

**VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA**  
**VILNIUS ACADEMY OF ARTS**

**ROKAS DOVYDĖNAS**

Meno projektas

**3 KERAMIKOS ISTORIJOS: 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. Urmās 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: PLĒVIAKOJIS 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

# 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 kultūrinės 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, kuriams 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 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 žiuolaikiniam 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, artikuluojančią 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), *Lioleko 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, keliami 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 Andrew 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 Clarence 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 nefunkcionaliai 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 kokias 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 nepritaipę 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 paišomi ant indo, nebuvo suvokiami 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 pušiausvyros, 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 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 „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 atvirksčiai 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. PLĒVIAKOJIS 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 gaminiamis 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 schemas 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, pelkėse gyvenantis peraugęs buožgalvis. Dieną jis slapstosi, o naktį klandoja 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 nevensčiau 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 gaminimasis 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 sigilatta*; naudodamasis skirtingais keramikos procesais yra sukūręs funkcionalių darbų ir kūrinių interjerams.

Nepaisant „Dailės“ kombinatuose dirbančių technologų pastangų, tik 1967 metais Václavo 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 nekokybiškais 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 politišky 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.

Bendraudant 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 buvusiam „Draugystės“ knygyne, galėjai įsigyti lenkiškų knygų. Tai skatino mokytis lenkų kalbos. Kitas kiaurai sienas keliaęs 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 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 naudosisuosi *design thinking* procesu.

*Design thinking* principą pirmasis plačiai paskleidė Peteris Rowesas, 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 atsiskiauru 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, dirbinys 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 darbastalyje, 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 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 išstobulinę gamybą Meiseno fabrikas pradėjo nešti pelną pardavinėdamas porcelianą, tai, Talmanto atveju, apie pelną galima tik pasvajoti. Noras siekti laisvės, nebeprisiklausant 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 kūrinų 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 fabriekų 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 išreikšdami 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 sukurtos istorijos tęsiniumi. 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, atsakyta 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 pritaikimumo 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. Bandytas 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 Dovydėno 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 Dovydėnas, „3 keramikos istorijos: asmeninio požiūrio paieška“, in: *Darbalaukis*, Meno doktorantų paroda, Vilnius: VDA leidykla, 2017, p. 36–37.

2018 Rokas Dovydėnas, „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 through 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 Štavičiūtė-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 "Daraugystė" (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.