablo Picasso or SODEISHA group inspired stylistics. Silhouette, texture, and clay plasticity becomes important to the artists. The country was in a permanent lack of goods. The world wide trends reached Soviet Union with significant delay. For example, it took 20 years for Christian Dior *New Look* fashion idea to come to the Soviet Union. The design and quality of the goods in shops were far from satisfying the customers' needs. The quality and appearance of goods manufactured in the USSR, even those bearing the Quality Mark, were far from those produced in the West. Soviets solved these problems by copying. Items made using trophy machinery acquired the technical characteristics and appearance of foreign goods in the post-war period. Later engineers were asked to create goods with Western prototype features rather than appearance. The aesthetics of Soviet products lagged for several years behind Western or Scandinavian style. Factories were struggling to fulfil centralised quota, constantly struggling with poor quality of raw materials and inadequate technology. Various technological disadvantages of the ceramics industry - poor quality of clay, poor quality of glazes, unevenly burning furnaces - prevented ceramics from implementing their ideas. Nevertheless, decorative arts flourished in the Soviet Lithuania.

During the Soviet regime public art activities were overseen by several institutions - the Communist Party, trade unions and the KGB. Glavlit, an anonymous censoring structure, oversaw the press and art exhibitions. The consent of this office was needed to print practically everything from posters to books. In order to present their works at exhibitions, artists had to submit them to the selection committee, which included representatives from the Ministry of Culture or the Artists' Union alongside Communist Party members. Publicity of these exhibitions gave authors the opportunity to participate in other competitions, where the Art Foundation purchased works by authors. The approval from this institution was much more significant for the authors who wanted to create as well to earn living as the professional artist. An invisible bribe system thrived as some authors were more willing to share their royalties with bureaucrats or architects for acquired works and commissions through the "Dailė" (Art) factory than for those who did not. There was more creative freedom in the applied arts than in the fine arts; the works could be rejected to enter the regular exhibitions on the grounds of their excessive resemblance to the works of honorary professors rather

than of politically inappropriate content. This occurrence happened if a young artist and a professor decided to translate the same idea from the photo in the foreign magazine into a three-dimensional form. In such case, the senior author was recognised as the original and the junior colleague was acclaimed copyist. Thus while the sources of information were common and shared, everyone was trying to interpret them creatively. Foreign press, in many ways, formed an understanding of the contemporary art. It was only after World War II that the Soviet Union was closed by an iron curtain and the ties between families and friends were broken. These contacts were not encouraged, but relatives could be contacted by mail. Some ceramicists of the Soviet Lithuania were allowed to participate in symposia and exhibitions abroad. Travelling to the West as well as to the East allowed to get acquainted with contemporary painting - since 1955, foreign art exhibitions were held in Moscow and Leningrad; in 1957 the International Exhibition of Fine and Applied Arts and the 6th International Youth and Student Festival have been held in Moscow. These exhibitions or, more precisely, the impressions of these exhibitions, echoed in Lithuanian ceramics of that time. Some of the ceramic artists who have been active during this period admitted of bringing professional literature from abroad while visiting relatives or touring. In a general climate of shortage these authors gained access to ideas not seen before in the enclosed society. Repeating them these authors achieved success and recognition. Admittedly, the idealised image of the Western world existed in the society with limited access to information.

Since 1956, the citizens of Soviet Lithuania have been able to subscribe to or read Polish newspapers and magazines in the public libraries. Polish books were freely available at the "Draugystė" (Friendship) book store on Lenin Avenue in Vilnius. This window into wider world encouraged learning the Polish language. Another way of communicating across borders was radio and television broadcasting. Polish television programs reached the south western part of the Lithuania, as far as Kaunas, thus the people living there were able to view them, albeit in poor quality.

The vast majority of Soviet Lithuania ceramicists worked at "Dailė" factories or educational institutions, under strict internal control. Many ideas of pottery products came from the socialist and some from capitalist countries. Soviet design was influenced by Polish, Finnish, and German production through mass media. It is conceivable that Poland, as a neighbouring and culturally close country, had the most significant influence in the understanding of contemporary and future design problems. Looking back at the Soviet era and reflecting on my own experience of watching Polish television in Kaunas, I chose to create pottery as seen in the Polish cartoon series *Bolek and Lolek* (1962-1986, aired as *Bennie & Lennie* and *Jym and Jam* in some countries).

After viewing the films, I selected the most common forms of pottery spotted in the cartoons. These were: plates, flower pots and two types of flower vases, large flower vase placed on the floor and small vases placed on a table or chest of drawers. Tableware, plates, cups, teapots were usually white, while the colours of pots and vases vary between earthy tones

and blues. The creation of *Bolek and Lolek Ceramics* questions the authentic act of creation - does using ceramic copying techniques from the photographs leads to an authentic result?

V. „POTTERY IS THE NEW VIDEO“

Sometimes the versatility of clay seems limitless, on the other hand, this versatility sets limits for the creator. The ability of clay to mimic a variety of materials creates the paradox that clay - a cheap geological resource - has the power to mimic those materials that often have greater economic or social value. This is a soft and flexible material, ready to become a sculptural object, a piece of tableware, or a brick. I employed it to make my thinking process visible and tangible. I experienced a physical working process, as I kneaded, twisted, pressed, and otherwise interacted with the material. This easy-to-handle material can easily become an impression. With minimal effort, clay conveys creator's mind from material to artist's hands, making thinking material: capturing motion in matter, using your own body in creation process, creating and shaping works.

Literature on ceramic technology usually presents wheel throwing as tactile technique and concentrates on physical performance of work ignoring the search for its meaning; I, on the other hand, employed the design thinking process to study wheel throwing and its technical and theoretical aspects. Peter Rowe, professor of architecture and urban design at Harvard University, was the first to formulate the design thinking principle. His richly illustrated book, *Design Thinking*, was published in 1987 and described how to solve problems in design, architecture, and urban planning. In 1992, Richard Buchanan, professor at the Carnegie Mellon University School of Design, wrote an article entitled "Wicked Design Thinking Problems." In this text, the author pointed out that design thinking can be applied to almost all forms of human experience; using it, the designer must create or invent something new, atypical, that solves specific problems. Using this and other authors' viewpoints, I constructed my own research.

To briefly describe the essence of the method, designers rely on empathy to get a sense of what is needed to create a successful future product, service or experience. Reading the examples in literature often gives the impression that the resulting prototype or end product was unexpected.

This method can have six phases:

Definition - Research - Interpretation - Generation of Ideas - Prototype - Product.

After deciding to add design thinking approach to the process of throwing, I researched it and experimentally dropped unnecessary parts. Through practical tests, I created vases that were repetitive in shape. By changing them, adding to my growing experience and getting involved in the work process, I came up with the results of the final shape searches. Remembrance of the images that have been seen and their reproduction in the workflow had become an exploratory process. These experiences lead me to the ultimate goal of experiencing the

design process, to create the prerequisites for new design discoveries. When I created to resemble an alien creation and to remake the object which I have created, I had a goal to achieve an unforeseen result. The vessels created were my dialogue with the potter's wheel and at the same time with the history of pottery as I know it. This potter's journey, written in textual form, blossomed into a separate piece that became its own cause. I tried writing down the experiences that, in rephrasing professor Adomonis should be experienced and concluded at the potter's wheel. This forced entertainment, which simultaneously experienced the past and the future, inevitably created a confusing process. Throwing, an action that comes from the ring, means a form of bonding that can be divided into "uptrowing" and "onthrowing". "Uptrowing" means "ringing pots on a conical stand", while "onthrowing" means forming out of clay by throwing until something is made. If a hollow ring-shaped object is obtained in end of process, it means that the product had succeeded. In my practice I often used composing techniques borrowed from other media. The possibilities of composing in animation, video and photography have been particularly attractive. Editing, interchanging frames, combining sequences and creating repetitions, copy-paste techniques, widely used in computer art, are appealing to be applied in ceramics as well. When creating a video, the moving image is transferred to a computer and unfolded on the desktop as a sequence of images. Each image here is similar to images next to it.

Trying to replicate something similar to video editing on a potter's wheel, I had created, in this case, a three-dimensional object much like the one before and after it. Reproduction is a sequence perceived as the composition of abstract images, a slow motion film from which a narrative is constructed. These rings obtained during the rotation were mounted by interconnecting them into horizontal as well as vertical sequences - growing cones. The rings hide each other, creating autonomous structures. The result is a visualisation of the performance performed at potter's wheel, which has no other purpose than to present time and motion to the viewer. From a conventional potter's point of view, this is a failure because the result is not functional.

CONCLUSIONS

One can learn more from failure than from success. In such cases, the product needs to be rebooted, rediscovered. This provides a new, improved quality. When offering a result to a critic, evaluator or consumer, one has expectation of either success or failure, in the former case it might lead to expansion, in the latter – to the discovery of new opportunities.

While researching and constructing these three ceramic stories, I have discovered the importance of the creative process. This can be observed both at the court of King Augustus II, where the porcelain was produced for the royal needs, as well as in the works of ceramic artist Egidijus Ignas Talmantas, who created glazes and *terra sigilata* for his own purposes in Soviet times. It might seem strange to compare a single master (an alchemist) to the establishment of the entire factory. However, I think that the internal impulse of their activities

did have common denominator - the desire to experience a sense of independence and to structure a self-fulfilling ceramic process. If, after improving the production, the Meissen factory became profitable by selling porcelain, in the case of Talmantas, profit could have only been dreamed of. Striving for independence, being dependent neither on the imports of the East India Company, nor the glazes of the Dulov paint factory, are similar strategies in abandoning external consumption and destroying monopoly. In this research, creative independence has been explored by learning and controlling part of the ceramic process, the throwing. The study led to the following conclusions:

1. Pottery is diverse and changing field of creativity, encompassing art, craft, and design. Lack of theory, competing narratives and approaches surrounding enormous variety of ceramic practices creates confusion and identity crisis. For these reasons, ceramics might seem limited and obsolete compared to other fields of contemporary art and design.

2. The material of clay can replicate almost any shape or texture. Most ceramic works are either utensils, or non-functional earthenware that keeps relation to human body or shape of a vessel. These clay pieces are hardly outstanding or of unexpected forms. Ceramists employ broad variety of artistic means to decorate surfaces of clay pieces. This focus on surface rather than shape or ideas distinguishes ceramics from the proximate fields of design and sculpture.

3. The artist constantly creates something, this is a never-ending activity reaffirming that there are no objective means to estimate artistic discovery. Throughout his / her work, an artist proves the triviality of certain things. The result of reconstructing, reinventing, re-establishing artistic values deprives an artist of opportunity to invent new forms and during this pause an artist demonstrates the impossibility of utopia in contemporary artistic practice.

3. At the very early stage, the production of Chinese pottery was industrialised dividing the responsibilities among the workers. Ceramic manufacturing centres specialised in producing pieces of certain kind and sometimes factories became highly specialised, for example, narrowing the decoration of vessels to single drawing technique. Chinese potters created *kraak* porcelain specially designed to accommodate European tastes. With the invention of porcelain, some ceramic factories were established in China imitating solely the production of other factories. The Silk Road was used to export Chinese pottery. The craft of making replicas of Chinese porcelain from local materials spread along this trade route. Ideas of copying Chinese pottery reached the Grand Duchy of Lithuania through several channels via Turkey, Italy, and Spain. The influence of Chinese pottery on local products can be recognised by the use of white and blue colours, the enamelling technique which came through Arab countries and Italy, and the use of *engobe*. Carnation and tulip motifs entered the Grand Duchy via Turkish mediation and through the imported ceramics. In Europe, pottery replication has been rooted in the Renaissance and manifests itself through the tradition of copying and teaching of ceramics. Artists used materials available to them at the time to express their ideas, thus European counterfeits of Chinese pottery should not be considered

fakes: traditionally counterfeiters worked much later, using technically superior methods to the ones used by the counterfeited creators and relying upon knowledge unavailable for the makers of the original works.

1. *Tadpole vs Louhan* vases have been created employing traditional European methods of copying Chinese ceramics: they were made of local clay and glazed using *coperta* technique. The shapes have been borrowed from China, as well as the numerous subjects of decoration: characters, landscapes, ornaments. Interchange of real and fictional characters functions as cultural associations and refers to exotic experiences rather than a certain location on the map or time in the calendar. Displayed at a museum, the *Tadpole vs Louhan* functions as misinterpretation of history and an alternative vision of the future. The *Tadpole vs Louhan Part Two* was created as self-quotation. The work does not develop any new narrative but continues the already told story. Conditional remodelling remakes reality by creating visual narrative of ceramics in its own particular way.

2. The delayed of global trends and their adaptation to local market using simpler, lower quality materials was a key feature of Soviet design. General shortage of goods was at the foundation of the Soviet life. Those holding higher official and communal positions tried to restrict access to information and achievement or self-expression for the rest. Armed with glazes from Dulev factory and clay from Rokai quarry, Soviet Lithuanian ceramicists were able to create works of art that on photographs looked very similar to those produced in the West. The poor quality of ceramic materials combined with the poverty of choice limited the ability of ceramicists to produce high quality designs, while the Soviet government's programmed call for embellishment prompted ceramicists to create non-functional pieces. Foreign influence reached Soviet artists through press, exhibitions, and trips abroad. Copying without seeing actual original product was common practice, found in the fields of art and design. Artists mostly followed photographs seen in the press and adapted or scaled shapes and textures using the materials available.

3. The *Lolek and Bolek Ceramics* were created using authentic Soviet glazes, tools, and clay. Three forms of the vessels have been selected as most typical forms occurring in the investigated cartoon. This way, the creative model of Soviet ceramicists was repeated, giving an unexpected and unique results in the contemporary Lithuania.

4. The wheel throwing has become physical memory of my body insubordinate to mind. The moves always had many variables and many opportunities to perform the same interactive action. Throwing is neither outdated nor inappropriate creative technique for today. The *design thinking* approach gives a fresh outlook to the throwing process, eliminating unnecessary movements and details while exploring the process. The result is a ring – the non-functional ceramic piece as the true result of wheel throwing.

5. In the artwork *Pottery is the New Video*, I combined the monotone rituals of wheel throwing and replaced the usual sequence of frames in video work with repetitive ceramic work. It visualised the repetitive processes of reproduction, revealed the interrelationship between archaic and modern technologies, balancing old and new means of artistic

expression. In the field of ceramics it is possible to master strategies of other art forms and not just to imitate other art forms.

6. In a design project, failure frequently occurs when developers try options of materials or applicability. In this study, I discovered failure as a source of creative inspiration for its deliberate pursuit. Failure has become a source of discovery: unsatisfied with either contemporary, or historical tableware as a replacement, I have experienced one failure after another. The outcome of this work was the product and the experience. Trying to avoid failure is a mistake that prevents the artist from seeing openly the benefits of the entire process. Success and failure are intertwined: a successful product can cause serious failure, just as many failed attempts lead to a successful product.

Rokas Dovydėnas Creative and Research Activities during the Doctoral Studies

2016 entered the doctoral studies at VAA.

2016–2019 Chairman of the Lithuanian Interdisciplinary Artists Association.

2018–2019 Lecturer at the Department of Ceramics, VAA.

Residencies and Additional Studies

2017 Residence at Nida Art Colony.

2017 5th Nida Doctoral School *Tweezers and Squeezers*, Nida Art Colony.

2017 *Higher Education on Pedagogy in the Arts, workshop at Vilnius Academy of Arts*, VAA.

Publications

2017 Rokas Dovydėnas, „3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška“ (3 Ceramic Stories: in Search for Personal Approach), in: *Darbalaukis*, Vilnius: VAA Press, 2017, p. 36–37.

2018 Rokas Dovydėnas, „Kopijavimas ir kartotė: Plėviakojo vs Louhano istorija keramikoje“ (Copying and Repetition Tadpole vs Louhan story in ceramics), *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 91: *Menininkas ir tekstas (Artist and Text)*, ed. Ieva Pleikienė, Vilnius: VAA Press, 2018, p. 137–147.

Presentations at Conferences

2017 04 30 Art Doctoral Readings: verbal presentation „3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška“ (3 Ceramic Stories: in Search for Personal Approach), Titanic Exhibition Hall, VAA.

- 2017 11 24 Conference on Lithuanian ceramics. *Keramika. Aktualijos + lūkesčiai*: oral presentation „Keramikotyra“ (Cramicserch), Vytautas Valiušis Ceramics Museum, Leliūnai.
- 2019 11 08 Conference *Koklinių krosnių fenomenas: Nuo praktinės naudos iki kultūrų komunikacijos*: oral presentation „Mažoji Kinija Valdovų rūmuose“ (Little China in Grand Duke Palace), Klaipėda University.

Curated Projects

- 2017 Liudas Parulskis Exhibition 29.06.1993, Lithuanian Interdisciplinary Artists Union Art Space "Sodų 4", Vilnius.

Solo Exhibitions

- 2017 *Tadpole vs Louhan Part Two*, Kaunas City Museum, Kaunas.
- 2017 *Tadpole vs Louhan Part Two*, VAA Crematorium exhibition space, Vilnius.
- 2017 *Tadpole vs Louhan Part Two*, Molėtai Museum, Videniškės.
- 2017 *No Fear*, Trivium Gallery at Home, Vilnius.

Joint Exhibitions

- 2017 *Desktop*, Titanic Exhibition Hall, Vilnius.
- 2018 *Visionen von Vydunas in der zeitgenossischen litauischen kunst*, Detmold City Hall, Germany.
- 2018 *Tas, kuris regėjo*, Artists' Union Gallery, Vilnius.
- 2018 *Spindulys esmi begalinės šviesos*, Hugos Šojus Museum, Šilutė.
- 2018 *Akimirkmetis. Peizažas name – namas peizaže*, Exhibition at Užutrakis Manor House.
- 2019 *Mistrzostwo*, Neon Gallery, Wrocław, Poland.
- 2019 *Vaikas manyje*, Vilnius Children and Youth Art Gallery, Vilnius.
- 2019 *TT*, Lithuanian Interdisciplinary Art Creators Gallery Atletika, Vilnius.

PRIEDAI

Iliustracijų sąrašas

- 18 psl. Egidijus Talmantas, *Vyno servizas*, 1967, in: *Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, sud. Juozas Adomonis, Vilnius: Vaga, 1969, il. 5.
- 52 psl. *Karnizinio koklio dalis*, XVII a. in: *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 172.
- 52 psl. *Koklis medalionas*, XVI a. pab.–XVII a. vid. in: *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 107.
- 52 psl. *Karnizinis koklis*, XVII a. I pusė, in: *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 171.
- 57 psl. *Plėviakojis vs Louhan*, detalė, 2011, Panevėžio dailės galerija, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 61 psl. *Vazonas*, gamintas Vilniuje apie 1995–2005, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 63 psl. Rokas Dovydenas, *Plėviakojis vs Louhan*, detalė, 2011, Panevėžio dailės galerija, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 63 psl. Rokas Dovydenas, *Plėviakojis vs Louhan*, detalė, 2011, Panevėžio dailės galerija, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 72 psl. Rokas Dovydenas, *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, detalė, 2017, Kauno miesto muziejus, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 73 psl. Rokas Dovydenas, *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, detalė, 2017, VDA Krematoriumas, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 76 psl. *Dažnai keramikos dirbiniai būna dekoratyviniai*, in: Lionginas Šepetys, *Daiktų grožis*, Vilnius: Mintis, 1965, il. 31–37.
- 78 psl. Juozas Adomonis, *Žvakidės*, 1967, in: *Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, sud. Juozas Adomonis, Vilnius: Vaga, 1969, il. 91.
- 78 psl. A. Marcinkevičius. *Dekoratyvinė lauko keramika*. Diplominis darbas, 1971, in: *Lietuvos TSR Valstybinis dailės institutas*, sud. Janina Morkytė, Vilnius: Vaga, 1981, il. 549.
- 79 psl. Algirdas Dovydenas, *Be pavadinimo*, apie 1968, kūrybos nepatekęs į Parodų rūmuose rengtą LSSR taikomosios dailės parodą 1968 m. Nuotrauka Roko Dovydeno.
- 81 psl. Džeksonas Polokas, *Katedra*, in: Lionginas Šepetys, *Modernizmo metmenys*, Vilnius: Vaga, 1967, p. 117.
- 85 psl. Ledwig Alfred (režisierius), kadras iš *Krol Puszczy*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=t2MH981N1Uk>
- 86 psl. Devinto dešimtmečio Ikea katalogas su Lietuvos keramiko perpieštomis iliustracijomis, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 87 psl. „Dailės“ kombinato glazūrų sąrašas. Roko Dovydeno nuotrauka.
- 90 psl. Dulz Stanislaw (režisierius), kadras iš *Robinson*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=NiKVsaUHjTQ>
- 91 psl. 1975–1990 m. savadarbiai keramikos įrankiai pagaminti iš metalo pjūkliuko, Roko Dovydeno nuotrauka.
- 93 psl. Wajser Wacław (režisierius), kadras iš *Zaklęty Zamek*, iš animacinių filmų serijos *Bajki Lolka i Bolka*, 1971, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=SDKofqWVoGM>
- 94 psl. Rokas Dovydenas, menų aspirantūros baigiamojo darbo fragmentas, 2005, Roko Dovydeno nuotrauka.

- 95 psl. J. Docius, *Paguoda*, 1957, in: Šluota 50, sud: Juozas Bulota, Arvydas Pakalnis, Vilnius: Mintis, 1984, p. 22.
- 99 psl. Rokas Dovydnas, *Pottery is the New Video*, detalė, Galerija Akademija, 2015, Roko Dovydnas nuotrauka.
- 101 psl. Žiedimo ratelis, apie 1980, Roko Dovydnas nuotrauka.
- 103–107 psl. Žiedimo darbo seka nuo molio užmetimo ant rato iki indo suformavimo, Algės Andilytės nuotraukos.
- 110 psl. Žiedimo metu sukuriamos formos pjūvis ant žiedimo ratelio, Algės Andilytės nuotrauka.
- 111 psl. Žiedimo metu sukuriamų formų pjūviai ant žiedimo ratelio, Algės Andilytės nuotraukos.
- 113 psl. Indo nupjovimas nuo žiedimo ratelio banguota vielute, Algės Andilytės nuotraukos.
- 121 psl. Rokas Dovydnas, *Pottery is the New Video*, detalė, Galerija Akademija, 2015, Roko Dovydnas nuotrauka.
- 124 psl. Rokas Dovydnas, *Pottery is the New Video*, detalė, Galerija Akademija, 2015, Roko Dovydnas nuotrauka.
- 129 psl. Devinto dešimtmečio Ikea katalogas su Lietuvos keramiko perpieštomis iliustracijomis, Roko Dovydnas nuotrauka.

MENO PROJEKTO KŪRYBINĖ DALIS

- 129 psl. *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, *Dvi vazos*, 2017, Roko Dovydnas nuotrauka.
- 130–133, 135, 138–140, 142, 144–151 psl. *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, *Vaza*, 2017, Roko Dovydnas nuotraukos.
- 134, 136–137, 141, 143 psl. *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, *Dviguba vaza*, 2017, Roko Dovydnas nuotrauka.
- 152–163 psl. *Boleko ir Loleko keramika*, *Vaza*, 2019, Roko Dovydnas nuotraukos.
- 164–165 psl. *Boleko ir Loleko keramika*, *Lėkštė*, 2019, Roko Dovydnas nuotraukos.

List of illustrations

- 18 p. Egidijus Talmantas, *Vine set*, 1967, in: *Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, ed. Juozas Adomonis, Vilnius: Vaga, 1969, il. 5.
- 52 p. *Tile*, in: *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, ed. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 172.
- 52 p. *Tile*, in: *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, ed. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 107.
- 52 p. *Tile*, in: *Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, ed. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015, p. 171.
- 57 p. Rokas Dovydnas, *Tadpole vs Louhan*, detail, 2011, Panevėžys Art Gallery, photo by Rokas Dovydnas.
- 61 p. *Flower pot*, made in Vilnius circa 1995–2005, photo by Rokas Dovydnas.
- 63 p. Rokas Dovydnas, *Tadpole vs Louhan*, detail, 2011, Panevėžys Art Gallery, photo by Rokas Dovydnas.
- 64 p. Rokas Dovydnas, *Tadpole vs Louhan*, detail, 2011, Panevėžys Art Gallery, photo by Rokas Dovydnas.
- 72 p. Rokas Dovydnas, *Tadpole vs Louhan Part Two*, detail, 2017, Kaunas City Museum, photo by Rokas Dovydnas.
- 73 p. Rokas Dovydnas, *Tadpole vs Louhan Part Two*, detail, 2017, Krematoriumas, photo by Rokas Dovydnas.
- 76 p. *Decorative Ceramic Art Works*, in: Lionginas Šepetys, *Daiktų grožis*, Vilnius: Mintis, 1965, il. 31–37.
- 78 p. Juozas Adomonis, *Candleholders*, 1967, in: *Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, ed. Juozas Adomonis, Vilnius: Vaga, 1969, il. 91.

- 78 p. A. Marcinkevičius. *Decorative Ceramics*, 1971, in: *Lietuvos TSR Valstybinis Dailės Institutas*, ed. Janina Morkytė, Vilnius: Vaga, 1981, il. 549.
- 79 p. Algirdas Dovydėnas, *Untitled*, circa 1968, photo by Rokas Dovydėnas.
- 81 p. Jackson Pollock, *Kathedral*, in: Lionginas Šepetys, *Modernizmo metmenys*, Vilnius: Vaga, 1967, p. 117.
- 85 p. Ledwig Alfred (director), still from *Krol Puszczy*, from animated film series *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej. Retrieved from, (2019 July 21), <https://www.youtube.com/watch?v=t2MH981N1Uk>
- 86 p. Ikea catalogue with sketches made by Lithuanian artist, photo by Rokas Dovydėnas.
- 87 p. "Dailė" factory glaze list, photos by Rokas Dovydėnas.
- 90 p. Dulz Stanislaw (director), still from *Robinson*, from animated film series *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej. Retrieved from, (2019 July 21), <https://www.youtube.com/watch?v=NiKVsaUHjTQ>
- 91 p. 1975–1990 self made ceramic tools, photo by Rokas Dovydėnas.
- 93 p. Wajser Wacław (director), still from *Zaklęty Zamek*, from animated film series *Bajki Lolka i Bolka*, 1971, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska. Retrieved from, (2019 July 21) <https://www.youtube.com/watch?v=SDKofqWVoGM>
- 94 p. Rokas Dovydėnas, *Symbols*, detail, 2005, photo by Rokas Dovydėnas.
- 95 p. J. Docius, *Consolation*, 1957, in: *Šluota 50*, ed: Juozas Bulota, Arvydas Pakalnis, Vilnius: Mintis, 1984, p. 22.
- 99 p. Rokas Dovydėnas, *Pottery is the New Video*, detail, Gallery Academy, 2015, photo by Rokas Dovydėnas.
- 101 p. Throwing wheel, circa 1980, photo by Rokas Dovydėnas.
- 103–107 p. Clay throwing sequence, photos by Algė Andriulytė.
- 110 p. Section of the thrown shape, photo by Algė Andriulytė.
- 111 p. Sequence of sections of the thrown shape, photos by Algė Andriulytė.
- 113 p. Clay cutting from potters wheel with spiral, photos by Algė Andriulytė.
- 121 p. Rokas Dovydėnas, *Pottery is the New Video*, detail, Gallery Academy, 2015, photo by Rokas Dovydėnas.
- 124 p. Rokas Dovydėnas, *Pottery is the New Video*, detail, Gallery Academy, 2015, photo by Rokas Dovydėnas.
- 125 p. Ikea catalogue with sketches made by Lithuanian artist, photo by Rokas Dovydėnas.

ART PROJECT CREATIVE PART

- 129–151 p. *Tadpole vs Louhan Part Two*, Vase, 2017, photos by Rokas Dovydėnas.
- 152–163 p. *Bolek and Lolek Ceramics*, Vase, 2019, photos by Rokas Dovydėnas.
- 164–165 p. *Bolek and Lolek Ceramics*, Plate, 2019, photos by Rokas Dovydėnas.

Literatūros sąrašas

- Addis Sir John, *South-east Asian and Chinese Trade Pottery*. An Exhibition at the Hong Kong Museum of Art, January 26 - April 12, 1979, Hong Kong, Oriental Ceramic Society.
- Adomonis Juozas, *Keramikos menas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 1998.
- Art in theory 1900–2000*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Banksy, *Wall and Piece*: London, Century, 2005.
- Barthes Roland, „*The Death of the Author*“, Aspen 5–6, 1967.
- Becker Howard Saul, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1984.

- Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935. Benjamin Walter, *Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje*, in: *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005, p. 243–291.
- Booker Christopher, *Seven Basic Plots*, London: Continuum, 2004.
- Boon Marcus, *In Praise Of Copying*, Massachusetts / London: Harvard University Press, Cambridge, 2010.
- Brown Tim, *Change by Design: How Design Thinking Transforms Organizations and Inspires Innovation*, New York: Harper Collins Publishers, 2009.
- Buchan Richard, *Wicked Problems in Design Thinking*, *Design Issues*, Vol. 8, No. 2, (Spring, 1992), The MIT Press, 1992.
- Bushell, Stephen W. *Description Of Chinese Pottery And Porcelain*, London: Oxford University Press, 1977.
- Cardew Michael, *Pioneer Pottery*, New York: St. Martin's Press, 1971.
- Čereška Bronislovas, *Reklama: teorija ir praktika*, Vilnius: Homo liber, 2004.
- Clark Garth, „Between a Toilet and a Hard Place“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Clark Garth, „Pen and Kiln“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Clark Garth, *Shards: Garth Clark on Ceramic Art*, New York: D.A.P./Ceramic Arts Foundation, 2003.
- Clark Garth, *The Potters Art: A Complete History of Pottery in Britain*, London: Phaidon, 1995.
- Cooper Emmanuel, *Ten Thousand Years of Pottery*, London: British Museum Press, 2002.
- Curedale Robert, *Design thinking: process and methods manual*, Topanga: Design Community College Inc, 2013.
- Daiktų istorijos. Lietuvos dizainas 1918–2018*, Sud: Karolina Jakaitė, Giedrė Jankevičiūtė, Ernestas Parulskis, Gintautė Žemaitytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2018.
- Dailioji keramika Lietuvoje*, sud. Jonas Bubnys, Vincas Jasiukevičius, Vilnius: Mokslas, 1992.
- Design Thinking Understand – Improve – Apply*, sud. Hasso Plattner, Christoph Meinel, Larry Leifer: Springer, 2011.
- Dictionary of the Decorative Arts*, sud. John Fleming, Hugh Honour: Harper Collins Publishers, 1977.
- Doherty Brian O', *Inside the White Cube*, Santa Monica, San Francisco: The Lapis Press, 1986.
- Dormer Peter, „The Status of Craft“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 18.
- Dormer Peter, *Culture of Craft*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Elkins James, *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts – Art History as Writing*, New York: Routledge, 2000.
- Elkins James, *What Paintig Is*, London: Routledge, 1999.
- Elman Benjamin A., „New perspectives of Jesuits and science in China: 1600–1800“, in: *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- Feuvre Lisa Le, „Introduction//Strive to Fail“, in: *Failure*, sud. Lisa Le Feuvre, Cambridge: MIT Press, 2010.
- Filippo Tommaso Marinetti, „The Foundation and Manifesto of Futurism“, 1909, in: *Art in theory 1900–2000*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Fisher Joel, „Judment and Purpose“, 1987, in: *Failure*, sud. Lisa Le Feuvre, Cambridge: MIT press, 2010, p. 119.
- Fleming John, Hugh Honour, *Dictionary of the Decorative Arts*, New York: Harper and Row Publishers, 1977.
- Foucoult Michel, „What is an Author?“, in: *Aesthetics, Method, and Epistemology*, New York: New York press, 1998, p. 205–222. „Kas yra autorius“, *Metai* Nr. 9/10, 1992, p. 129–135.
- Gilburd Eleonory, *To See Paris and Die*, Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2018.
- Giles Herbert A, *Chuang Tzu*, New York: Routledge, 2013.
- Golahny Amy, *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, in: Benjamin A. Elman, *New Perspectives of Jesuits and Science in China: 1600–1800*, Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- Gombrich Ernst Hans, *Art and Illusion*, Princeton: Princeton University press, 1959.

- Gombrich Ernst Hans, *Dailė ir iliuzija*, vert. Rasa Antanavičiūtė, Vilnius: Alma littera, 2000.
- Gombrich Ernst Hans, *Moment and Movement in Art*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 27, 1964.
- Greenhalgh Paul, „*The History of Craft*“, in: *The Culture of Craft: Status and Future*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- Groys Boris, *The Topology Of Contemporary Art*, in: *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, sud. Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee: Durham & London: Duke University Press, 2008.
- Hess Catherine, *Italian Maiolica*: Oxford: Oxford University Press, 1989..
- Hildyard Robin, *European Ceramics*, London: Victoria & Albert Museum, 1999.
- Hochstrassen Julie Berger, „*Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*“, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, sud. Amy Golahny, *The Bucknell Review*, Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 2004.
- Hochstrassen Julie Berger, *Wisselwerkingen Redux: Ceramics, Asia and the Netherlands*, in *Points of Contact: Crossing Cultural Boundaries*, ed. Amy Golahny, *The Bucknell Review*: Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 2004.
- Howard Saul Becker, *Art Worlds*: Berkeley, University of California Press. 1984.
- Husarska Anna, „*A Talk with Joseph Brodsky*“, *New Leader*, December 14, 1987.
- Hutchings Raymond, *Soviet Science, Technology, Design Interaction and Convergence*: Oxford University press, 1976.
- Hutchings Raymond, *Soviet Science, Technology, Design Interaction and Convergence*, London: Oxford University press, 1976.
- Is Art History Global?*, sud. James Elkins: Routledge, 2007.
- Jablonskienė Lolita, „*Šiuolaikinė keramika*“, in: *Lietuvos dailės istorija*: Vilnius: Vilniaus Dailės Akademija, 2002.
- Jankevičiūtė Giedrė, *Teodoras Kazimieras Valaitis*, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2014.
- Jones Jeffrey, „*A Rough Equivalent*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Jones Jeffry, „*Studio Ceramics*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Kelley David, Tom Kelley, *Creative Confidence*, London: Harper Collins Publishers, 2013.
- Kesner Ladislav, „*Is a Truly Global Art History Possible?*“, in: *Is Art History Global?*, sud. James Elkins, London: Routledge, 2007.
- Klein Jacky, *Grayson Perry*, London: Thames and Hudson, 2009.
- Krauss Rosalind Elisabeth, „*Sculpture in Expanded Field*“, *October*, Vol. 8. (Spring, 1979).
- Krauss Rosalind Elisabeth, *Originality and other modernist myths*: The MIT Press, 1986.
- Kuzavinis, Kazimieras *Lotynų – Lietuvių kalbų žodynas*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996.
- Ladies Amusement: Or, The Whole Art of Japanning Made Easy*, London, 1760.
- Lankelis Algis, *Elegantiškas groteskas*, in: 7 meno dienos, 2005-02-04, nr. 647.
- Leach Bernard, *Potters Book*, London: Unicorn Publishing Group, 2015.
- Ledderose Lothar, „*Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries*“, in: *China and Europe*, sud. Thomas H. C. Lee, Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong Press, 1991, p. 222.
- Ledderose Lothar, *Ten Thousand Things*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Leidy Denise Patry, *How to Read Chinese Ceramics*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2015.
- Li He, *Chinese Ceramics*, London: Thames and Hudson, 2006.
- Liedtka Jeanne, *Solving Problems With Design Thinking: Ten Stories of What Works*, New York: Columbia University Press, 2013.
- Lietuvių liaudies keramika: XIX a. vidury – XX a. pirma pusė: rinkinio katalogas*, sud. Irena Ūdraitė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2006.

- Luhan Marshall Mc, *The Gutenberg Galaxy*, Toronto: University of Toronto press, 2011.
- Manzini Ezio, *Design, When Everybody Designs: an Introduction to Design for Social Innovation*, Cambridge: The MIT press, 2015.
- Masterpieces of World Ceramics in the Victoria and Albert Museum*, sud. Reino Liefkes, Hilary Young, London: Victoria & Albert Museum, 2008.
- Mathieu Paul, „Objet Theory“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Mikėnas Jonas „Tarptautinės keramikos parodos Belgijoje progą“, Dailė, 1963, Nr. 3.
- Neimanis George J., *The Collapse of the Soviet Empire – A View from Riga*, Westport: Praeger, 1997.
- Noburu Karashima, *In Search of Chinese Ceramic-sherds In South India and Sri Lanka*, Tokyo: Taisho University Press, 2004.
- Peacham Henry, Richard Braddock, William Jones, *The Art of drawing with the pen, and limming in water colours, more exactlie then heretofore taught and enlarged with the true manner of painting upon glasse, the order of making your furnace, annealing, & c...*, London, 1606.
- Polanyi Michael, *Knowing and Being*, Chicago: The University of Chicago Press, 1969.
- Politi Georges, *The Thirty Six Dramatic Situations*, Franklin: James Knapp Reeve, 1924, vert. Lucile Ray.
- Rackevičius Gintautas, *XVI a. koklinių krosnių rekonstrukcija*: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2012.
- Redhead Mark, Taylor Charles: *Thinking and Living Deep Diversity*: Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2002.
- Richards, Mary Caroline *Centering in Pottery, Poetry, and the Person*, Middleton: Wesleyan University Press, 1964, p. 9.
- Risch William Jay, *The Ukrainian West*, Cambridge: Harvard University Press, 2011.
- Robin Hildyard, *European Ceramics*, London: Victoria & Albert Museum, 1999.
- Said, Edward W., *Orientalizmas*, Vilnius: Apostrofa, 2006.
- Saltz Lizzie Zucker, „Manufacturing Validity“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Šepetys Lionginas, *Daiktų grožis*, Vilnius: Mintis, 1965.
- Šepetys Lionginas, *Modernizmo metmenys*, Vilnius: Vaga, 1967.
- Shangraw Clarence, Edward Von der Porten *Kraak Plate Design Sequence 1550–1655*, Drake Navigators Guild, 1997.
- Shaw Emma, „Ceramics and Instalation“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Stickdorn Marc, *This is Service Design Thinking: Basics – Tools – Cases*, Amsterdam: BIS Publishers, 2011.
- Streikus Arūnas, *Minties kolektyvizacija. Cenzūra sovietų Lietuvoje*, Vilnius: Naujasis Židinyš-Aidai, 2018.
- Sze Mai-Mai, *The Way of Chinese Painting: Its Ideas and Technique – With Selections from the Seventeenth Century Mustard Seed Garden Manual of Painting*, New York: Random House, 1959.
- Taikomoji-dekoratyvinė dailė*, sud. Juozas Adomonis: Vilnius, Vaga, 1969.
- Taikomoji dailė ir dizainas 1918–2018*, sud. Jūratė Meilūnienė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2018.
- The Art of East Asia*, sud. Gabriele Fahr-Becker, Potsdam: hf ULLMANN, 2006.
- The Art of Fire*, sud. Catherine Hess, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2004.
- The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- The Culture of Craft: Status and Future*: Manchester University Press, 1997.
- Thobias Ronald B., *20 Master Plots*, Cincinnati: Writer's Digest Books, 1993.
- Thompson James, *A History of Economic Societies of the Middle Ages*, New York: F. Ungar Pub. Co, 1997.
- Vaiseta Tomas, *Nuobodulio visuomenė*: Lietuvos katalikų mokslo akademija, 2014.
- Vilniaus kokliai XV–XVII amžiuje*, sud. Kęstutis Katalynas, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2015.
- Vilniaus kūrybinių industrijų žemėlapis*, Galimybės studija, Vilnius: Vilniaus Gedimino technikos universitetas, Atvirojo kodo institutas, 2010.

- Vincentelli Moira, „*Gender Identity and Studio Ceramics*“, in: *The Ceramic Reader*, sud. Kevin Petrie, Andrew Livingstone, London: Bloomsbury, 2017.
- Waal Edmund de, *20th Century Ceramics*, London: Thames & Hudson, 2003.
- Waal Edmund de, *The White Road*, London / New York: Chatto & Windus / Farrar, Straus & Giroux, 2015.
- Watson Oliver, *Ceramics From Islamic Lands*, London: Thames and Hudson, 2004.
- Wechselblicke: Zwischen China und Europa 1669–1907 / Exchanging Gazes: Between China and Europe 1669–1907*, sud. Matthias Weiß, Eva-Maria Troelenberg, Joachim Brand, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2017.
- Yale Richmond, *Cultural Exchange The Cold War*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2003.
- Yayici Emrah, *Design Thinking: Methodology Book*: Emrah Yayici, 2016.

Šaltiniai

- Augustus the Strong: Porcelain Collector Extraordinaire*, Inerviu su: Julia Weber, 2017, Gardiner Museum, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 09 05], <https://www.gardinermuseum.on.ca/augustus-strong-porcelain-collector-extraordinaire/>
- Dovydenas Rokas, *LTSR keramika 1956–1970 metais*, aspirantūros baigiamasis darbas, Vilniaus dailės akademija, 2005.
- Dulz Stanislaw (režisierius), *Biwak*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=ZcM29yk-v9c>
- Dulz Stanislaw (režisierius), *Czerwony kapturek*, iš animacinių filmų serijos *Bajki Bolka i Lolka*, 1971, Film Polski, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=L85T6qOEQ4>
- Dulz Stanislaw (režisierius), *Dzielni Kowboje*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=zZVF7BktAwA>
- Dulz Stanislaw (režisierius), *Robinson*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=NiKVsaUHjTQ>
- Jankauskas Saulius, *Akmens žydėjimas*: aspirantūros baigiamasis darbas, Vilniaus dailės akademija, 2010.
- Kändler Johann Joachim, *Parrot*, 1741, Meissen, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 09 05], <http://collections.vam.ac.uk/item/O307767/parrot-kandler-johann-joachim/>
- Ketel Christine, *Identification of export porcelains from early 17th Century VOC shipwrecks and the linkage to their cultural identification*, The MUA Collection, <http://www.themua.org/collections/files/original/781b534003f6ea0a6d7572076fac2460.pdf>
- Kudla Dzislav (režisierius), *Zimowe Igraszki*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=4h5mYoYwLLO>
- Laukaitė-Jakimavičienė Dalia, *Antglazūrinės technikos keramikoje*: aspirantūros baigiamasis darbas, Vilniaus dailės akademija, 2008.
- Ledwig Alfred (režisierius), *Krol Puszczy*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=t2MH981N1Uk>
- Ledwig Alfred (režisierius), *Pierwszy Dzień Wakacji*, iš animacinių filmų serijos *Bolek i Lolek na Wakacjach*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=htRoACMUmM4>
- Lietuvių kalbos žodynas, Lietuvių kalbos institutas, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], <http://www.lkz.lt/Visas.asp?zodis=%C5%BEiedimas&lns=-1&les=-1&id=32038770002>

- Lorek Leszek (režisierius), *Kosmonavci*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=zsGzv8BW04>
- Marszałek Lechosław (režisierius), *Corrida*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=amXJU-rvtAQ>
- Marszałek Lechosław (režisierius), *Polawiacze Skarbow*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=JiF1K16ThBg>
- Naujų užsienio periodinių leidinių suvestinė rodyklė / Lietuvos TSR valstybinė respublikinė biblioteka*, sud. Emilija Grineckaitė, 1971.
- Naujų užsienio periodinių leidinių suvestinė rodyklė / Lietuvos TSR valstybinė respublikinė biblioteka*, sud. Edita Lagauskienė, 1967.
- Nehrebecki Władysław (režisierius), *Kusza*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=vlgh8HTVRcQ>
- Quentin Tarantino, *Kill Bill: Vol.2*, (filmas), 2004.
- Roko Dovydeno interviu su keramike Gražina Švažiene 2017 vasario 28 d. (R. Dovydeno garso archyvas).
- Šatavičiūtė- Natalevičienė Lijana, *Nuo masiškumo iki individualumo: keramika*, [s.a.], [interaktyvus], [žiūrėta 2019 06 23], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/taikomoji-daile/19551974-folklorinis-modernizmas/nuomasiskumo-iki-individualumo-keramika/4847>
- Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, *Folklorinis modernizmas. Nuo masiškumo iki individualumo: keramika*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/taikomoji-daile/19551974-folklorinis-modernizmas/nuomasiskumo-iki-individualumo-keramika/4847>
- Šatavičiūtė-Natalevičienė Lijana, *Taikomoji dailė*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], <http://www.mmcentras.lt/kulturosistorija/kulturos-istorija/6871>,
- Sederavičius Remigijus, *Porceliano tapatybė*, 2019, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], <https://www.vda.lt/lt/galerija-akademija/naujienos/porceliano-tapatybe>
- Seilienė, Aurelija, *Netradiciniai sprendimai V-ojoje Vilniaus keramikos meno bienalėje*, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <http://www.ldsajunga.lt/Dailerastis-2>
- Smith Roberta, *Paul Clay*, The New York Times, 2011, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10], http://www.nytimes.com/2011/07/01/arts/design/paul-clay.html?_r=0
- Smith Roberta, *Paul Clay*, 2011, The New Yourk Times, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 09 05], http://www.nytimes.com/2011/07/01/arts/design/paul-clay.html?_r=0
- Tarptautinis kaulinio porceliano simpoziumas*, 2018, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 10 10] <http://www.porcelianosimpoziumas.lt/apie-simpoziuma/>
- Wajser Waclaw (režisierius), *Malpka*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=DPsX1HfoFWA>
- Wajser Waclaw (režisierius), *Psiaczek*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1972, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], https://www.youtube.com/watch?v=2s-Paz_qdRs
- Wajser Waclaw (režisierius), *Sierpniowa Wedrowka*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1973, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], https://www.youtube.com/watch?v=PLL_NUGYvfl
- Wajser Waclaw (režisierius), *Skrzyzowane Szpady*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], https://www.youtube.com/watch?v=ayMf_PlOCYE

- Wajser Waclaw (režisierius), *Sportowcy*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=LPugj4gELHs&t=6s>
- Wajser Waclaw (režisierius), *Zaklety Zamek*, iš animacinių filmų serijos *Bajki Lolka i Bolka*, 1971, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=SDKofqWVoGM>
- Wator Edward (režisierius), *Pogromka Zwierzat*, iš animacinių filmų serijos *Lolka i Bolka*, [s.a.], Studio Filmow Rysunkowych w Bielsku Bialej, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=WTr8eBDF9tw>
- Zeman Bronislaw (režisierius), *Deszczowe Wakacje*, iš animacinių filmų serijos *Przygody Bolka i Lolka*, 1972, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=cua0tlicOvM&t=12s>
- Zeman Bronislaw (režisierius), *Pantofelek Kopciuszka*, iš animacinių filmų serijos *Bajki Lolka i Bolka*, 1971, Centrala Wynajmu Filmow I Telewizja Polska, [interaktyvus], [žiūrėta 2019 07 21], <https://www.youtube.com/watch?v=wMS4b6jUZ8U>

APIE AUTORIŲ

Rokas Dovydėnas gimė Vilniuje, 1975 m. 1994 m. įstojo į Vilniaus dailės akademiją, Keramikos bakalauro studijas, kurias baigė 1998 m. Ten pat baigė ir Meno magistratūros studijas 2000 m. 2002–2005 m. studijavo Meno aspirantūros studijose, kurias baigė įgydamas valstybės licenziato laipsnį, o 2016–2019 m. tęstinėse Dizaino krypties, meno doktorantūros studijose. Studijų metais dalyvavo studentų kūrybinėse dirbtuvėse Vokietijoje 1996 m ir du kartus – 2000 ir 2001 m. Salzburgo vasaros dailės akademijoje.

Besimokydamas akademijoje Rokas Dovydėnas pradėjo dirbti tarpdisciplininio meno lauke ir 1999 m. įstojo į Lietuvos tarpdisciplininio meno kūrėjų sąjungą. 2016–2019 m. išrinktas šios sąjungos pirmininku. Pedagoginį darbą Rokas Dovydėnas pradėjo 2001 m. J. Stauskaitės dailės mokykloje keramikos mokytoju. Šiuo metu dirba Vilniaus dailės akademijoje ir Mykolo Riomerio universitete dėstytoju.

Studijų metu pradėta kūrybinė veikla įgavo kelias formas – dalyvavimą bendrose parodose, tarp jų paroda 1996 metais Šiuolaikinio meno centre. Įvairiose Tarpdisciplininio meno sąjungos organizuotose parodose nuo 2001 m. parodos ant reklaminių stovų iki 2019 m. parodos „TT“ naujai įkurtoje meno erdvėje „Atletika“. Šiose parodose rodyti įvairiomis medijomis sukurti meno kūriniai, nuo perfomanso iki animacijos.

Personalinės parodos pradėtos rengti 2001 m. 2011 m. pirma „Plėviakojis vs Louhan“ paroda įvyko Panevėžio dailės galerijoje. Vėliau šis darbas eksponuotas, Kaune, Vilniuje ir kitur, personalinėse ir bendrose parodose. „Pottery is the new video“, pirmą kartą rodytas 2015 m. galerijoje Akademija, Vilniuje. Doktorantūros studijų metais, 2017 m. sukurtas „Plėviakojis vs Louhan antra dalis“ eksponuotas asmeninėse parodose Kaune, Vilniuje ir Molėtuose. Vėliau bendrose parodose.

1999 m. kartu su L. Kreivyte ir K. Bogdanu kuruotas projektas „Identifikacija“. Čia įvairių menininkų darbai eksponuoti Vilniaus troleibusuose. Vėliau kuruoti keli tarptautiniai projektai „Transformers“ 2001 m., „Spin“ 2002 m., „Pataisos“ 2004 m. Vyko Vilniuje, Kaune, Šiauliuose, Minske. Paskutinis kuruotas projektas, doktorantūros studijų metu, 2017 m. Liudo Parulskio paroda „1993.06.29“ Vilniuje.

Rokas Dovydėnas

3 KERAMIKOS ISTORIJS: ASMENINIO POŽIŪRIO PAIEŠKA

Meno projektas

Meno doktorantūra, Vaizduojamieji menai, Dizaino kryptis (V 003)

3 CERAMIC STORIES: IN SEARCH OF PERSONAL APPROACH

Art project

Art Doctorate, Visual Arts, Design (V 003)

Tiražas 50 egz.

Vilniaus dailės akademija

Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius

Tel. 8 5 279 10 15

leidykla@vda.lt

Tekstas: Rokas Dovydėnas

Nuotraukos: Rokas Dovydėnas ir Algė Andriulytė

Dizainas: Jurga Dovydėnaitė