

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

VILNIUS ACADEMY OF ARTS

INDRĖ STULGAITĖ-KRIUKIENĖ

Meno projektas

**STUDIJINIO STIKLO JUDĖJIMO TRANSFORMACIJOS: NUO FUNKCIONALAUS IKI
KONCEPTUALAUS MENO KŪRINIO**

Art Project

**STUDIO GLASS MOVEMENT TRANSFORMATIONS: FROM FUNCTIONAL TO
CONCEPTUAL ART CREATION**

Meno doktorantūra, Vaizduojamieji menai, Dailės kryptis (V 002)

Art Doctorate, Visual Arts, Fine Arts (V 002)

VILNIUS, 2020

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2015–2020 metais

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Prof. Valmantas Gutauskas

Vilnius dailės akademija, dailė V 002

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVĖ:

Doc. dr. Raimonda Simanaitienė

Vytauto Didžiojo universitetas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

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

PIRMININKAS:

Prof. dr. Vytautas Kibildis

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

NARIAI:

Prof. dr.art. Inguna Audere

Latvijos dailės akademija (Latvija), humanitariniai mokslai, menotyra H 003, dailė V 002

Dr. Arūnas Gelūnas

Lietuvos nacionalinis dailės muziejus, humanitariniai mokslai, filosofija H 001, dailė V 002

Doc. dr. Stanislovas Mostauskis

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Dr. Lijana Natalevičienė

Lietuvos kultūros tyrimų institutas, humanitariniai mokslai, menotyra H 003

Meno projektas ginamas viešame Meno doktorantūros dailės krypties gynimo tarybos posėdyje 2020 m. lapkričio 6 d. 14 val. Hilton Garden Inn viešbučio konferencijų centre. (Gedimino pr. 44B Vilnius, LT-01110)

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo, Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

The Artistic Research Project was carried out at Vilnius Academy of Arts during the period of 2015–2020

ART PROJECT SUPERVISION:

Prof. Valmantas Gutauskas

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts V 002

THESIS SUPERVISION:

Doc. dr. Raimonda Simanaitienė

Vytautas Magnus University, Humanities, Art History and Theory H 003

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

CHAIRPERSON:

Prof. dr. Vytautas Kibildis

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

MEMBERS:

Prof. dr.art. Inguna Audere

Latvian Academy of Arts (Latvia), Humanities, Art History and Theory H 003, Fine Arts V 002

Dr. Arūnas Gelūnas

The Lithuanian National Museum of Art, Humanities, Philosophy H 001, Fine Arts V 002

Doc. dr. Stanislovas Mostauskis

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

Dr. Lijana Natalevičienė

Lithuanian Culture Research Institute, Humanities, Art History and Theory H 003

The public defence of the Artistic Research Project will be held on November 6, 2020, 2 p.m., at Hilton Garden Inn hotel conference centre. (Gedimino av. 44B Vilnius, LT-01110)

The art project is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the library of Vilnius Academy of Arts.

TURINYS

IVADAS.....	6
1. STUDIJINIO STIKLO JUDĖJIMO ATSIKADIMO POREIKIS XX A. PIRMOJOJE PUSĖJE.....	15
1.1. Studijinio stiklo ištakos Prancūzijoje.....	15
1.2. Pramonė ir menininkas: individualios pozicijos stiklo gamyboje gimimas.....	18
1.2.1. Skandinavijos, Italijos ir Čekoslovakijos dizainerių patirtys.....	18
1.2.2. Rusijos ir kitų šalių menininkų eksperimentai.....	22
2. STUDIJINIO STIKLO JUDĖJIMO RAIDA AMERIKOJE IR EUROPOJE XX A. ANTROJOJE PUSĖJE.....	25
2.1. XX a. vid. JAV stiklo institucijų bei menininkų bandymų reikšmė studijinio stiklo judėjimui.....	26
2.1.1. Koringo stiklo muziejaus įkūrimas ir jo reikšmė, vertinant modernaus stiklo raidos galimybes.....	26
2.1.2. Amerikiečių menininko H. Littletono įnašas į studijinio stiklo judėjimą.....	28
2.1.3. Toledo sesijos reikšmė tolesnei stiklo studijų veiklai.....	31
2.2. Studijinis stiklas Europoje XX a. antrojoje pusėje: vaizduojamumo krypties linkme	
2.2.1. E. Eischo skulptūriniai stiklo eksperimentai.....	38
2.2.2. Stiklo mokymo pokyčiai ir pirmųjų stiklo studijų steigimas Europoje.....	39
2.2.3. Studijinis stiklas pasiekia Lietuvą.....	43
3. STIKLO STUDIJOS SPECIFIKOS KAITA XXI A. – STIKLO STUDIJŲ ATVEJŲ ANALIZĖ.....	48
3.1. Dale'o Chichuly'io studija (JAV).....	49
3.2. Šiaurės šalių stiklo studijos (Švedija, Suomija, Danija).....	52
3.2.1. Švedijos stiklo studijos.....	52
3.2.2. Suomijos stiklo studijos.....	55
3.2.3. Danijos stiklo studijos.....	57

3.3. Baltijos šalių stiklo studijos (Estija, Latvija, Lietuva).....	59
3.3.1. Estijos stiklo studijos.....	59
3.3.2. Artis Nimanis (Latvija) ir jo kūrybinis santykis su stiklo studijomis.....	61
3.3.3. Remigijaus Kriuko stiklo studija „Glasremis“ – žymiausias Lietuvos stiklo studijos pavyzdys.....	62
3.4. Studija „Borowski“ Lenkijoje.....	64
4. STIKLO MEDŽIAGOS REIKŠMĖ MENININKUI.....	67
4.1. Stiklo medžiagiškumo svarba šiuolaikinių menininkų kūriniuose: idėjų atsklaida per stiklo medžiagą.....	67
4.2. Menininkų, konceptualizuojančių stiklo medžiagą, kūrybos analizė.....	81
5. INDRĖS STULGAITĖS-KRIUKIENĖS KŪRYBA STUDIJINIO STIKLO GALIMYBIŲ KONTEKSTE.....	84
5.1. Ankstyvoji menininkės kūryba studijinio stiklo aplinkoje.....	84
5.2. Nuo funkcionalaus daikto iki konceptualaus objekto: pastarojo laikotarpio dailininkės kūrinių meniniai tyrimai.....	87
IŠVADOS.....	96
LITERATŪROS SĄRAŠAS.....	99
ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS.....	107
ILIUSTRACIJOS.....	110
PRIEDAI.....	121
Priedas Nr. 1. Dailininkės I. Stulgaitės-Kriukienės kūrybinių veiklų sąrašas.....	121
Priedas Nr. 2. Tyrimo anketiniai duomenys.....	130
Priedas Nr. 3 „Negąsdinkime vieni kitų. Pokalbis su stiklo menininke Indre Stulgaitė-Kriukiene“, in: <i>Kultūros barai</i> , 2017, Nr. 10, p. 46.	140
SANTRAUKA.....	147
SUMMARY.....	162

IVADAS

Darbo problematika

„1962 m. Amerikoje, Toledo muziejaus garaže, gimė studijinio stiklo judėjimas. Šis garažas buvo paskirtas dailininkui Harvey’iui Littletonui kaip dirbtuvė. Jame vyko eksperimentai, kuriais siekta suprasti ir įrodyti, ar menininkai pajėgūs kurti dirbinius iš savarankiškai išlydyto stiklo ne gamyklose, o pačių įsirengtose nedidelėse studijose.“¹ Taip daugumoje stiklo istorijos leidinių komentuojama studijinio stiklo pradžia. Kodėl šis reiškinys tampa toks svarbus stiklo menininkams? Kodėl šis studijinės veiklos pobūdis traktuojamas kaip naujo etapo pradžia? Kodėl žmonės, kuriantys išskirtinai iš stiklo medžiagos, primygtinai vadina save stiklo menininkais, o bendrystė tarp įvairių šalių stiklo kūrėjų pretenduoja į giminystės ryšius?

Šiandieniniai stiklo menininkai stengiasi neatsilikti nuo pasaulinių meno srovių ir vyraujančių tendencijų, laužo tradicinės kūrybos rėmus, ieško kūrybinės terpės šiuolaikiniame meno pasaulyje. Vis dėlto sąvokos „stiklo menininkas“ ar „stiklo menas“ postmoderniame kontekste išlieka dėl vienos ypatingos su medžiagiškumu susijusios priežasties. Tai nulemia tokios stiklo savybės kaip skaidrumas bei optiškumas, kuriomis nepasižymi kitos medžiagos ir kurios suteikia stiklui tiek vizualinio, tiek koncepcinio išskirtinumo. Šios savybės išgaunamos stiklą veikiant tradiciniais technologiniais būdais.²

Vis dėlto tenka pripažinti, kad stiklas neretai atsiduria šiuolaikinio meno užribyje ir gyvuoja kaip atskira (atskirta) meno šaka, nors tiek technologiniu, tiek idėjiniu požiūriu ji turi daug sąlyčio taškų su įvairiomis meno sritimis. Dažnai susiduriame ir su menotyrininkų ar meno kritikų baime ar nenoru analizuoti stiklo kūrinį būtent dėl technologinių žinių trūkumo. Ir dėl tos pačios technologijų svarbos stiklo kūriniui neretai jis prilyginamas tiesiog amatui, priskiriamas taikomojo meno kategorijai, o tai jau seniai nėra teisinga, nes studijinio stiklo judėjimas – taip pat ir vizualumo plitimas – iš esmės yra pakeitęs stiklo (kaip medžiagos) reikšmę ir svarbą menininkų kūryboje.

Aptariant šį aspektą galima prisiminti ir Lietuvos šiuolaikinio meno kritiką Kęstutį Šapoką, teigusį: „Kai mane prašo parašyti apie stiklo meną, visada atsisakau, nes taikomasis menas – ne mano sritis. Sakau tai ne iš arogancijos, tiesiog apie šią meno rūšį neturiu specifinių žinių. Taikomasis menas stipriai susijęs su medžiaga ir amatu, su savita estetika, o sąlygiškai „grynajam“ arba vaizduojamam menui šie dalykai šiandien nėra labai svarbūs arba transformavęsi į kitokius, efemeriškus pavidalus. Dažnai juntamos pastangos stiklo meną irgi paversti „konceptuali menu“. Tačiau susidaro įspūdis, kad vadinamajam konceptualumui labiausiai trukdo pati medžiaga, nes

¹ <http://www.toledomuseum.org/glass-pavilion/glass-at-tma/studio-glass-movement/> [žiūrėta 2018-01-01].

² Todėl tik retais atvejais postmodernus stiklo kūrinys (ar jame integruotas stiklo objektas) visų pirma perteikia stikliškąjį efektą. Kitais atvejais stiklas tiesiog gali būti keistinas kitomis medžiagomis.

konceptcijai *meno dirbinys* tarsi ir nereikalingas, čia svarbiausia yra idėja“.³ Vadovaudamiesi tokiu požiūriu stiklo menui paskelbiame nuosprendį – tuomet jis tiesiog negali būti konceptualus, nes yra labai tiesiogiai priklausomas nuo technologijų bei jų išmanymo. Tačiau vis dėlto leiskime sau pamąstyti giliau. Galbūt šiuo atveju ne tiek svarbu *pritempti* stiklo kūrinį prie konceptualumo, kiek atrasti jį keliaujant tolyn nuo funkcionalumo.

Priskiriant kūrinį kuriai nors kategorijai pasitelkiami konkretūs kriterijai, kurie, plačiąja prasme, yra sutartinis dalykas. Belieka susitarti, kokiais kriterijais vadovaudamiesi kūrinį priskirtume taikomojo meno kategorijai, o kurį kūrinį laikytume konceptualiu. Remiantis universaliu meno žodynu, taikomąja daile (taikomuoju dailės kūrinium) laikytume praktiškai pritaikomus įvairios paskirties dailės objektus, kurie skiriasi nuo neturinčių aiškos funkcinės paskirties.⁴ O ką gi laikytume konceptualiuoju stiklo menu? Ar jis apskritai įmanomas? Konceptciniam menui „idėja ar koncepcija yra svarbiausias darbo aspektas“.⁵ Menas yra „dematerializuotas“, ir šia prasme manoma, kad menas turi būti „įvykęs“ iki jo materializacijos bet kuriame objekte.⁶ „Menas – tai idėjos galia, o ne medžiaga“, – sakė vienas konceptualizmo kūrėjų Josephas Kosuthas.⁷ Jo žodžiais tariant, „idėjos yra faktiniai meno kūriniai“.⁸ Savo kūrinys „Viena ir trys kėdės“ J. Kosuthas nesukuria nieko nauja, išskyrus naują prasmę: jis ima kėdę, jos fotografinį atvaizdą ir tekstą iš žodyno, paaiškinantį, kas yra kėdė, ir taip sukuria naujus konceptualius santykius tarp originalo ir jo kopijų. Taigi, remiantis pirmųjų konceptualistų teiginiais, būtų galima sakyti, kad stiklo menas iš esmės negali būti konceptualus, nes yra pagrįstas arba ypač susijęs su medžiaga – t. y. tiesiogine to žodžio prasme – medžiagiškas. Tuomet pažvelkime kiek filosofiskiau – juk bet kurios idėjos galutinė vizualizacija, ar netgi vaizdas bet kuriame proceso etape, iš esmės turi kokį nors pavidalą, o tai reiškia – ir medžiagiškumą, išskyrus garsinius ir susijusius tik su pojūčiais (pavyzdžiui, su uosle) menus. Einant tokiu keliu norėtusi praplėsti koncepcijų suvokimo lauką ir šiek tiek pažaisti prasmėmis, susietomis su stiklo medžiaga, kad ir kalbant apie idėją, pavyzdžiui, peržvelgiant technologinį stiklo procesą iki kūrinio atsiradimo (arba neatsiradimo). Tada reiktų išskirti ir du esminius kūrėjų pozicijų skirtumus, kurie, autorės nuomone, tampa svarbūs tarp menininkų, kuriančių iš šios medžiagos. Akivaizdu, kad kai kurie menininkai pasirenka stiklo medžiagą konkrečiam kūriniumi. Kūrinys neabejotinai yra sukuriamas, bet kyla klausimas, kiek stiklo medžiagiškumas padeda atsiskleisti kūrinio idėjai, o kiek trukdo? Kiti menininkai konceptualizuoja pačią medžiagą (procesą, fizikines bei chemines medžiagos

³ „Negąsdinkime vieni kitų. Pokalbis su stiklo menininke Indre Stulgaite-Kriukiene“, in: *Kultūros barai*, 2017, Nr. 10, p. 46.

⁴ *Universalus meno žodynas*. Kaunas: Šviesa, 1998, p. 446.

⁵ Konceptualizmas – koncepcijų, idėjų menas. Dailės kūrinio atlikimas tampa antraeiliu dalyku – pirmoje vietoje atsiduria pagrindinis sumanymas ir idėja. *Universalus meno žodynas*. Kaunas: Šviesa, 1998, p. 247.

⁶ *Ten pat*.

⁷ <https://plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/> [žiūrėta 2020-03-15].

⁸ *Ten pat*.

savybes). Remiantis pastaruoju požiūriu pasitaiko atvejų, kai galutinio kūrinio tiesiog nelieka (jis nesukuriamas, sunaikinamas kūrybos procese ar pan.), nes tai ir nėra menininko tikslas.

Dar vienas veiksnys, analizuojant stiklo kūrinius taikomumo ar konceptualumo prasme, būtų jų vertinimas įvairiose šalyse, kuriose stiklo meno objektai daugeliu atvejų traktuojami labai skirtingai. Tas pats objektas, priklausomai nuo šalies ar regiono, gali būti įvardytas kaip skulptūra, objektas ar dizaino pavyzdys. Atliekant tyrimą paaiškėjo, kad daugelį vertinimo veiksnių nulemia šalies (regiono) patyriminė stiklo meno situacija – istoriškai susiformavusi mokykla.

Visi šie aspektai darbo autorę paskatino tekstą formuoti taip, kad jame derėtų istorinė ir probleminė, konceptualizuota medžiaga. Pirmosios disertacijos dalys yra istorinio pobūdžio. Jose skaitytojas supažindinamas su stiklo kūrinio, kaip taikomojo meno objekto, virsmu į vaizduojamąją plastiką. Šis virsmas tamptai susijęs su studijinio stiklo užuomazgomis. Todėl nemažą šio darbo dalį sudaro chronologinė studijinio stiklo judėjimo apžvalga. Antrojoje dalyje rašoma apie studijinio stiklo specifiką stiklo studijose (taip pat ir Lietuvoje), keliami klausimai, nukreipiantys į meninius praktinių darbų tyrimus ir baigtines išvadas, gautas išanalizavus šiuolaikinius stiklo meno procesus. Taip pat atliekamas asmeninis (Indrės Stulgaitės-Kriukienės) kūrybos tyrimas, atspindintis stiklo meno transformacijas į postmodernistinę konceptualią veiklą.

Tyrimo hipotezė

Išsiaiškinus požiūrį į šiuolaikinį stiklo meną užsienyje ir Lietuvoje, daroma prielaida, kad kūrinys, kuriamas ar sukurtas iš stiklo medžiagos, šiuolaikiniame meno pasaulyje egzistuoja kaip lygiavertis kito pobūdžio šiuolaikiniams kūriniams, t. y. jis gali būti postmodernus, konceptualus, įvairiausioms meno sritims, kryptims ar srovėms priskiriamas meno kūrinys.

Darbo tikslas

1. Ištirti ir įvertinti stiklo meno transformavimąsi ir kitimą, pereinant nuo funkcionalaus iki konceptualaus meno kūrinio.

Darbo uždaviniai

1. Aptarti studijinio stiklo judėjimo atsiradimo poreikį.
2. Išanalizuoti studijinio stiklo judėjimo istorinę raidą ir aktualijas XX–XXI a. laikotarpyje.
3. Ištirti stiklo studijų specifiką XXI a. ir jų įtaką šiuolaikiniams stiklo meno procesams.
4. Įvardyti bei pagrįsti stiklo kaip medžiagos reikšmingumą šiuolaikinių užsienio bei Lietuvos stiklo menininkų darbuose.
5. Išnagrinėti postmoderniai kuriančių menininkų stiklo panaudojimo kūryboje galimybes.
6. Atlikti darbo autorės, kaip studijinio stiklo judėjimo atstovės, kūrybos meninį tyrimą.

Darbo struktūra

Disertaciją sudaro įvadas, penkios dėstymo dalys, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas, iliustracijų sąrašas, iliustracijos ir priedai. Įvade įvardyta darbo problematika, naujumas ir aktualumas, iškelta hipotezė, užsibrėžtas tyrimo tikslas ir uždaviniai. Taip pat aptarta disertacijos struktūra, analizės metodai, paaiškinti tekste dažniausiai vartojami specializuoti terminai ir aptarta literatūra bei šaltiniai, naudoti rašant darbą.

Pirmojoje dalyje „Studijinio stiklo atsiradimo poreikis XX a. pirmojoje pusėje“ analizuojami tie meniniai judėjimai ir asmenybės, kurie priartėjo prie studijinio stiklo kūrybinių galimybių lauko ir turėjo įtakos šio reiškinio atsiradimui. Taip pat aptariamas individualios ir masinės (serijinės) stiklo kūrybos santykis, apžvelgiama įvairių šalių menininkų patirtis ir indėlis į stiklo modernėjimo procesus.

Antrosios dalies „Studijinio stiklo judėjimo raida Amerikoje ir Europoje XX a. antrojoje pusėje“ pirmajame poskyryje siekiama atskleisti JAV stiklo menininkų ir institucijų, kūrusių meninio stiklo judėjimą, veiklą. Antrajame poskyryje analizuojamas meninio stiklo judėjimo persikėlimas į Europos žemyną.

Trečiojoje darbo dalyje „Stiklo studijos specifikos kaita XXI a. – studijų atvejų analizė“ dėmesys skiriamas stiklo studijos suvokimui, jos raidai, kaitai, geografinėms bei istorinėms stiklo studijų tradicijoms, pristatant kelis pasirinktus skirtingus atvejus.

Ketvirtojoje darbo dalyje „Stiklo medžiagos reikšmė menininkui“, remiantis teorine medžiaga ir atliktu tyrimu, giliau nagrinėjami įvairių autorių, kuriančių stiklo studijose, kūrybiniai požiūriai bei jų darbų meninės ypatybės. Taip pat aptariama šiandieninė stiklo meno situacija.

Penktoji darbo dalis skirta išanalizuoti asmeninę autorės kūrybą ir atskleisti meninio tyrimo rezultatus. Analizuojami įvykdyti ir viešai pristatyti kūrybiniai projektai, susiję su doktorantūros studijomis.

Darbo tikslams įgyvendinti naudoti mokslinio darbo rengimo metodai

1. Aprašomasis analitinis metodas taikytas renkant, analizuojant ir sintetinant gausią įvairaus pobūdžio medžiagą apie studijinio stiklo meną (stiklo studijas, svarbias asmenybes, šiuolaikinio stiklo kūrėjus).
2. Istorinis (chronologinis) tyrimo metodas taikytas siekiant išanalizuoti studijinio stiklo raidą.
3. Lyginamoji analizė naudota lyginant įvairius stiklo meno procesus (taip pat ir stiklo studijas, menininkus bei jų darbus) skirtingose šalyse.
4. Formalioji analizė pasitelkta aptariant ir nagrinėjant įvairiose stiklo studijose kuriamą produkciją bei atskirų menininkų asmeninę kūrybą.

5. Atvejo analizė taikyta atliekant autorės asmeninės kūrybos tyrimus, siekiant nustatyti tam tikrų stiklo darbų poveikį žiūrovui arba tam tikrais aspektais įvertinti stiklo kūrinio specifiką.
6. Anketiniai tyrimai ir interviu atlikti su studijinio stiklo specialistais (studijų vadovais, menininkais, menotyrininkais ir kitais asmenimis).

Terminų aptarimas

1. Studijinio stiklo judėjimas (angl. *Studio Glass Movement*) – pasaulio stiklo istorijoje jau įsitvirtinęs terminas, išverstas ir į kitas kalbas.⁹ Žvelgiant iš istorinės perspektyvos, studijinio stiklo judėjimas yra XX a. viduryje prasidėjęs reiškinys, kai menininkai, susidomėję stiklu ir pasirinkę šią medžiagą savo autorinei išraiškai realizuoti, pradėjo ieškoti būdų, kaip išsivaduoti iš stiklo gamyklų terpės ir, įsirengus individualią kūrybinę aplinką, dirbti savarankiškai.

2. Stiklo studija – terminas, turintis kelias reikšmes. Pirma, tai – kūrybinė stiklo dirbtuvė; antra – meno mokykla, mokymosi patalpa su technine įranga; trečia – meno kūrinys ar mokslo veikalas.¹⁰ Šioje disertacijoje pastarasis terminas dažniausiai vartotas pirmąją reikšmę.

3. Studijinis stiklas – nepritaikyti masinei, konvejerinei gamybai, studijoje (dirbtuvėje) sukurti unikalūs, autoriniai stiklo kūriniai (skulptūros, instaliacijos ir kt.).

4. Stiklo objektas – stiklo reiškinys, kūrinys, žmogaus veiklos rezultatas.¹¹ Darbe stiklo objektais dažniausiai įvardijami nefunkcionalūs, šiuolaikiniai stiklo meno kūriniai.

5. Dekoratyvinis stiklas – puošybinis, dažniausiai utilitarus stiklas (vazos, indai, interjero elementai).

6. Mokykla – terminas turintis dvi pagrindines reikšmes. Tai – mokymo bei auklėjimo įstaiga arba mokslo, meno, literatūros pakraipa, srovė.¹² Šiame darbe terminas pagal prasmę naudojamas abiem reikšmėmis.

7. Taikomoji dekoratyvinė dailė – dailė, tenkinanti materialinius ir estetinius žmogaus poreikius, atspindinti epochos ir tautos materialinę kultūrą, buities sanklodą. Taikomosios dailės kūrinys glaudžiai siejasi paskirtis, forma ir medžiaga. Meninis vaizdas formuojamas parenkant išraiškingą siluetą, dalių santykį, ritmą, išryškinant specifines medžiagos savybes – faktūrą, spalvą, tekstūrą.¹³ Tekste – pritaikomojo, utilitaraus pobūdžio dailė.

⁹ Šis terminas naudojamas įvairioje žymių stiklo tyrinėtojų užsienio kalbomis leistoje literatūroje apie šiuolaikinį stiklo meną. Žodis *movement* gali būti suprantamas ir kaip sąjūdis, kuris nereiškia nei meno krypties, nei srovės, o daugiau atspindi sujudimo, vystymosi, judėjimo „iš... į“ aspektą.

¹⁰ *Tarptautinis žodžių žodynas*. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985, p. 469.

¹¹ *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000, p. 734.

¹² *Ten pat*, p. 404.

¹³ *Dailės žodynas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999, p. 415.

8. Konceptualus menas – koncepcijų, idėjų menas. Dailės kūrinio atlikimas tampa antraeilium dalyku – pirmoje vietoje atsiduria pagrindinis sumanymas ir idėja.¹⁴

Darbo naujumas ir aktualumas

Nagrinėjančių stiklo meną menotyrininkų bei meno kritikų Lietuvoje esama išties nedaug, taigi ir tekstų, parengtų apie stiklo meną įvairiais aspektais, nėra gausu. Itin retai publikuojami rimtesni straipsniai, analizuojantys šią meno šaką. Kaip jau rašyta disertacijos pradžioje, menotyrininkai bei meno kritikai neretai vengia nagrinėti stiklo kūrinius dėl specifinių žinių trūkumo – trūksta tiesioginio ryšio su stiklo apdirbimo technologijomis, nuo kurių žinojimo ir supratimo didžiąja dalimi priklauso stiklo kūrinio idėjinė ir vizualinė sėkmė. Taigi yra tik keli profesionaliai stiklo meną tyrinėjantys autoriai. Iš jų norėtusi išskirti menotyrininkę dr. Raimondą Simanaitienę, parengusią disertaciją ir daugelį mokslinių publikacijų apie Lietuvos XX a. antrosios pusės–XXI a. stiklo raidą. Taip pat aspirantūros darbą apie meninio stiklo judėjimą teko gintis ir šios disertacijos autorei.¹⁵

Taigi, viena vertus, meninėje spaudoje teorinių, technologinių bei menotyrinių stiklo, kaip atskiros meno šakos, studijų Lietuvoje iki šiol labai stinga ir vien dėl šios priežasties šis darbas pasižymi naujumu ir aktualumu.

Kita vertus, šioje disertacijoje studijinio stiklo judėjimas, iš esmės pakeitęs stiklo dailininkų kūrybos principus, tyrinėjamas įvairiapusiškai: istorinio, probleminio, institucinio, menininkų kūrybiškumo skatinimo, netgi gilesnio medžiagiškumo pažinimo lygmenyse. Tokiu būdu pasiekama sintetinė šio reiškinių analizė – gana reta stiklininkystės tyrimų lauke.

Atliktas darbas galėtų būti naudingas stiklo meną ar stiklo istoriją studijuojantiems menotyrininkams, dailininkams, šios srities studentams. Taip pat manoma, kad dėl analizės universalumo ši disertacija bus įdomi ir platesnei menu besidominčiai auditorijai.

Literatūros aptarimas

Rašant apie meninio stiklo judėjimą, iš Lietuvos menotyrinių veikalų daugiausia teko remtis dailėtyrininkės dr. Raimondos Simanaitienės tekstais. Kaip jau minėta, ji yra bene vienintelė autorė, nuosekliai tyrinėjusi lietuviško stiklo meno raidą savo disertacijoje¹⁶, gausiuose moksliniuose ir mokslo populiarinimo straipsniuose, anglų kalba išleistoje knygoje „A Century of Professional Lithuanian Glass Art“.¹⁷ Šios menotyrininkės straipsnis, išspausdintas akademiniame žurnale

¹⁴ *Universalus meno žodynas*. Kaunas: Šviesa, 1998, p. 247.

¹⁵ Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams*. Meno licencijato mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009.

¹⁶ Simanaitienė R. XX a. *Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida*. Humanitarinių mokslų daktaro disertacija. Kaunas: VDU, 2003.

¹⁷ Simanaitienė R. *A Century of Professional Lithuanian Glass Art*. Berlin: Scholar's Press, 2018.

„Menotyra“¹⁸ tiesiogiai siejosi su šios disertacijos tema ir buvo neabejotinai naudingas kaip pirminė empirinė medžiaga. R. Simanaitienės publikacijos apie žinomus Lietuvos stiklo menininkus Stasį Ušinską, Gražiną Didžiūnaitę, Remigijų Kriuką, Vygantą Paulauską, Valmantą Gutauską, Arūną Daugėlą, Jaunį Kaubrį, Sigitą Grabliauskaitę, Dalią Truskaitę ir kitus, kurias autorė publikavo žurnaluose „Tiltai“, „Archiforma“, „Logos“ ir „Dailė“, taip pat suteikė daug informacijos ne tik apie minėtų menininkų kūrybą, bet ir daugiau ar mažiau siejosi su studijinio stiklo problematika.¹⁹

Rašant disertaciją, su technologijomis ir gamyba susijusių klausimų atžvilgiu buvo naudingi ir dar vieno meninio stiklo žinovo – technologo Kazio Strazdo – leidiniai.²⁰ Šis autorius yra parengęs kelias knygas, kuriose pristatė Lietuvos stiklo pramonės istoriją, raidą ir technikas. Tiesa, šios knygos disertacijos temai tiesiogiai neturėjo didesnės įtakos, tačiau iš jų buvo galima susidaryti bendrą XX a. Lietuvos stiklo pramonės vystymosi vaizdą ir išsiaiškinti, dėl kokių pokyčių užgimė ir pradėjo vystytis mūsų lietuviškosios stiklo studijos.

Taip pat XX a. meninį stiklą įvairiais aspektais, tačiau, deja, kur kas fragmentiškiau, tyrinėjo Lietuvos taikomojo meno specialistės, dailėtyrininkės Laima Cieškaitė, Jolita Petkevičiūtė ir Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė.²¹ Nors pastarosios dailėtyrininkės itin daug nuveikė taikomojo meno tyrimų srityje, prioritetinėmis mokslinio susidomėjimo sritimis jos laikė kitas taikomojo meno šakas (tekstilę, keramiką), tad stiklą analizavo bendruose taikomojo meno kontekstuose. Vis tik jų tekstai skirtingais bruožais apibrėžė mūsų krašto XX a. antrosios pusės stiklininkystės raidą, plačiau ar siauriau pristatė tam tikrus autorius, kūrybinius laikotarpius.²² Ši literatūra disertacijoje naudota

¹⁸ Kogelytė-Simanaitienė R. „Profesionalaus lietuviško meninio stiklo vystymosi tendencijos“, in: *Menotyra*, 2000, Nr. 4, p. 51–61.

¹⁹ Kogelytė-Simanaitienė R. „Profesoriaus Stasio Ušinsko kūrybinė veikla plėtojant lietuviško stiklo tradicijas“, in: *Tiltai*, Nr. 2, 2000, p. 41–46; Kogelytė-Simanaitienė R. „Stiklo dailininkės Gražinos Didžiūnaitės kūrybos raida“, in: *Tiltai*, Nr. 1, 2001, p. 65–71; Kogelytė-Simanaitienė R. „V. Paulauskas – naujosios kartos stiklininkas“, in: *Dailė*, 2000, Nr. 1, p. 54–55; Kogelytė-Simanaitienė R. „Jaunius Eriks Kaubrys: skaidrūs stiklo vaizdiniai“, in: *Dailė*, 2004, Nr. 1, p. 90–95; Kogelytė-Simanaitienė R. „Valmanto Gutausko kūryba: stiklu suvaldyta šviesa“, in: *Archiforma*, 2007, Nr. 2, p. 110–115; Kogelytė-Simanaitienė R. „Meninio stiklo studija. Panevėžys“, in: *Archiforma*, 2007, Nr. 4, p. 106–110; Kogelytė-Simanaitienė R. „Stiklo plastikos kūrėjas Arūnas Aleksandras Daugėla“, in: *Archiforma*, 2010, Nr. 1–2, p. 88–92; Kogelytė-Simanaitienė R. „Kūrybą ir gyvenimą susieję su stiklu“, in: *Dailė*, 2014, Nr. 2, p. 96–105; Simanaitienė R. „Fantasmagorijos ir medžiagų dermės stiklo dailininko Arūno Aleksandro Daugėlos kūryboje“, in: *Logos*, Nr. 2, 2018, p. 133–139; Simanaitienė R. „Stiklo dailininkės Sigitos Grabliauskaitės kūrybos temų ir meninės raiškos ypatumai“, in: *Logos*, Nr. 1, 135–145; Simanaitienė R. „Apie gyvenimą – lakoniškai, jautriai, prisijaukinus tylą...“, in: *Dailė*, 2019, Nr. 75, p. 25–31 ir kt.

²⁰ Strazdas K. *Stiklo technologija*. Vilnius: Mokslas, 1978; Strazdas K. *Lietuvos stiklas nuo seniausių laikų iki 1940 metų*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1992; Strazdas K. *Stiklo ir jo gaminių cheminė technologija*. Kaunas: Technologija, 1998; Strazdas K. *Lietuvos stiklas nuo 1940 metų*. Kaunas: Technologija, 2002.

²¹ Petkevičiūtė J. „Dailininkų dirbtuvėse: Gražina Didžiūnaitė“, in: *Dailė*, 1985, Nr. 25, p. 84–85; Cieškaitė L. „Taikomoji dekoratyvinė dailė“, in: *XX a. lietuvių dailės istorija*. t. III. 1940–1960, Vilnius, 1990, p. 356–361; Šatavičiūtė-Natalevičienė L. „Lietuvos taikomosios dekoratyvinės dailės raida XX amžiuje“, in: http://www.tdaile.lt/VisaKita/IvadasVidus_m.htm [žiūrėta: 2020-03-25]; Natalevičienė L. „Skaidrumo pavilioti: stiklo dirbiniai“, in: <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/taikomoji-daile/19551974-folklorinis-modernizmas/skaidrumo-pavilioti-stiklo-dirbiniai/7008> [žiūrėta 2020-03-26].

²² Tiesa, pastaraisiais metais Lietuvos dailės muziejaus ir MO muziejaus sukurti kultūros ir meno istorijos internetiniai puslapiai yra įdomūs ir pakankamai išsamūs. Deja, stiklo meno pristatymai juose vėlgi kukliausi, antraplaniai.

kaip bendras informacinis fonas, gilesnių sąsajų ar žinių tiriamo objekto atžvilgiu ji suteikė tik tam tikrais aspektais.

Panašiai būtų galima atsiliiepti ir apie Lietuvos taikomojo meno albumus, išleistus dar sovietmečiu. Vieni jų reprezentavo svarbų XX a. 7–9 deš. reiškinį Lietuvoje – luitinį vitražą,²³ kiti iliustravo taikomąją dekoratyvinę dailę ir tik šiek tiek atspindėjo dekoratyvinį stiklą.²⁴ Iš visų albumo pobūdžio leidinių labiausiai norėtųsi išskirti 2003 m. Algimanto Mačiulio knygą „Dailė architektūroje“.²⁵ Nors ji taip pat tėra enciklopedinio pobūdžio, tačiau atskirame paragrafe, nors ir trumpai, bet užsimenama apie šiuolaikinio stiklo raidą Lietuvoje.

Bene vienintelis pastaruoju laikotarpiu išleistas leidinys apie lietuvių stiklo kūrėją yra „Stiklo menininko Remigijaus Kriuko autorinių darbų albumas „Remis““,²⁶ kuriame galima rasti nemažai medžiagos apie studijinio stiklo reikšmę šiam dailininkui. Prie pastarojo albumo leidybos kaip sudarytojai ir teksto rengėjai teko prisidėti ir šio darbo autorei.

Didžioji dalis disertacijai svarbios, pamatinės medžiagos rasta užsienio knygose, straipsniuose, parodų kataloguose, taip pat įvairiose publikacijose, asmeniniuose menininkų puslapiuose internete.

Pamatinės istorinės stiklo raidos žinios sukauptos iš meno istorijos knygų, akademinių straipsnių, meno katalogų užsienio kalbomis. Pasak dailėtyrininkės R. Simanaitienės, didesnę dėmesį XX a. antrosios pusės meninio stiklo tyrimui skyrė stiklo istorikai ir teoretikai E. Wylie'is, Sh. Cheekas, Peteris Laytonas, Robertas J. Charlestonas, Danas Kleinas, Adrianas Berengas, Susanne K. Frantz ir daugelis kitų.²⁷ Jų publikacijose nagrinėtas modernios ir postmodernios raiškos įsitvirtinimas stiklo mene, išryškinta stiklo svarba, jo panaudojimo konceptualioje dailėje galimybės, pastebėta, kad pastaruoju metu labai sustiprėjo skulptūrinės plastikos pozicijos. Pavyzdžiui, Gunnaras Lindqvistas didelę dėmesį skiria žymaus XX a. antrosios pusės menininko Bertilo Vallieno, įvykdžiusio perversmą stiklo liejimo istorijoje, kūrybiniam procesui, kai buvo sukurtos itin meniškos, monumentalios stiklo skulptūros.²⁸ S. K. Frantz knygoje „Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass“ taip pat randame esmingą tekstą apie šiuolaikinius stiklo meno procesus, grindžiantį stiklo meno šiuolaikiškumą.²⁹ Analogišką nuomonę, analizuodamas XX a. antrosios pusės stiklą įvairiuose savo leidiniuose, pateikia R. J. Charlestonas, kvestionavęs stiklininkystės kaip amato ir stiklo kaip meno vertinimo aspektus

²³ Ramanauskaitė L. *Modern Lithuanian stained glass*. Leningrad: Aurora, 1979.

²⁴ *Taikomoji dekoratyvinė dailė*. Vilnius: Mintis, 1965; *Taikomoji dekoratyvinė dailė*. Vilnius: Vaga, 1969; *Taikomoji dekoratyvinė dailė*. Vilnius: Vaga, 1980.

²⁵ Mačiulis A. *Dailė architektūroje*. Vilnius: VDA leidykla, 2003.

²⁶ *Stiklo menininko Remigijaus Kriuko autorinių darbų albumas „Remis“*, sudarytoja I. Stulgaitė-Kriukienė. Vilnius: Pro Omnia, 2011.

²⁷ Simanaitienė R. *XX a. Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida*. Humanitarinių mokslų daktaro disertacija. Kaunas: VDU, 2003.

²⁸ Lindqvist G. *Glas äter ljus. Glass eats light*. Stockholm: Central tryckerut AB Borås, Carlsson Bokförlag, 1999.

²⁹ Frantz S. K. *Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass*. New York: Abrams, 1989.

pastarojo naudai.³⁰ Šią meninę prasmę stikle akivaizdžiai įtvirtino postmodernizmo epochoje iškilęs studijinio stiklo judėjimas, apie kurį rašė ir dauguma anksčiau minėtų autorių. Pavyzdžiui, P. Laytonas pristatė studijinio stiklo judėjimą kaip svarbiausią XX a. paskutiniųjų dešimtmečių meninio stiklo katalizatorių. Knygose paaiškinamas stiklo meno atsinaujinimo poreikis, apibrėžiama meninio stiklo pradininkų veikla, aptariamos šio judėjimo persikėlimo iš JAV į Europą priežastys.³¹ Teigiama, kad studijinio stiklo judėjimas padėjo naujai suvokti stiklo paskirties, technikos bei formos klausimus. Panašiai studijinio stiklo judėjimo reiškiny interpretuojamas ir Vokietijoje leidžiamame žurnale „Glashaus. Internationales Magazin für Studioglas“, kuriame nuolat komentuojami naujausi šios krypties meniniai pasiekimai.

Norėtusi paminėti dar dvi netolimo užsienio – Latvijos – stiklo specialistų, stiklo dailininkų ir tyrinėtojų, daktarių prof. Ingunos Auderės bei Annos Veselės disertacijas.³² Jų moksliniai darbai šiai disertacijai buvo svarbūs atliekant Lietuvos ir Latvijos stiklo lyginamuosius tyrimus, aptariant atskiras studijas. Palyginti lietuvių ir estų stiklo studijinį judėjimą padėjo prof. Marės Saarės ir Evės Kohos tekstai.³³

Nemažiau svarbios patirties įgyta atliekant stebėjimus, eksperimentus, bandymus, interviu bei diskutuojant su stiklo menininkais. Vertinant stiklo meno situaciją šiuolaikiniame meno pasaulyje ypač reikšmingai prisidėjo asmeninė patirtis – nuolatinis judėjimas ir dalyvavimas įvairiuose profesiniuose įvykiuose bei kituose šiuolaikinio meno renginiuose: parodose, meno mugėse, simpoziumuose, festivaliuose, konferencijose, diskusijose, uždaroose bei viešose dirbtuvėse bei edukacinėse programose. Visa informacija, gauta iš pačių dailininkų (pašnekesių metu, stebint ar kartu dirbant ir bendraujant laisvalaikio valandėlėmis), buvo neįkainojama, nes, cituojant dailėtyrininką Alfonsą Andriuškevičių, gilesniam meno suvokimui ypač trūksta pačių dailininkų samprotavimų apie dailę.³⁴

³⁰ Charleston J. R. *The History of Glass*. London: Tiger books international, 1992.

³¹ Layton P. *Glass Art*. London: University of Washington, Press. Seattle, 1996.

³² Vesele A. *Baltic Glass The development of new creative models based on historical and contemporary contextualization*. Doctoral thesis. UK: University of Sunderland, 2010; Audere I. *Vizuāli plastiskās izteiksmes attīstība stikla mākslā Latvijas, Eiropas valstu un ASV pieredze. 20. gadsimta otrā puse – 21. gadsimta sākums*. Doktorantūra. Rīga: Latvija Makslas Akadēmija, 2015.

³³ *Estonisches Glas / Estonian Glass*. Essen: Landschaftsverband Westfalen-Lippe LWL-Industriemuseum, 2010; Koha E., Saare M. *Eesti klaasikunst 60/Estonian Glass 60*, Tallinn: Estonian Glass Artists' Union, 1996; Koha E. *Ten Years of Estonian Glass Art 1997–2007*. Tallinn: Estonian Glass Artists' Union, 2008.

³⁴ Andriuškevičius A. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*. Vilnius, Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998, p. 7.

1. STUDIJINIO STIKLO JUDĖJIMO ATsirADIMO POREIKIS

XX A. PIRMOJOJE PUSĖJE

1.1. Studijinio stiklo ištakos Prancūzijoje

Šiame skyriuje nagrinėjamas studijinio stiklo judėjimo atsiradimo poreikis ir priežastys, aptariamos šio meninio reiškinių ištakos. Apžvelgiami pagrindiniai šį judėjimą suformavę veiksniai – ekonominės ir istorinės aplinkybės, analizuojamas atskirų stiklo gamyklų bei menininkų indėlis į šį judėjimą.

Nuo pat stiklo atradimo pradžios ši medžiaga žavėjo žmones savo vizualinėmis savybėmis.³⁵ Skaidrumu ir mozaikomis visuomenę intrigavo dar Romos imperijos stiklo dirbiniai. Ankstyvaisiais krikščionybės laikais ir viduramžiais stiklo laužiama šviesa (ypač gotikiniame vitraže) buvo prilyginama dieviškajai šviesai, o pati medžiaga itin vertinama. Renesanso laikotarpiu prekyba filigraniniais stiklo indais sudarė Venecijos ekonomikos pagrindą. Baroko ir rokoko amžiais klestėjo rūmų interjero menas – veidrodžių ir krištolinių sietytų sritis. Bet palaipsniui stiklo dirbinių vertė kito: XIX a. pramonei išgyvenant pakilimą, jis tapo nebe prabangos preke. Pradėtos statyti didžiulės stiklo gamyklos, plisti masinė gamyba.³⁶ Dažniausiai stiklo dirbinių formos tuo metu buvo kuriamos ne dailininko, o meistro, nes neturintys patirties dirbti su stiklu menininkai gamykloje nebuvo vertinami. Vis dėlto stiklo dirbiniais kurti reikėjo ne tik patyrusių meistrų rankų. Siekiant įdomesnio stiklo dekoravimo bei originalių formų gamyboje prireikė ir dailininko koregavimo. Taip meistro ir dailininko veiklos suderinamumo poreikis iš dalies padėjo pagrindus stiklo studijų kūrimui.

Tarp pirmųjų menininkų, supratusių šį poreikį ir atliepusių XIX a. pabaigoje gyvavusios meninės krypties *Art Nouveau* idealus, buvo Prancūzijos Nansi mieste stiklo dirbtuvę turėję prancūzai Émile Gallé (1860–1904)³⁷ ir broliai Daumai³⁸, prancūzų kilmės amerikietis Louisas

³⁵ Nesant tikslių duomenų, kada ir kur išrastas stiklas, žinoma tik tai, kad įvairiais pavidalais jis jau naudojamas maždaug penkis tūkstantmečius. Taip pat spėjama, kad stiklo išradimo vieta gali būti pietinė Mesopotamija arba Egiptas. Beveik visi stiklo istorijos vadovėliai ar albumai pradedami mitine stiklo „gimimo“ istorija, aprašyta Gajaus Plinijaus, žinomo antikos istoriko, gyvenusio I a., pasakojimuose. Ši legenda byloja apie tai, kaip finikiečių pirkliai Viduržemio jūra plukdė Afrikoje gautą gamtinės sodos krovinį. Nakvynei jie išsilaipino smėlėtame paplūdimyje ir ėmė gaminti vakarienę. Aplink neradę akmenų, laužą pirkliai apdėliojo dideliais sodos gabalais. Ryte laužavietėje jie aptiko nuostabų lydalą, kuris buvo tvirtas kaip akmuo, spindėjo saulėje ir buvo skaidrus bei švarus kaip vanduo... Tai buvo stiklas. Качалов Н. *Стекло*. Москва: Издательство Академий Наук СССР, 1995, p. 11.

³⁶ Iki pramonės revoliucijos stiklo dirbiniai dažniausiai būdavo gaminami rankiniu būdu mažose dirbtuvėse. Pastarosios neretai būdavo ir dirbinių parduotuvės.

³⁷ Prancūzų menininkas, kūręs iš stiklo ir laikomas viena pagrindinių asmenybių prancūzų *Art Nouveau* judėjime, É. Gallé iš pradžių dirbo naudodamas skaidrų stiklą ir puošdamas jį emaliu, tačiau greitai atrado originalų savo stilių – sunkų, nepermatomą stiklą raizydavo ar išgraviruodavo augalų motyvais. Ši meninė raiška jam padėjo pasiekti tarptautinę šlovę. Dailininkas eksperimentavo naudodamas naujus technologinius metodus, pavyzdžiui, jungė daugiasluoksnį pūstą krištolą su stiklo ir aukso dulkėmis, naudojo metalo foliją ir oro burbuliukus. Tam tikros savitos autorinės É. Gallé technologijos detalės yra įslaptintos ir šiandien. Taip pat nemažiau svarbu buvo tai, kad É. Gallé, įsteigdamas masinės produkcijos dirbtuves, atgaivino stiklo industriją, kur buvo dirbama pagal jo ar kitų dailininkų dizainą. Cousins M. *Twentieth Century Glass*. London: Grange Books, 1995, p. 41–42.

Comfortas Tiffany'is (1848–1933) ir šiek tiek vėliau pradėjęs kurti René Lalique'as (1860–1945)³⁹, taip pat dirbęs Prancūzijoje. Šie menininkai vadovavo savo įkurtoms dirbtuvėms ir kartu jose kūrė kaip dailininkai (dizaineriai): gebėjo pagaminti tiek funkcinius, tiek skulptūrinius objektus. Palyginti mažos jų dirbtuvėlės, kuriose gaminti iš tiesų unikalūs dirbiniai, pajėgė įgyvendinti ir didesnės apimties projektus. Iš anksčiau paminėtų menininkų išsiskyrė É. Gallé, kuris buvo įsitikinęs, kad stiklas yra puiki meninė priemonė, leidžianti menininkui kurti originalius gaminius, ir tai įrodė praktiškai. Šio dailininko pjaustytuose ir graviruotuose darbuose, sudarytuose iš daugialypių spalvotų stiklo sluoksnių, dažnai buvo galima atrasti vaizdinių, artimų simbolistinei poezijai. Žiūrovui jie sukeldavo puikių emocijų, žadindavo vaizduotę. Šiais technologiškai turtingais ir vizualiai sudėtingais darbais buvo siekiama atkreipti stiklo gerbėjų dėmesį į dekoratyvius stiklo dirbinio niuansus. Dailininkų É. Gallé, R. Lalique'o ir L. C. Tiffany'io naujovės stiklo dirbinių gamyboje atsiskleidė tada, kai XX a. pradžioje kūrėsi stambioji pramonė. XX a. antrajame dešimtmetyje šios naujovės plačiau pradėtos taikyti ir pramoninėje gamyboje.

Artėjant XX a. ketvirtojo dešimtmečio pabaigai, kai É. Gallé, L. C. Tiffany'is ir R. Lalique'as jau buvo mirę, vienos jų dirbtuvių užsidarė, o likusios iš esmės pasikeitė. Mažosios studijos ar gamyklėlės nyko ir buvo pakeistos paprastų, funkcionalistinių krypties stiklo studijomis, kuriose stiklo dirbiniai galėjo būti gaminami įrenginiais, o ne meistrų rankomis. Čia dailininkai-dizaineriai artimai dirbo su stiklo meistrais, bet nedaug kas iš jų savarankiškai iki galo mokėjo pagaminti ir kokybiškai išbaigti stiklo kūrinių.

Tik kai kurie menininkai stiklo dirbinius kurdavo individualiai, tačiau pagamindavo jų labai mažai. Beje, jie daugiausiai taikė *pate de verre* technologiją,⁴⁰ eksperimentuodavo smulkindami ir lydydami stiklą degimo krosnyje.⁴¹ Pavyzdžiui, žymūs Prancūzijoje veikusios Ugnies grupės atstovai, keramikai ir stiklininkai Albert'as Dammouse'as (1848–1926), Jules'is Paulas Brateau, Georges'as Despret (1862–1952) ir kiek vėliau kūrę Gabrielis Argy-Rousseau (1885–1953) ir François Émile'is Décorchemont'as (1880–1971) dažniausiai savo studijose bandydavo pasigaminti stiklo pastos ir išdegti ją degimo krosnyje.⁴² Šių meistrų pagamintos vazos buvo gan trapios,

³⁸ Broliai Antoninas (1864–1930) ir Augustas (1853–1909) Daumai.

³⁹ René Lalique'as yra žinomas kaip vienas garsiausių *Art Nouveau* ir *Art Deco* laikotarpių prancūzų stiklo meistrų ir juvelyrų dizainerių, kūręs itin kokybiškus juvelyrų darbus, vazas, dekoruotas gėlėmis ir kitais augalais. Cousins M. *Twentieth Century Glass*. London: Grange Books, 1995, p. 61–67.

⁴⁰ *Pate de verre* – tai smulkūs spalvoti, įvairiaspalviai ar bespalviai stiklo grūdėliai arba milteliai, sumaišyti su vandeniu, pilami ar tepami į specialiai padarytą būsimos kūrinio formą. Tuomet parenkami tinkami (pagal kūrinio ir stiklo grūdelių dydį bei pageidaujamą jų sukibimą tarpusavyje) temperatūros ir išlaikymo parametrai, lydoma stiklo lydymo krosnyje. *Pate de verre* – išvystyta prancūzų stiklo menininkų *Art Nouveau* laikotarpiu. Cummings K. *Techniques of Kiln-formed Glass*. London: A&C Black Publishers, 1997, p. 9–17.

⁴¹ Šiuo metodu naudojosi 1883 m. kūręs skulptorius Henry'is Crossas. Jis smulkino spalvotą stiklą, siekdamas atrasti panašių stiklo ir vaško ar marmuro savybių. H. Crossas tikėjo, kad jo technologija panaši į naudotą senovės Romoje. Jis pats save laikė menininku, o ne amatininku, ir, nors naudojo stiklą, nenorėjo būti siejamas su stiklo pramone.

⁴² Garner P. *Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890–1940*. Oxford: Phaidon books, 1988, p. 20.

pažeidžiamos. 1920–1930 m. pradėti kurti sunkesni stiklo dirbiniai bei atskiros stiklo statulėlės, gamintos ribotais kiekiais.

Sudėtingi stiklo formavimo būdai (pūtimas, liejimas, lydymas) ir jų įvaldymas labiausiai skyrė stiklo menininką nuo meistro. Toks požiūris vyravo tol, kol stiklu nesusidomėjo prancūzų menininkas Maurice'as Marinot (1882–1960).⁴³ Iš pradžių šis dailininkas tapė, priklausė grupei *Les Fauves*⁴⁴. Tačiau maždaug 1911 m. M. Marinot susidomėjo stiklo medžiaga kaip nauja kūrybos priemone. Jis dirbo brolių Viardų gamykloje, esančioje Baro miestelyje prie Senos. Ten stiklo emaliu dekoravo pūsto stiklo dirbinius. Bet ilgainiui šiam menininkui pabodo tik puošti stiklo dirbinių paviršių, tad jis sutelkė dėmesį į paieškas, kaip savarankiškai išlydyti stiklą.

1912 m. M. Marinot buvo suteikta galimybė naudotis visa gamykloje esančia įranga ir laisvai eksperimentuoti: jis galėjo dirbti naktinėje pamainoje ar kitu jam patogiu laiku. M. Marinot norėjo stiklo kūrimo metodus priartinti prie gamyklinės technologijos. Menininkas sukūrė naują stiklo apdirbimo metodą: derino smulkius oro burbulus, tankios stiklo pudros ir metalo junginius. Ši technika pasižymėjo tuo, kad besilydydamas skystas stiklas sudarydavo atsitiktinį reljefą. Toks dizainas buvo taikomas masinėms stiklo formoms. Vėliau stiklo dirbiniuose naudojant rūgštį buvo giliai išgraviruojamos paprastos, bet drąsios *Art Deco* linijos. Savo unikaliems skulptūriniams stiklo dirbiniams M. Marinot siekė naudoti kuo įvairesnes medžiagas, atsiriboti nuo komercinių ir techninių problemų, kurios pančiojo menininko savarankiškumą.

M. Marinot, kaip ir kiti *pate de verre* bei kitas technologijas taikantys menininkai, sąmoningai savo darbams pasirinko stiklą. Palaipsniui dailininkas metė sau iššūkį: užuot lydęs stiklo pastą, jis nutarė įvaldyti stiklo pūtimo techniką. Pūsti M. Marinot stiklo dirbiniai buvo sukurti savarankiškai, kartkartėmis dirbant su padėjėju, tačiau atsisakius profesionalių meistrų komandos. Autorius norėjo, kad jo darbai būtų skulptūriški ir neturėtų jokios praktinės funkcijos. Unikalus dailininko kūriniai palaipsniui įgijo aukštą finansinę vertę, todėl jo stilių pradėjo mėgdžioti kai kurie komerciniai gamintojai (pvz., broliai Daumai). Keli kiti Prancūzijos menininkai taip pat bandė dirbti kaip nepriklausomi stiklo meistrai, bet didesnio pasisekimo nesulaukė. Pavyzdžiui, André Thuret (1898–1965) ir Henry'is Navarre'as (1885–1971) kūrė M. Marinot stiliumi: pūtė masyvius stiklo dirbinius, o vėliau dekoruodavo jų vidų ir išorę.⁴⁵

⁴³ Моран А. *История прикладного декоративного искусства*. Москва: „Искусство“, 1982, p. 449.

⁴⁴ *Les Fauves* (liet. laukiniai žvėrys) – kitaip fovistai. Žymi vienminčių dailininkų grupė, susibūrusi aplink H. Matisse'ą. Pirmąją bendrą parodą surengė 1905 m. Paryžiaus Rudens salone. Pavadinimą gavo po meno kritiko Louis Vauxcelles'o pasakymo, esą tarp šios grupės darbų jis pasijutęs lyg „tarp laukinių žvėrių“ (pranc. *parmi les fauves*). G. Braque'o, A. Deraino, A. Marquet, H. Matisse'o, M. de Vlamincko, G. Rouault paveikslams būdingos grynų, vaikių spalvų dėmės sudarė ryškų kontrastą niuansuotam impresionizmo tapytojų koloritui. Sekdami P. Gauguinu, šie dailininkai atsisakė šviesos ir šešėlių žaismo ir plastinės modeliūtės. Kai po 1907 m. grupė suskilo, jos nariai pasirinko įvairias dailės kryptis. *Universalus meno žodynas: nuo seniausių laikų iki dabarties*. Kaunas: Šviesa, 1998, p. 145.

⁴⁵ Моран А. *История прикладного декоративного искусства*. Москва: „Искусство“, 1982, p. 449.

XX a. pirmosios pusės stiklo meno raidoje iškilo dar vienas novatorius, ispanų kilmės dailininkas Jeanas Sala (1895–1976), savo gyvenimą taip pat susiejęs su Prancūzija.⁴⁶ Iš Ispanijos J. Sala su šeima persikėlė gyventi į Prancūziją netoli Paryžiaus, Monparnase įkūrė privačią karšto stiklo apdirbimo dirbtuvę, taip pat turėjo senovinių daiktų parduotuvę. Kūryboje naudojo stiklo pūtimo techniką. J. Sala stiklą lydydavo mažoje neautomatizuotoje krosnyje ir tai darė rankiniu būdu be niekieno pagalbos. Daugelis jo mažų stiklo dirbinių, iš kurių išsiskyrė stiklinės gyvūnų figūrėlės, buvo pagaminti naudojant techniką, dėl kurios stikle atsiranda daugybė oro burbuliukų. Tokiu būdu pagamintų dirbinių paviršius panašėja į senovinį stiklą. Menininkas taip pat sukūrė darbų, kuriems taikė *pate de verre* technologiją. J. Salos studiją turbūt galima laikyti pirmąja, skirta unikaliems ir individualiems meniniams kūriniams gaminti. Nusilpus regėjimui, 1952 m. menininkas buvo priverstas studiją uždaryti. Užsidarius šiai unikaliai stiklo dirbtuvei, liko tik studijos, kuriose buvo gaminami stikliniai popieriaus prispaudikliai.⁴⁷ Praėjo dar dešimt metų, kol stiklo studijos vėl pradėtos kurti iš naujo. Aptartuosius prancūzų dailininkus galime laikyti pirmaisiais stiklo studijų steigėjais, o menininko poreikį įvaldyti stiklo medžiagą ir technologijas galime paaiškinti noru išgauti kūrybiškesnius ir kokybiškesnius meninių dirbinių rezultatus, vis geriau suvokti stiklo medžiagos teikiamą estetiką.

1.2. Pramonė ir menininkas: individualios pozicijos stiklo gamyboje gimimas

1.2.1. Skandinavijos, Italijos ir Čekoslovakijos dizainerių patirtys

Panašūs procesai kaip Prancūzijoje, tik šiek tiek vėliau, stiklininkystėje pradėjo vykti daugelyje pasaulio vietų. Bene greičiausiai pokyčiai tapo matomi Skandinavijos šalyse.

Švedijoje į pramonės sritį dailininkai įsileisti 1917 m. Tuo laiku švedų dizaineriai Simonas Gate'as (1883–1945) ir Edvardas Halfas (1883–1980) buvo pasamdyti prižiūrėti visą žinomos įmonės „Orrefors Glasbruk“ gamyklos produkciją,⁴⁸ nuo unikalų objektų iki masinės gamybos. Beje, ankstesnis skandinavų požiūris į stiklo gaminius buvo gana atsainus: meistro sukurtas stiklo dirbinys galėjo turėti atsitiktinę, ne itin išvaizdžią formą. Toks suvokimas buvo grindžiamas gero meninio išsimokslinimo trūkumu bei konkurencijos tarp stiklo meistrų stoka.

Menininkų S. Gate'o ir E. Halfo stiklo kūrimo metodai buvo šiuolaikiški.⁴⁹ Pirma, jie buvo mokęsi vaizduojamojo meno ir neturėjo jokios ankstesnės darbo su stiklu patirties, todėl galėjo objektyviai, be jokių išankstinių nuostatų vertinti unikalias stiklo savybes bei šios medžiagos

⁴⁶ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484932> [žiūrėta 2020-03-29].

⁴⁷ XIX a. viduryje pradėti kurti įvairūs dekoratyvūs daugiasluoksniai, ornamentiški, su oro burbulais viduje, dažniausiai sferiniai stiklo objektai. Šiems specifiniams stiklo gaminiams, sukurtiems vieninteliu tikslu – prispausti popierių (pvz., dokumentus), maždaug nuo 1845 m. prigijo „popieriaus prispaudiklio“ (angl. *paperweights*) pavadinimas. Jargstorf S. *Paperweights*. West Chester, Pennsylvania: Schiffer Publishing, Ltd. 1991, p. 7.

⁴⁸ Gamykla veikia iki šiol. „Orrefors“ – stiklo studija pietinėje Švedijos dalyje, priklausanti sąjungai „Glasriket“. Ši sąjunga apima 15 stiklo studijų šioje šalies dalyje.

⁴⁹ *Финское стекло*. Москва: Музей стекла Финляндии, 1987, p. 5.

potencialą. Antra, abu menininkai suprato, kad būtina patiems išsamiai išstudijuoti visas fizines stiklo savybes ir artimai bendradarbiauti su meistras – amatininkais – siekiant pasinaudoti jų sukaupta patirtimi. Švedų stiklo gamykla „Orrefors“ viena iš pirmųjų sudarė sąlygas atsirasti menininko ir pramonės tarpusavio ryšiui, kuris pamažu skleidėsi visoje Europoje. Švedijos stiklo gamyklose buvo gaminama funkcionali produkcija (daugiausia indai, vazos, suvenyrai). Palaipsniui švedišką stiklo stilių prarado paprastumą, įgavo sudėtingesnių skulptūrinių formų. Šiame etape tikslinga išskirti dar du menininkus – Karlą Edviną Ohrstromą (1906–1994) ir Viktorą (Vickę) Emanuelį Lindstrangą (1904–1983), kurie taip pat kūrė stiklo gaminius įmonei „Orrefors“. Jų pūsti stiklo dirbiniai buvo gaminami taikant ir plėtojant *graal*⁵⁰ ir *ariel*⁵¹ technikas, kurios tame regione populiarios net ir šiandien.

Suomijoje 1920–1930 m. menininko Arttu'o Brummer'io (1891–1951) dėka taip pat paplito naujas, netradicinis požiūris į stiklą, kurį pratęsė jo mokinė Gunnel Nyman (1909–1948). A. Brummeris labai domėjosi meniniu stiklo dirbinių potencialu, ne tik pritaikymu praktinėms reikmėms (tuo metu, kaip, beje, ir šiandien, Suomijoje dominavo „funkcionalioji stiklo filosofija“).⁵² Reikšmingą poziciją šioje kryptyje užėmė ir Alvaro Aalto (1898–1976) kūryba įvairaus dizaino – taip pat ir stiklo – srityje.⁵³ Pastarojo menininko darbai, pavyzdžiui, „Savojos vaza“ (1937 m.), tapo vienu žinomiausių suomiško dizaino prekės ženklų iki šių dienų. Suomijoje stiklo dirbiniai buvo labai paveikti masinės gamybos būdų: užpildyti, dekoruoti mažais burbuliukais ar su giliomis įpjovomis. Tačiau pamažu naujoviškas, netradicinis požiūris į medžiagą skatino atlikti vis naujų bandymų: pavyzdžiui, stiklas būdavo pučiamas į medinę formą, pagamintą iš gerai vandenyje išmirkytos ir apdegintos medienos blokų. Tokiu būdu – degančiai medienai kontaktuojant su karštu stiklu ir jį pučiant į formą – spontaniškai susiformuodavo įvairūs nelygūs paviršius.

Dar vėlesnis Suomijos stiklo išgarsėjimo etapas siejamas su XX a. 5–7 dešimtmečiais. Tuo metu stiklo pramonę paveikė itin garsūs suomių stiklo dizaineriai Tapio Wirkkala (1915–1985) ir

⁵⁰ Žodis *Graal* kildinamas iš lotyniško žodžio *gradalis*, reiškiančio dubenį arba puodelį. *Graal* technika kildinama nuo 1916 m. Knuto Bergqvisto (techninė prasme) ir Simono Gate'o (meninė prasme) veiklos gamykloje „Oreffors“. Pirmas šios technikos žingsnis: išpučiamas nedidelis kelių spalvotų sluoksnių burbulas, tada jis pamažu atvėsinamas. Vėliau ėsdinama, graviruojama ar šlifuojama, atveriant stiklo sluoksnius ir išgaunant norimą grafinį piešinį. Paruoštas burbulas dedamas į krosnį ir kaitinama iki maždaug 500 laipsnių pagal Celsijų tam, kad esant sąlyčiui su karštu stiklu, kuris bus naudojimas pūtimui, nesprogtų. Naudojant papildomą kiekį stiklo, išpučiamas reikiamo dydžio gaminy su kelių spalvų grafiniu piešiniu.

⁵¹ *Ariel* technikos eiga: išpučiamas nedidelis kelių sluoksnių burbulas, tada jis pamažu atvėsinamas. Vėliau ėsdinama ar graviruojama atveriant stiklo sluoksnius ir išgaunant norimą grafinį piešinį. Paruoštas burbulas dedamas į krosnį ir kaitinama iki maždaug 500 laipsnių pagal Celsijų tam, kad esant sąlyčiui su karštu stiklu, kuris bus naudojimas pūtimui, nesprogtų. Naudojant papildomą kiekį stiklo, apvelkamas stiklo burbulas, išpučiamas reikiamo dydžio gaminy, tose vietose, kur buvo graviruota ar išėsdinta, paliekant oro tarpus.

⁵² *Финское стекло*. Москва: Музей стекла Финляндии, 1987, p. 5.

⁵³ https://www.scandinavia-design.fr/vase-savoy-alvar-aalto_en.html [žiūrėta 2020-04-02].

Timo'as Sarpaneva (1926–2006), kūrę žinomai stiklo gamyklai „Iittala“.⁵⁴ Jų darbams būdingi vaiskūs stiklo atspalviai, apibendrintos natūralios formos.⁵⁵ Ir, nors šie autoriai yra sukūrę daug funkcionalių dirbinių (indų, stiklo vazų), vėlesni jų kūriniai pirmiausia priminė šiaurės motyvais praturtintas skulptūras: ledo figūras, tirpstančius sniego gumulus, varveklis ir kt.

Italijoje didžiulis venecijiečių stiklo gamybos paveldas⁵⁶ XIX a. antrojoje pusėje–XX a. pradžioje buvo patyręs nuopuolį. Tačiau ši padėtis pradėjo keistis 1921 m., kai Vittorio'as Zecchini'is (1878–1947) tapo naujo gamyklų susivienijimo „Vetri Soffiati Muranesi Cappellin-Venini & Compagnia“ direktoriumi. Šio koncerno steigėjai buvo advokatas Paolo'as Venini'is ir verslininkas Giacomo'as Cappellini'is. Į stiklo istoriją jie įsirašė kaip dideli stiklo gamybos entuziastai. Nuo tada Italijos gamyklos vis dažniau pradėjo samdyti dailininkus-dizainerius. Pastarieji savo veiklą turėjo derinti su stiklo meistrais. Pačios naujoviškiausios Italijos stiklo dizaino projektų idėjos šimtmečio viduryje atėjo iš stiklo menininkų Alfredo'o Barbini'io (1912–2007) ir Archimede'o Seguso'o (1909–1999).⁵⁷

Vienas iš „Vetri Soffiati Muranesi Cappellin-Venini & Compagnia“ steigėjų P. Venini'is pasižymėjo ypatinga drąsa. Siekdamas įgyvendinti vis naujas stiklo idėjas ir skatinti kūrybiškumą, XX a. viduryje jis atvėrė gamyklos duris ne tik specialistams, bet ir įvairiems skirtingų sričių menininkams bei šiaip stiklu besidomintiems žmonėms.

Apie 1954 m. garsus italų meno vertėiva Egidio'as Costantini'is užsakė, kad žymūs dailininkai ir skulptoriai sukurtų stiklo dizainą jo studijai. Jo centro studija „Pittori nell' Arte del Vetro d'Arte di Murano“ dar buvo vadinama „Jean Cocteau La Fucina Degli Angeli“ (angelų kalve). Tuomet tarp žymių dailininkų plito didelis susidomėjimas stiklo dizainu. Daug įvairių garsių autorių piešinių ar modelių buvo nusiųsta E. Costantini'ui, siekiant, kad jų projektų idėjos būtų įgyvendintos gamyklose, žinoma, neišvengiant tam tikrų gamyklos meistrų interpretacijų. Būdavo sukuriami mažiausiai trys kiekvieno projekto pavyzdžiai: vienas skiriamas menininkui, kitas – E. Costantini'ui, o trečias – meno globėjai Peggy'ei Guggenheim (jos kolekcija vėliau panaudota

⁵⁴ Kompanijos „Iittala“ šaknys siekia 1881 m., kai Pietų Suomijos vietovėje tokiu pačiu pavadinimu buvo įkurta stiklo gamykla. Pradžioje „Iittala“ gamino pūstą, šampuoatą, poliruotą, dažytą ir išgraviruotą stiklą. „Iittala“ buvo viena iš pirmųjų kompanijų, siekusių pereiti nuo dekoratyvinių pietų rinkinių prie funkcinų, estetiškai patrauklių objektų, įkvėptų modernėjančio skandinaviško dizaino, gausaus savita šiaurietiška ornamentika.

⁵⁵ *Finnish Glass Art 2000–2005*. Riihimäki: Publishes by Finnish Glass Museum, 2006, p. 5–7.

⁵⁶ Stiklas Venecijoje pradėtas gaminti dar viduramžiais. Po kelių šimtmečių, Renesanso epochoje, stiklo pramonė Venecijoje itin išsiplėtojo ir užėmė vieną pirmųjų vietų valstybės ekonomikoje. Todėl, siekiant išsaugoti stiklo gamybos paslaptis, visos stiklo dirbtuvės buvo iškeltos į Murano salą. Stiklo meistrai įgijo įvairių privilegijų, bet buvo saugomi, kad neišvyktų. Venecijiečiai pasiekė dar nematytą stiklo meno suklestėjimą: gamino filigraninius indus, atrado technologiją, kaip gaminti stiklinius veidrodžius, krištolinio skaidrumo stiklo sietynus. Bet palaipsniui stiklo gamybos paslaptis iš Murano salos paplitus po Europą, Venecijos stiklas nebeteko tokios didelės vertės. Strazdas K. *Lietuvos stiklas nuo seniausių laikų iki 1940 metų*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1992, p. 11–12.

⁵⁷ Казакова Л. *Декоративное стекло в Советской архитектуре 1960 – 1980 г.* Москва: „Изобразительное искусство“, 1989, p. 17.

įkuriant muziejų Venecijoje).⁵⁸ Šiame E. Costantini'io projekte dalyvavo daugybė XX a. garsenybių: Markas Tobey'us, Pablo'as Picasso'as, Maxas Ernstas, Alexanderis Calderi'is, Oscaras Kokoshka, Hansas Arpas, Dorothea Tanning, Joanas Miró, Alberto'as Giacomettini'is ir Gino'as Severini'is. Dailininkai iš visos Italijos ir kitų šalių važiavo į Murano salą ir ten, bendradarbiaudami su meistras, kūrė modernius stiklo darbus.⁵⁹

Įvairių bandymų stiklo pramonėje tuo metu vyko ir Čekoslovakijoje, šalyje kurioje kūryba iš stiklo labai gerbta ir laikyta išskirtine meno rūšimi. Tuometinės Čekoslovakijos technikos mokyklos ruošė stiklo meno studentus, kurie stiklo gamyklose galėtų gaminti ne tik indus, bet ir stambesnius stiklo dirbinius. Visgi meniniam stiklui apdoroti XIX a. pabaigoje–XX a. pirmojoje pusėje čia labiau taikytos šalto apdirbimo (pjaušymo, graviravimo, apdorojimo smėliasrove ir emaliavimo) technikos.

Nuo 1945 m. iki 1948 m. Čekoslovakijos stiklo industrija buvo nacionalizuota. Pagal naują projektą studijos organizuotos pačiuose stiklo fabrikuose: juose dirbo daugelis menininkų, baigusių Prahos taikomųjų menų akademiją. Siekiant atrasti naujų stiklo skulptūros metodų ir naujų idėjų, kaip jas įgyvendinti stiklo pramonėje, 1950 m. stiklo fabrike „Zelezny Brod“ įkurta eksperimentinė stiklo studija, suteikusi didelį postūmį čekų stiklo raidai. 1952 m. ši studija peraugo į Stiklo pramonės projektavimo centrą, kuriame buvo sutelkta daug patogumų: menininkai, padedami gamyklos darbuotojų, turėjo galimybę kurti stiklo skulptūras, naudoti įvairaus dydžio modelius ir formavimo mases. Nors dauguma skulptūrų buvo pagamintos projektavimo centre ir techninėse mokyklose, menininkai buvo pajėgūs graviruoti stiklo dirbinius ir savose studijose.⁶⁰

Dėl pasaulinių karų ir politinės padėties bei socialinių ir ekonominių pasekmių Vakaruose beveik nieko nebuvo žinoma apie čekoslovakų stiklo meno iškilimą iki pat 1957 m., kai XI tarptautinėje dekoratyvinių menų trienalėje Milane čekai pasirodė itin originaliai. 1958 m. Briuselio pasaulinėje parodoje Čekoslovakijos paviljone taip pat buvo eksponuojami netradiciniai stiklo dizaino kūriniai. Architektūriniai bei skulptūriniai Čekoslovakijos stiklo menininkų dirbiniai sukėlė didžiulį susidomėjimą, nustebino ar net apstulbino profesionalia atlikimo technika, aktyviomis skulptūrinių formų spalvomis. Lyginant su kitomis šalimis, čekoslovakai buvo akivaizdžiai pažengę į priekį, jie gebėjo išnaudoti visas lydyto stiklo, kaip skulptūrinės medžiagos, galimybes ir privalumus. Čekų stiklo menininkas René Roubíčekas (1922–2018) tuomet buvo apdovanotas aukso medaliu už liejimą į formas ir pūstų stiklinių elementų koliažus, įkomponuotus metalinėse armatūros formose.

⁵⁸ P. Guggenheim surinkti menininkų darbai – svarbi Europos ir Amerikos XX a. dailės kūrinių kolekcija Italijoje. Muziejus įkurtas buvusiuose P. Guggenheim namuose „Veniero Palazzo dei Leoni“ prie Didžiojo kanalo Venecijoje. <http://www.guggenheim-venice.it> [žiūrėta 2009-09-24].

⁵⁹ Sillevs J., Berengo A. *Berengo Collection. Glass – A Possibility of Art*. Venezia: Marsilio, 1998, p. 14.

⁶⁰ Hlaveš M., Langhamer A. *Glass and Light*. Praha: Realtisk s.r.o., 2006, p. 38–39.

Dviejų didžiųjų čekų stiklo dailininkų Stanislavo Libensky'io (1921–2001) ir Jaroslavo Brychtovos (1924–2020) bendradarbiavimas taip pat prasidėjo nuo jų pirmojo didelio bendro projekto „Zoomorfiniai akmenys“⁶¹, pristatyto toje pačioje 1958 m. Briuselio pasaulinėje parodoje.

J. Brychtovos tėvas, stiklo dizaineris Jaroslavas Brychtovas (1895–1971), buvo gerbiamas dėl jo fantastiškų, netradicinių stiklinių lempų ir kitų kūrinių, praturtinusių prieškarinį ir pokarinį čekų stiklo dizainą. Ieškodama naujovių J. Brychtova bandė eksperimentuoti liejimo formomis, tęsė paieškas stiklo formavimo ir lydymo (mažoje krosnyje) srityje. Jos vyras S. Libensky'is studijavo tapybą ir tuo pat metu buvo stiklo mokyklos (Železny Brodo mieste) direktorius. Be kitų nuostabių ir techniškai atliktų darbų šis vyro ir žmonos duetas sukūrė tam laikmečiui nebūdingą meninę naujovę – laisvą stiklo liejimo formą su „veidu“ joje (1957 m.). Šiame stiklo darbe matoma Amedeo'aus Modigliani'io įtaka ir ankstyvosios kubistinės tapybos stilistika. Paveikti kubizmo stiliaus, sutuoktinių stiklo dirbiniai išsiskyrė kitoniškumu: galvos buvo pailgėjusios, veido bruožai – tarsi išplaukę, geometrizuoti. Tokia traktuotė tapo šių gabių menininkų bendru kūrybiniu stiliumi ilgam laikui, vėliau jų kūryboje buvo visai atsisakyta figūratyvumo, dominavo galingos abstrakčios skulptūrų formos su gilia spalvine koloristika.

1.2.2. Rusijos ir kitų šalių menininkų eksperimentai

Rusijoje stiklu, kaip meno šaka, susidomėjimą sukėlė Vera Muchina (1889–1953). Dailininkė labiausiai žinoma kaip grupinės skulptūros „Darbininkas ir kolūkietė“, pristatytos rusų paviljone Paryžiaus pasaulinėje parodoje 1937 m., autorė. Tačiau kur kas įdomesni ir svaresni yra šios talentingos menininkės pasiekimai stiklo srityje. Jau vien ko vertas vienas žymiausių laimėjimų – unikalios konstrukcijos 4,2 m aukščio stiklo fontanas, kurį Leningrado (dab. Sankt Peterburgo) meistrai pagamino 1939 m. Niujorko pasaulinei parodai. Šiam darbui vadovavusi V. Muchina nuo to laiko pradėjo sistemingai kurti stiklo srityje.

Vedami begalinio noro eksperimentuoti, praplėsti amatininkų bei stiklo dizainerių galimybes, V. Muchina ir prof. Nikolai'us Kachalovas (specialistas, tyrinėjęs silikato fizines ir chemines savybes) puoselėjo idėją, kurią palaipsniui pavyko realizuoti. Leningrade jie įsteigė eksperimentinį, mokslinį ir meninį stiklo centrą-laboratoriją dekoratyviniam stiklui kurti. N. Kachalovas teigė, kad „stiklas – nepaprasta medžiaga, ne vien todėl, kad ji jau savaime savita ir graži, bet dar ir todėl, kad yra išskirtinio cheminio stabilumo, padedančio išlikti tūkstantmečius, ir atlaikanti ardumą laiko poveikį“.⁶² Stiklo centras Leningrade buvo atidarytas 1940 m. Šioje studijoje įrengtoje krosnyje buvo lydomas smulkintas stiklas. Menininkams ir meistrams čia buvo

⁶¹ „Zoomorfiniai akmenys“ buvo eksponuojami betono pertvarose, Čekijos paviljone. Tai – bendri J. Brychtovos ir S. Libensky liejimo eksperimentai. Įbetonuoti gyvūnai (gyvūnų motyvai) šiek tiek primena priešistorinių urvų paveikslus. Warmus W. „The Art of Libensky and Brychtova.“ <http://www.warmus.org> [žiūrėta 2009-08-20].

⁶² Voronov N. *Soviet glass*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1981, p. 16.

sudarytos sąlygos tyrinėti skulptūrines stiklo galimybes, taip pat kurti stiklo gaminių projektus, skirtus pramoninei gamybai.

Dirbti studijoje buvo pakviesti stiklapūtys Michailas Vertuzaevas ir graviruotojas Piotras Porochovas. Leningrado dailininkų sąjunga studijai taip pat rekomendavo dailininkus Aleksejų Uspenskį ir Nikolajų Tyrsą. Maža, eksperimentinių idėjų vedina komanda per tris mėnesius nuo studijos atidarymo sukūrė daugiau nei tris šimtus naujų stiklo dirbinių pavyzdžių.⁶³ Menininkai, perpratę darbo prie krosnies su meistrų ypatybes, gilinosi į kiekvieną techninę detalę. V. Muchina bandomojoje studijoje savarankiškai suprojektavo nemažai funkcinių, pramonei skirtų stiklo dirbinių ir riboto tiražo stiklo skulptūrų.⁶⁴

Geriausiuose savo darbuose V. Muchina natūraliai sujungė formos estetiką su technine kompetencija, liaudies motyvus su klasikiniais elementais, tradicijas su inovacijomis. Studijoje ji dirbo ir tiesiogiai mokėsi iš meistrų, o tai buvo tiesiausias kelias įgyti esminių kiekvienos technologijos žinių ir bandymas derinti menines inspiracijas su tradicijomis bei meistrų patirtimi.

Stiklo dizainerių ir kūrėjų eksperimentai įvaldant stiklą skirtingų šalių gamyklose tęsėsi visą XX a. pirmąją pusę iki pat amžiaus vidurio. Norėjęsi paminėti ir kelis pavyzdžius iš kitų kraštų (konkrečiai – iš Japonijos ir Olandijos), kuriuose dailininko ir stiklo meistro bendradarbiavimo patirtys atsiskleidė, regis, menkliau nei Šiaurės šalyse, Italijoje ar Rusijoje, bet tam tikrų pastangų ir analogiškų veiklos pavyzdžių ten taip pat būta.

Japonijoje XX a. pirmosios pusės meninio stiklo dizaineriai-projektuotojai dažniausiai dirbo didelėse gamyklose, o artimas menininko ir meistro ryšys vystėsi tik mažose įmonėse, pavyzdžiui, Iwate'ės ir Awashima'os stiklo fabrikuose, savo struktūra labai panašiuose į nedidelius Italijos stiklo fabrikus. Šių kompanijų įkūrėjai – Toshichi'is Iwate'ė (1893–1980) ir Masakichi'is Awashima (1914–1979) mokėsi vaizduojamojo meno, jie savo firmose dirbo ir pagrindiniais dizaineriais. T. Iwate'ė domėjosi meninio stiklo reikšme, kuri Japonijoje egzistavo XIX a. viduryje, ir siekė ją atgaivinti. 1920 m. jis pradėjo gaminti savo kurtus dirbinius, o 1931 m. atidarė nuosavą gamyklą.

Graviruotojas Kozo Kagami'is (1896–1985), pirmojo stiklo ir krištolo fabriko „Kagami Crystal“⁶⁵ įkūrėjas, 1927–1928 m. mokėsi Štutgarte pas W. von Eiffą. Šio menininko idėja – sujungti Europos stilių su grafiniu Japonijos menu – buvo viena iš sėkmingiausių. Dailininkas naudojo stiklo pjaustymo ir graviravimo technikas.

Menininko Sotoichi'io Koshiba'os (1901–1973) kūrybai įtakos taip pat turėjo Europos stiklas. Jį neabejotinai paveikė mokslai Prancūzijoje. Apie 1930 m. Japonijoje jis pradėjo naudoti

⁶³ *Ten pat.*

⁶⁴ *Гравировка в художественном стекле*. Санкт Петербург-Москва: „РПЦ Офорт“, 2019, p. 66–67.

⁶⁵ Nuo pat įkūrimo 1934 m. „Kagami Crystal Co., Ltd“ į gamybą įdiegė pažangius stiklo įgūdžius ir metodus, įskaitant stiklo pūtimą, rankinį stiklo pjovimą, graviravimą, sukūrė originalių, aukštos kokybės gaminių. Prieiga internete: <http://www.kagami.jp>, [žiūrėta 2009-11-24].

pate de verre techniką. S. Koshiba'os darbai amžininkams nebuvo gerai žinomi. Šio menininko vardas pradėtas minėti vėliau, *pate de verre* technikos atgimimo Japonijoje laikotarpiu.

Tuo tarpu Nyderlanduose, kur XX a. 2–4 deš. gyvavo modernus judėjimas *De Stijl*, apėmęs funkcionalizmo teoriją ir praktiką architektūroje bei taikomuosiuose menuose, garsi gamykla „Koninklijke Nederlandsche Glasfabriek Leerdam“ pasistengė šiuolaikiškai suprojektuoto stiklo gaminio formas pritaikyti masinei gamybai. Įtaką Nyderlandų architektūrai ir menui padarė ir žymus Amerikos architektas Frankas Lloydas Wrightas (1867–1959), nuo 1929 m. iki 1931 m. Lerdamo gamyklai sukūręs šešiolika sėkmingų projektų. 1915 m. gamyklos vadovas P. M. Cochius (1874–1938) architektams Karelui Petrus'ui Cornelis'ui de Bazeliui (1869–1923), Hendrikui Petrus'ui Berlage'ui (1856–1934) ir kitiems pasiūlė tinkamai parengtus stiklo dirbinius mašininės gamybos būdu gaminti kasdieniam naudojimui.

1923 m. dailininku-dizaineriu Lerdamo gamykloje buvo paskirtas Andries'as Dirkas Copier (1901–1991). Jo serija „Unica“⁶⁶ buvo sukurta 1930 m., artimai bendradarbiaujant menininkui ir stiklapūčiui. Indai dvelkė spontaniškumu, kūrybine laisve, tapo atspirtimi vėlesniems stiklo studijų menininkų kūriniais. Lerdamo stiklo mokykloje 1940 m. buvo įdiegti įrenginiai, kurie padėjo mokytis pūtimo ir šalto stiklo dekoravimo technikų (pvz., pjaustymo, graviravimo). Nors iš pradžių ši mokykla buvo organizuota mokyti tik gamyklos darbuotojus, vėliau joje galėjo studijuoti skirtingų sričių menininkai.

Apibendrinant visus šiuos istorinius procesus, galima teigti, jog nuo pat XIX a. pabaigos iki XX a. vidurio gamybose vykę stiklo dailininkų ir meistrų bendradarbiavimo eksperimentai parodė didėjančią tokio ryšio poreikį ir įtaką meniškesnei stiklo produkcijai ir unikalesnių meninio stiklo formų paieškai.

⁶⁶ Andries'as Dirkas Copier – žinomas XX a. olandų stiklo menininkas, vienas tarptautinio meninio stiklo judėjimo pirmtakų. Būdamas dvidešimt septynerių metų amžiaus jis jau dirbo Lerdamo stiklo gamykloje. Šioje gamykloje kurdamas funkcinį stiklą galėjo eksperimentuoti formomis ir spalvomis, kitaip sakant – laisvai kurti. Darbus, kurie buvo sukurti eksperimentuojant, A. D. Copier pavadino „Unica“. Šiandien jie turi savarankišką meno kūrinių statusą ir kūrėjo nuosavybės teisę. Enke D. Andries *Dirk Copier. Ideas in Glass: Unica and More*. Arnoldsche; Pap/Cdr edition, 2009, p. 200.

2. STUDIJINIO STIKLO JUDĖJIMO RAIDĄ AMERIKOJE IR EUROPOJE XX A. ANTROJOJE PUSĖJE

Po Antrojo pasaulinio karo JAV buvo palankus laikotarpis atgaivinti amatus. Besibaigiant karui ginkluotosios pajėgos, suprasdamos žmonių užimtumo poreikį, pasiūlė atgaivinti profesinius menus ir amatų programas. Buvo siekiama amato ir taikomojo meno apmokėti kuo daugiau jaunimo, kad jauni žmonės greičiau adaptuotųsi prie darbinių sąlygų ir įsiliėtų į visuomenę. Tai pagreitino ir universitetų bei kolegijų programų specializuotų klasių, kuriose buvo dėstomas ir stiklas, įsteigimą.⁶⁷ Amerikoje pradėtos rengti bendros universitetinės visuomenės, gamybininkų, stiklo menininkų konferencijos, kuriose dalintasi gamybine patirtimi, skaityti pranešimai apie įvairius autorinius stiklo apdirbimo būdus. 1957 m. pirmojoje metinėje Amerikos meistrų tarybų konferencijoje vyko vienas tokių susirinkimų, kurio metu stiklo menininkai ir meistrai viešai aptarė naujas stiklo raidos tendencijas. Čia, Asilomaro konferencijos centre (Pasifik Grove, Kalifornijoje), pranešimus skaitė programos dalyviai – specialistai, dirbantys su karštu stiklu. Menininkė Edrisa Eckhardt (1910–1998) skaitė pranešimą „Praeities stiklo technologija“. E. Eckhardt buvo žinoma dėstytoja, keramikė, glazūruotoja ir stiklininkė, stiklo studijoje pradėjusi dirbti 1953 m. Vienas jos technologinių siekinių – surasti būdą, kaip atkurti romėnų paausotą stiklą, t. y. atgaivinti technologiją, kai aukso folija įspraudžiama tarp lydyto vaistaus stiklo sluoksnių.⁶⁸ Ši menininkė ne tik eksperimentavo rekonstruodama praeities technikas. E. Eckhardt atidarė studiją, kurioje užsiėmė edukacine veikla – mokė emaliuoti ir glazūruoti. Ji pati išrado savo stiklo formules, kurios suteikė galimybę išlydyti stiklą rekonstruotoje elektrinėje keraminėje degimo krosnyje. Po kelerių metų ketvirtojoje metinėje Amerikos meistrų tarybos konferencijoje (1961 m.) menininkė vėl skaitė pranešimą, kuriame bendrais bruožais apibūdino savo studijinius bandymus ir išdėstė, kaip pagamino stiklą naudodama neapdirbtą žaliavą, smėlį, oksidus, ir t. t., ir išplėtojo stiklo duženų ar lakštų panaudojimą. E. Eckhardt veikiausiai buvo pirmoji stiklo studijos menininkė Amerikoje, pateikusi receptus, kaip sumaišė savo stiklo mišinį, o ne tiesiog išlydė stiklo atliekas ar duženas. Ji apibūdino, kaip pasinaudojusi oksidais nudažė stiklą ir panaudojo šlapius medinius kočėlus, kad išlygintų grubius stiklo lakštus ant marmurinės plokštės. Šie lakštai buvo padengti aukso ar sidabro folija, išgraviruoti ar emaliuoti, paskui suspausti su kitais sluoksniais ir išlydyti.⁶⁹

⁶⁷ Frantz S. K. *Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass*. New York: Abrams, 1989, p. 10.

⁶⁸ Tokią sudėtingą technologiją greta daugelio kitų buvo įvaldę Romos imperijos laikų stiklininkai.

⁶⁹ Toliau E. Eckhardt pasuko stiklo skulptūros link, naudodama *cire perdue* techniką. Jos mažutis „Arkangelas“ buvo vienintelė stiklo skulptūra, kurią Amerikos menininkė formavo karštą. Ši skulptūra 1959 m. buvo įtraukta į Koringo muziejaus ekspoziciją. Frantz S.K. *Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass*. New York: Abrams, 1989, p. 10.

Kitą įdomų pranešimą „Kaip aš tapau stiklo dizaineriu“ pirmojoje metinėje Amerikos meistrų tarybų konferencijoje skaitė Michaelas Higginsas, kuris dirbo kartu su savo žmona Francese (1912–2004).⁷⁰ Nuo 1948 m. JAV centrinėje dalyje įkurtoje studijoje Francese ir Michaelas (1908–1999) Higginsai dirbo dviese. Pora daugiausia naudojo lydymo, smukdymo ir emaliavimo technikas. Nors sutuoktiniai 1959–1965 m. Dearborno stiklo studijoje gamino komercinius valgymo reikmenis, abu kūrė dar ir unikalius stiklo objektus. Michaelas išradingai konstravo atverčiamas dėžes su jungimo sandūromis iš varinio laidinio tinklelio ir sulenktus metalo apvadus, įlydytus į stiklą. Tokie pat subtilūs ir novatoriški buvo Francesės pagaminti stiklo indai. Didelės bespalvės stiklinės granulės juose būdavo įkaitinamos tik iki lydymosi temperatūros, kad būtų išsaugoma kiekvienos dalelės forma, – tokiu būdu inde būdavo suformuojama sulaužyto ledo išvaizda.

Aptartieji amerikiečių menininkai tuo metu buvo autoritetingi meninio stiklo specialistai: jų darbai atnešė naujovių bei permainų susmulkinto ar plokščiojo stiklo kaitinimo ir lydymo (degimo krosnyse) srityje. Stiklo gamyboje iki tol nebuvo tokio atitikmens. Šiuos eksperimentus būtų galima palyginti nebent tik su Europoje, Čekoslovakijos stiklo fabrikuose, naudota stiklo liejimo technika, Vokietijoje naudota šviestuvų gaminimo technika ir *pate de verre* eksperimentais Prancūzijoje ar Japonijoje.

2.1. XX a. vid. JAV stiklo institucijų bei menininkų eksperimentų reikšmė studijinio stiklo judėjimui

2.1.1. Koringo stiklo muziejaus įkūrimas ir jo reikšmė, vertinant modernaus stiklo raidos galimybes

1951 m. Jungtinėse Amerikos Valstijose buvo įkurtas garsusis specializuotas Koringo stiklo muziejus (angl. *The Corning Museum of Glass*). Jį įkūrė kompanija, valdžiusi stiklo gamyklų susivienijimą „Corning Glass Works“. Po kelerių metų muziejus suorganizavo kelias parodas Tionse, skirtas stiklo raidos istorijai. Tačiau reikšmingiausia iš jų buvo tarptautinė apžvalginė paroda „Stiklas 1959“, surengta Koringo stiklo muziejuje ir atskleidusi esminius to meto stiklo raidos aspektus. Siekdami, kad šis renginys būtų svaresnis, jo organizatoriai įvertinti stiklo kūrinius pasikvietė jau pripažintus meno žinovus. Komisijoje dirbo Virdžinijos Vaizduojamojo meno muziejaus Ričmonde vadovė Leslie Cheek, architektūros istorikas ir kritikas Edgaras Kaufmannas, žurnalo „Harper“ redaktorius Russellas Lynes’as, baldų dizaineris George’as Nakashima, italų žurnalo „Domus“ redaktorius Gio’us Ponti’is. Šie specialistai vertinti išrinko 192 stiklo darbus.⁷¹

⁷⁰ *Ten pat*, p. 11.

⁷¹ www.cmog.org [žiūrėta 2016-10-15].

Parodoje dalyvavo dvidešimt dvi šalys, buvo eksponuojami funkcionalūs indai, pagaminti komercinėse gamyklose. Mažiau kaip penkiasdešimt darbų buvo sukurti nepriklausomų menininkų. Dauguma šių kūrinių buvo pagaminti naudojant šalto dekoravimo techniką, formuoti degimo krosnyje ar dirbant su degikliais. Drąsiausi ir išpūdingiausi buvo Čekoslovakijos ir Italijos stiklo menininkų darbai, kuriems naudotos blizgios spalvos ir naujos kartos emalis, graviravimas, taikyta pūtimo technika. Panašiai kurti ir to laiko estetiškai Šiaurės Europos ir Skandinavijos šalių stiklo dirbiniai.⁷²

Vienas labiausiai intriguojančių, laisvai pūstų stiklo dirbinių – menininko M. Marinot darbus primenanti figūrinė vaza – buvo sukurta menininkės Lukrecijos Moyan de Muniz iš Buenos Airių. Šis stiklo dirbinys itin išsiskyrė iš kitų. Jis tarsi bylojo apie beribes darbo stiklo studijoje galimybes.

Po parodos „Stiklas 1959“ Koringo stiklo muziejaus vadovas Paulas Perrot, vertindamas stiklo raidos situaciją, pastebėjo, kad iki 1959 m. Jungtinėse Amerikos Valstijose atsirado vis daugiau menininkų ir meistrų, kurie stiklą formavo degimo krosnyse, dirbo su karštu stiklu, o tuo tarpu Europoje buvo mažai nepriklausomų dailininkų, nedirbančių gamyklose ir stiklą naudojančių kaip kūrybinę medžiagą. Taip pat jis akcentavo mažų šeimos fabrikėlių, išsimėčiusių Jungtinėse Amerikos Valstijose, ateitį. Straipsnyje „Naujos stiklo gamybos kryptys“, paskelbtame žurnalo „Amato horizontai“ specialiajame leidinyje, P. Perrot netgi paprašė atsiliepti stiklo meistrus, kuriančius įvairiais nežinomais metodais.⁷³

Tuo metu galvota, kad efektyviai išlydyti ir padaryti geros kokybės stiklą maža meistrų grupė, kurioje dirba tik keli žmonės, apskritai negali. Teigta, kad tai – tik fabričių prerogatyva. Laikytasi nuomonės, kad stiklo gaminio (kūrinio) negali išpūsti mažesnė nei tradicinė šešių vyrų komanda. Bet būta ir prieštaraujančių nuomonių. Pavyzdžiui, gamyklos „Steuben“⁷⁴ dizaineris Sidney'is Waugh'as (1904–1963) jau 1937 m. knygoje „Stiklo kūrimo menas“ tvirtino, kad pūsti stiklą pajėgus pats vienas stiklo menininkas.⁷⁵

Taip palaipsniui nuo XX a. pradžios iki šeštojo dešimtmečio eita prie minties, kad stiklo dailininkai gali dirbti ir pavieniui, išryškėjo tam tikri ženklai, įrodantys individualų ryšį tarp menininko ir savito stiklo medžiagos apdirbimo, nepaisant to, kad kartais šis ryšys atrodė nepakankamai tvarus. Šimtmečio viduryje jau būta menininkų, savo studijose kuriančių atskirai, stiklą lydančių degimo krosnyse ar naudojančių šalto apdirbimo technikas. Pagrindinė karšto stiklo apdirbimo technika – stiklo pūtimas – pavieniams stiklo menininkams buvo vis dar menkai prieinama.

⁷² www.cmog.org [žiūrėta 2017-01-10].

⁷³ Klein D., Dorigato A. *International New Glass*. Venezia: Arsenale Editrice, 1996, p. 19.

⁷⁴ „Steuben Glass Works“ – Frederiko Carderio ir didžiausios tada Koringe veikusios krištolo firmos savininko Tomo Havkeso įkurta gamykla, veikianti nuo 1903 m.

⁷⁵ Waugh S. *The Art of Glass Making*. New York: Dodd, Mead and Company, 1937.

2.1.2. Amerikiečių menininko Harvey'io Littletono įnašas į meninio stiklo judėjimą

Nors stiklo pramonė apie mėgėjišką stiklo pūtimą atsiliepė su lengva pašaipa, atsirado menininkų, kurie apie jį atsiliepė labai entuziastingai. Vienas iš jų – Harvey'is Littletonas (1922–2013), Viskonsino universiteto (Madisone) profesorius, nutarė ištirti, kokios yra stiklo dirbinius pučiančio menininko kūrybinės perspektyvos. Kadangi buvo kompanijos „Corning Glass Works“ direktoriaus sūnus, H. Littletonas kurį laiką dirbo stiklo dailininku Korninge. Jis puikiai išmanė įvairių menų – tarp jų ir stiklo kūrimo – technines galimybes, turėjo teisę naudotis kompanijos „Corning“ laboratorijomis ir stiklo gamyklų bazėmis. Studijuodamas fiziką, skulptūrą, keramiką ir pramoninį dizainą, menininkas visada išlaikė glaudų ryšį ir su stiklo medžiaga. Visą gyvenimą H. Littletonas draugavo su F. Carderiu, vienu iš stiklo dirbtuvių „Steuben“ įkūrėjų. Pastarasis jį nuolatos skatino domėtis stiklu kaip puikia kūrybine medžiaga. Šis bendravimas turėjo didelės įtakos vėlesnei stiklo skulptūros raidai. Dar 1942 m. vasarą H. Littletonas buvo pasamdytas dirbti „Vycor Multiform Project“ laboratorijoje stiklo gaminių modelių kūrėju. Ten gimė pirmasis jo stiklo gaminy – stiklinis torsas, kurio prototipas buvo sumodeliuotas iš molio. 1947 m. H. Littletonas pateikė siūlymą „Corning Glass Works“ atidaryti eksperimentinę stiklo studiją, kuri būtų prieinama visiems menininkams, norintiems nepriklausomai nuo stiklo fabrikų įgyvendinti savo idėjas.⁷⁶ Deja, tą kartą pasiūlymas buvo atmestas.

1949–1951 m. H. Littletonas, dėstydamas keramiką Meno ir dizaino mokykloje (angl. *Art and Design School*), priklausiusiai Toledo muziejui, sutiko keletą žmonių, vėliau palikusių ryškų pėdsaką studijinio stiklo istorijoje. Pirmasis iš sutiktųjų buvo Dominickas Labino'as (1910–1987), korporacijos „John-Manville Fiber Glass“⁷⁷ viceprezidentas ir vadovas.⁷⁸ Be to, D. Labino'as dėstė Toledo muziejuje vykusią vakarinių amato pamokų studentams. Kitas svarbus žmogus buvo Otto'as Wittmannas, Toledo meno muziejaus direktorius. Abu šie asmenys labai prisidėjo prie H. Littletono žingsnių kuriant stiklo studiją grįžus iš stažuotės Europoje.

Kaip minėta, Jungtinėse Amerikos Valstijose plečiant švietimą stiklo srityje, stiklo mokymas buvo įsteigtas Viskonsino universitete (Madisone). 1957 m. metinėje Amerikos meistrų tarybos konferencijoje (Asilomare), išklausus viešą diskusiją apie stiklo raidos perspektyvas, buvo nuspręsta išsiųsti dalį stiklo menininkų į Europą, kad jie atliktų tyrimų, susijusių su stiklo, kaip meno rūšies, vystymo perspektyva. Į šią kelionę išvyko ir H. Littletonas, tikėdamasis aplankyti įvairias Europos stiklo gamyklas ir technines mokyklas, kad susidarytų bendrą įspūdį apie XX a. vidurio Europos stiklo raidos tendencijas ir galėtų palyginti su savo JAV sukurta oficialia pramonės dirbinių projektavimo mokymo sistema. Prieš tai H. Littletonas Korninge konsultavosi su muziejaus

⁷⁶ Harvey K. „Littleton and the American studio glass movement“ <https://www.cmog.org/article/harvey-k-littleton-and-american-studio-glass-movement> žiūrėta, 2020-04-03.

⁷⁷ *Fiber Glass* – stiklo pluoštas.

⁷⁸ Kohler L. *Glass. An Artist's Medium*. Washington: Library of Congress, 1998, p. 29.

vadovu P. Perrot. Pastarasis išreiškė susirūpinimą dėl didėjančios mechanizacijos stiklo gamyklose ir dėl prarandamų stiklo pūtimo amato (individualaus rankinio darbo) įgūdžių. Tuo laiku P. Perrot panaudojo visus „Corning Glass Works“ inžinerinius išteklius, siekdamas kurti mažas lydomo krosnis, kurios suteiktų praktinės naudos stiklo studijoms. Jis padarė H. Littletoną ir paprašė, kad šis informuotų (neoficialiai), kaip Murano saloje (Italijoje) esančios stiklo gamyklos ruošiasi parodai „Stiklas 1959“. Šio vizito metu H. Littletonas paprašė stiklo studijos „Steuben“ prezidento Arthuro A. Houghtono suteikti informacijos apie Europos menininkus, savarankiškai lydančius stiklą (ne fabrikuose, o mažose studijose). A. Houghtonas paminėjo menininką J. Salą.⁷⁹

H. Littletonas vylėsi sutikti J. Salą Paryžiuje. Deja, J. Sala'os dirbtuvės pamatyti nespėjo, nes šis menininkas dėl sveikatos problemų jau buvo uždaręs studiją ir liovėsis pūsti stiklą. J. Sala tegalėjo parodyti H. Littletonui savo mažos krosnies fotografijas ir perduoti kelis įrankius, reikalingus dirbti su stiklu. Tik vėliau, kai aplankė kai kurias mažas stiklo gamyklas Neapolyje ir daugiau kaip du mėnesius praleido Murane mokydamasis stiklo pūtimo technikos, H. Littletonas įsitikino, kad vienas asmuo yra visiškai pajėgus įkurti studiją ir tai gali padaryti labai sėkmingai.

1958 m. vasarą sugrįžęs į Jungtines Amerikos Valstijas, H. Littletonas pabandė išlydyti stiklą keraminėje degimo krosnyje: padarė keletą bandymų su pūstomis formomis norėdamas išgauti grublėtus stiklo paviršius. Jis bandė dirbti individualiai, eksperimentavo naudodamas įvairius pūtimo technikos metodus. Vėliau H. Littletonas pranešime rašė apie „burbulus“, kuriuos sugebėjo išpūsti vienas, taip įrodydamas, kad tai praktiškai gali atlikti vienas menininkas be kitų pagalbos savoje studijoje.⁸⁰ 1959 m. H. Littletonas skaitė pranešimą apie savo patirtį stiklo meno srityje Amerikos meistrų tarybai Trečiojoje metinėje konferencijoje. Šios diskusijos dalyvis P. Perrot pritarė H. Littletono užsidegimui. Buvo prieita prie išvados, kad, nors jokia šiuolaikinė medžiaga nereikalauja tokių meistrystės įgūdžių ir išradingumo kaip stiklas, visgi stiklo dirbiniais kurti pakanka vieno menininko-meistro. Kiekvienam individualiai dirbančiam menininkui-meistrui ši laisvė suteikia beribes galimybes eksperimentuoti ir ieškoti kuriant stiklo meną.⁸¹ Buvo nutarta labiau susikonscentruoti į fizinių ir cheminių stiklo savybių studijas. 1960 m. H. Littletonui rūpėjo išbandyti, ar vis dėlto menininkas tikrai gali individualiai laisvai išlydyti stiklą. Jis siekė, kad šis teiginys būtų pagrįstas, kad stiklo lydymosi galimybės būtų ištirtos fiziškai praeinant visas stiklo dirbinio kūrimo stadijas. Kūrėjui taip pat norėjosi, kad šis požiūris būtų visuotinai priimtinas, nekreipiant dėmesio į pramoninės industrijos spaudimą. H. Littletonas manė, kad kūryba iš stiklo galėtų atspindėti visas menininko idėjas. Einant aplinkiniais keliais buvo atkartota trisdešimties

⁷⁹ Harvey K. „Littleton and the American studio glass movement“, <https://www.cmog.org/article/harvey-k-littleton-and-american-studio-glass-movement> [žiūrėta 2020-04-03].

⁸⁰ Eliens T., Prisse C. *Glass. Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969–2009*. Zwolle: Waanders Drukkers. 2009, p. 21.

⁸¹ Frantz S. K. *Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass*. New York: Abrams, 1989, p. 14.

metų senumo M. Marinot idėja, kad dailininko estetikos suvokimas yra neatskiriamas nuo stiklo dirbinio, kaip išradingo meninės išraiškos objekto, kūrimo.

Tais pačiais metais H. Littletonas toliau tęsė bandymus: planavo pasidaryti nuo 13 iki 15 colių (1 colis – 2,5 cm) propano dujomis kaitinamą degimo krosnį iš ugniai atsparių plytų, kurioje būtų galima pasiekti aukštesnę temperatūrą ir vienu metu visiškai išlydyti visą reikiamą kiekį stiklo. Degimo krosnyje naudotas H. Littletono sukurtas storas rato formos keraminis dubuo (tiglis), kuris buvo pripildomas stiklo masės. Siekdamas, kad procedūros ekonomiškai apsimokėtų ir būtų sutaupyta kurui, menininkas ant krosnies viršaus pastatė mažas vadinamojo atkaitinimo kameras, reikalingas kontroliuoti pagaminto kūrinio aušimo temperatūrą, kad gaminys dėl staigių temperatūrinių pokyčių, neskiltų (pasinaudojo J. Sala'os, kūrusio stiklo lydymo krosnis, patirtimi). Sumontavęs degimo krosnį, jis atliko kelis paprastus stiklo pūtimo bandymus.⁸²

Ketvirtojoje nacionalinėje konferencijoje, vykusioje 1961 m. Sietlo universitete (Vašingtono valstijoje), H. Littletonas dalyvavo specialistų grupėje, kuriai pirmininkavo Korningo stiklo muziejaus kuratorius Kennethas Wilsonas. Ši specialistų grupė aptarė stiklo raidos ir pritaikymo meninėje erdvėje galimybes.⁸³ Konferencijos įžangoje P. Perrot atsiskaitė už 1959 m. specialistų grupės veiklą, priminė darbo metus propaguojant stiklo meną kaip atskirą meno šaką ir diskusijas apie stiklo meno ateitį, kurią jis siejo su stiklo prieinamumu visiems šia medžiaga susidomėjusiems kūrėjams: „Daugelį metų mes girdėjome kalbas ir nuomones, kad stiklas privalo tapti viena iš pagrindinių medžiagų, pasiekiamų šiuolaikiniams meistrams ir menininkams. Iš daugelio vienas po kito sekančių įvykių matėsi, kad tos idėjos gali būti įgyvendintos, ir šios pranašystės turi tendenciją pildytis netolimoje ateityje.“⁸⁴

Specialistų grupė atstovavo skirtingoms interesų sritims ir jų nuomonės stiklo meno raidos atžvilgiu buvo įvairiausios. Ši nuomonių įvairovė plėtėsi nuo pat pirmosios konferencijos, vykusios 1957 m. H. Littletono pranešimas apie stiklo pūtimą kitų viešos diskusijos dalyvių buvo įvertintas kaip reali galimybė plėtoti stiklo meną kaip atskirą meno šaką. Degimo krosnies, reikalingos stiklui išlydyti, ir darbo su degikliu inovacijų šalininkai M. Higginsas, E. Eckhardt ir Johnas Burtonas pareiškė tvirtą nuomonę ir aptarė savo sukurtus stiklo dirbinius stiklo meno raidos kontekste. Vitražistas Russellas Day'us paaiškino *dalle de verre* (briaunuotojo stiklo plytelės) ypatybes ir pristatė gana naują technologiją (kaip nenaudojant betono įrėminti stiklą architektūroje). Daktaras Fredericas Schuleris, menininkas ir mokslininkas iš įmonės „Corning Glass Works“, kalbėjo apie stiklo ypatybes ir metodus, tinkamus stiklui techniškai apdoroti. Šie metodai taip pat pakankamai greitai įtikino dailininką, kad jis gali imtis stiklo pūtimo dirbdamas visiškai vienas – to nebūtina

⁸² Ten pat.

⁸³ Drexler Lynn M. *American Studio Glass 1960–1990*. New York: Hudson Hills, 2004, p. 53.

⁸⁴ Frantz S. K. *Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass*. New York: Abrams, 1989, p. 15.

daryti fabrike su daugybe padėjėjų. Menininkas parodė tai, ką pats vadino „stikliniais popieriaus prispaudikliais ar skulptūromis“.⁸⁵ Juos dailininkas gamino iš smulkinto stiklo, kurį išlydydavo ir poliruodavo. Be to, menininkas kūrė ir pūstus, dekoruotus tuščiavidurius burbulus.

Taip H. Littletonui, remiamam kitų, pavyko įrodyti, kad stiklo gamyba yra gyvybinga stiklo meno rūšis, suteikianti menininkui didžiulių galimybių.⁸⁶ Dėl to H. Littletonas laikomas studijinio stiklo judėjimo pradininku. Judėjimo, kurio esmė – reali galimybė plėtoti stiklo meną kaip šiuolaikišką, individualia kūryba pagrįstą meno šaką.

2.1.3. Toledo sesijos reikšmė tolesnei stiklo studijų veiklai

1962 m. kovą Toledo meno muziejuje (Ohajo valstija, JAV) buvo surengtos studijinio stiklo dirbtuvės. Jose buvo sudarytos sąlygos menininkams pirmą kartą išbandyti stiklą kaip meninės kūrybos medžiagą ne gamyklos aplinkoje. Šiame skyriuje bus aptariama, kaip Toledo mieste atsirado ir augo stiklo judėjimas, kaip jis plėtėsi į kitas Amerikos vietas ir kaip palaipsniui ši banga paveikė Europoje vyravusią padėtį.

Didžiulį postūmį tolesniam stiklo studijų įkūrimui ir jų veiklai padarė vadinamoji Toledo sesija, kuriai vadovavo didžiulę patirtį stiklininkystės srityje sukaupęs H. Littletonas. Po įvairių patirčių Amerikoje ir stažuočių Europoje H. Littletonas pradėjo aktyviai ieškoti vietos stiklo pūtimo studijai, kurioje būtų mokoma visų stiklo kūrimo praktinių subtilybių. Prisiminkime, kad Toledo meno muziejaus vadovas O. Wittmannas bendravo su H. Littletonu dar nuo to laiko, kai šis dėstė Toledo meno mokykloje, ir puikiai žinojo didžiulį jo susidomėjimą stiklu. O. Wittmannas paprašė, kad H. Littletonas apsvarstytų, ar muziejus ir Toledo meno mokykla būtų tinkama vieta studijai.⁸⁷ Jie sutarė surengti stiklo pūtimo mokymus muziejaus teritorijoje.⁸⁸ Muziejaus Dizaino mokyklos keramikos dėstytojui Normanui Schulmanui ir meninio pasirengimo vadovui Charles'ui Guntheriui buvo pavesta padėti suorganizuoti ir parengti savaitės trukmės mokymo programas.

Per seminarą buvo suteikta informacijos apie degimo krosnies statybą, stiklo sudėtį (chemines ir fizines savybes), stiklo lydymą, liejinius ir kitas stiklo apdirbimo technologijas. Muziejaus darbuotojai pristatė stiklo raidos istoriją, taip pat vadovavo ekskursijai po stiklo fabriką „Libbey“ Toledė. Popietės dažniausiai būdavo skiriamos praktiškai mokytis stiklo pūtimo. Dalyviai buvo patys įvairiausi: nuo pradedančiųjų keramikų iki studentų, studijuojančių meną universitetuose.⁸⁹

⁸⁵ Frantz S. K. *Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass*. New York: Abrams, 1989, p. 15.

⁸⁶ *Ten pat*, p. 16.

⁸⁷ Harvey K. „Littleton and the American studio glass movement“, <https://www.cmog.org/article/harvey-k-littleton-and-american-studio-glass-movement> [žiūrėta 2020-04-03].

⁸⁸ Mokymai vyko 1962 m. nuo kovo 23 d. iki balandžio pradžios.

⁸⁹ Hampson F. *Studio Glass in America: A 50 Year Journey*. Pennsylvania: Shiffer Publishing, Ltd, 2012, p. 8.

H. Littletonas konsultavosi su senu pažįstamu D. Labino'u dėl įvairiausių techninių galimybių įgyvendinimo: D. Labino'as studentų mokymui taip pat pateikė informacijos apie plieną, krosnies degiklius, kai kurias sudedamąsias stiklo receptūros dalis (žaliavas). Darbas iš pradžių nevyko itin sklandžiai. Dažniausiai dėl nepatyrimo pirma stiklo partija neišsilydydavo iki reikiamos konsistencijos ir keraminis puodas skildavo į atskiras dalis. D. Labino'as patarė nenaudoti krosnyje nevykusiai sumaišytos ir išlydytos stiklo masės, o tiesiogiai išlydyti stiklą iš naujo pakeistame puode. Be to, jis atidavė dalį savo stiklo žaliavos, kurią naudojo stiklo pluoštui gaminti kompanijoje „Johns-Manville Fiber Glass“. D. Labino'o naudojama formulė buvo pritaikyta žemai lydymosi temperatūrai, tokia žaliava pasižymėjo ilgaamžiškumu ir patikimumu. Taip buvo išgauta tinkama stiklo masė, kokios reikėjo stiklo dirbiniams išpūsti.⁹⁰

Pašalinus visas kliūtis, studentai buvo pirmą kartą supažindinti, kaip reikia apdoroti (išlydyti) stiklą. Buvo sukurta daug bandomųjų burbulų ir kietų formų, kurios būdavo grubiai kaitinamos vermikulitu⁹¹ užpildytame bake.

Šiuo eksperimentiniu laikotarpiu niekas iš dalyvių, taip pat ir pats H. Littletonas, neturėjo stiklo pūtimo amato kvalifikacijos. Todėl prie komandos prisijungė į pensiją išėjęs pūtėjas Harvey'is Leafgreenas, dirbęs stiklo kompanijoje „The Libbey Division, Owens-Illinois“, esančioje Tolede. Jis sekė visus muziejuje vykstančius įvykius ir nusprendė prisidėti prie seminaro ir pademonstruoti stiklo pūtimo techniką studentams. Minėtų entuziastų dėka pirmasis seminaras pavyko ir suteikė daug naudos būsimiems stiklo menininkams.

1962 m. kovo mėnesio sesijos sėkmė ir susidomėjimas stiklu padėjo pagrindus būsimai menininkų ir stiklo meistrų asociacijai bei padarė O. Wittmanną ir H. Littletoną tų pačių metų birželio 30 d. surengti antrą sesiją. Ji buvo finansuojama iš George'o Jenseno kompanijos ir Viskonsino universiteto mokslinių tyrinėjimų komiteto lėšų.⁹² Antrosios sesijos programa buvo daug ambicingesnė: jos metu buvo skaitomos papildomos paskaitos stiklo istorijos tema, įtrauktas apžvalginis vizitas į D. Labino'o laboratoriją-cechą, kuriame nuspręsta dalyvius supažindinti su degimo ir kaitinimo krosnių naudojimo instrukcijomis. Stiklo pūtimo subtilybes pademonstravo meistras H. Leafgreenas, taip pat dalyvavo ir į pensiją išėjęs stiklo pūtėjas James'as Nelsonas bei lempų gamintojas Nilsas Carlsonas iš Detroito. Mokydamiesi studentai tyrė grafito savybes, nagrinėjo stiklui skirtas iš medienos gaminamas formas, perprato darbo sąnaudas, kurių reikia norint iki galo įgyvendinti sumanymą, susipažino su stiklo malimu, poliravimu bei spalvoto stiklo dažymu. Stiklo sudėties ir lydymosi temperatūros analizavimas buvo dar viena svarbi studijuojamų disciplinų dalis. Kiekvieno studento svarbiausias mokymosi tikslas ir užduotis – įvaldyti stiklo

⁹⁰ *Ten pat.*

⁹¹ Vermikulitas – hidrožėručių grupės mineralas, pasižymintis puikiomis baktericidinėmis savybėmis. Gaunamas iš žėručio, kuris susmulkinamas ir kaitinamas aukštoje temperatūroje (iki 900–1000 °C).

⁹² Harvey K. „Littleton and the American studio glass movement.“ <https://www.cmog.org/article/harvey-k-littleton-and-american-studio-glass-movement> [žiūrėta 2020-04-03].

pūtimo bei kitas karšto stiklo valdymo technikas ir įgyti patirties. Per seminarą studentai turėjo nukopijuoti paprastą pasirinktą objektą iš muziejaus stiklo kolekcijos ir sukurti kuo tikslesnę jo kopiją.⁹³

Antrojo seminaro darbų rezultatai ir išvados buvo publikuotos „The Glass Workshop“ pranešime. Šiame mimeografuotame dokumente⁹⁴ buvo apibendrintas visas sesijos metu atliktas darbas ir konkrečiai nurodyta, ką dalyviai nuveikė ir ko išmoko. Dokumente buvo aptarti sesijos dalyvių atsiliepimai, pateikta skyriaus techninio darbo apžvalga (įskaitant stiklo chemines formules ir įrangai skirtas lėšas), užfiksuotas laikas, skirtas H. Leafgreeno pūtimo technikos studijoms. Taip pat apibendrinta kaitinimo krosnių įrengimo informacija, krosnies degimo režimas, degiklio projektas krosniai ir vieno pasirinkto stiklo menininko biografijos studijavimas. Pranešime buvo išdėstytas ir sesijos tikslas: į menininkų ir meistrų mokymo programą įtraukti mokomąjį dalyką apie pagrindinę medžiagą (stiklą) ir išlydytą metalą, kad studentai išmoktų suprojektuoti ir sukonstruoti bandymų įrangą savarankiškai (be kitų pagalbos), kad susipažintų su technika, kuri reikalinga atskirai dirbančiam ar stiklo darbus kuriančiam menininkui, ir kad visos šios žinios apie stiklą būtų dėstomos kolegijų ir universitetų meno skyriuose. Dvi Toledo sesijos atnešė akivaizdžių rezultatų: stiklo dirbiniais nepaprastai susidomėta. Tai teikė vilčių ir kūrybinių perspektyvų stiklo meno atečiai.⁹⁵ Kaip ir tikėtasi, nors gamyklose išpūsti stiklo dirbiniai techniškai buvo tobulesni, o sesijos metu pradedančiųjų dailininkų sukurti stiklo dirbiniai technologiškai mažiau tobuli, tačiau jų stiklo formos buvo kur kas originalesnės, savitesnės. Buvo pagaminta nemažai autorinių indų ir daugybė skirtingų stiklinių popieriaus prispaudiklių.

Labai įdomūs tuo metu atlikti spalvų tyrimai, nes spalvos pakitimai ir norimos spalvos galėjo būti išgautos tik panaudojus tinkamą cheminę formulę. Kaip jau buvo žinoma, dažytas stiklas plečiasi ir kiekviena spalva yra skirtingo koeficiento. Ir jei šie koeficientai nėra suderinti, stiklo gaminy suskyla. Iki 1960 m. pabaigos didžioji dalis stiklo, išpūsto Amerikos stiklo studijose, buvo pagaminta iš stiklo pluošto. Užuoat maišę stiklo masę iš neapdirbtų sudedamųjų dalių, meistrai naudojo stiklo audinio pluoštą, kuris kartais suteikdavo šiai medžiagai būdingą blyškiai žalią atspalvį. Žinių apie chemines stiklo savybes trūkumas apribojo naudojamų spalvų paletę ir lėmė stiklo tipą,⁹⁶ todėl darbas šia linkme taip pat vyko intensyviai ir sėkmingai.

XX a. septintojo dešimtmečio stiklo dirbinių stilistika buvo artimai susijusi su tuometiniais keramikos gaminiais. Tai iš dalies lėmė ir menininkų profesinės patirtys. Jau minėta, kad prieš susidomėdamas stiklu H. Littletonas, kaip ir dauguma kitų Toledo sesijos dalyvių, buvo keramikas. Didelė dalis universiteto stiklo skyriaus studentų užaugo remdamiesi turimomis keramikos gaminių

⁹³ Hampson F. *Studio Glass in America: A 50 Year Journey*. Pennsylvania: Shiffer Publishing, Ltd, 2012, p. 8.

⁹⁴ Mimeografas (gr. *mimeomai* – pamėgdžioju, *graphō* – rašau) – aparatas, skirtas gauti nedidelį skaičių atspaudų iš teksto, pagaminto ranka ar rašomąja mašinėle, kaip trafaretas iš įvaškuoto popieriaus.

⁹⁵ Hampson F. *Studio Glass in America: A 50 Year Journey*. Pennsylvania: Shiffer Publishing, Ltd, 2012, p. 9.

⁹⁶ www.cmog.org [žiūrėta 2019-05-16].

programomis. Vis dėlto kuo toliau, tuo labiau stiklo menininkai įsigilino į stiklo medžiagą, jos fizines, chemines bei menines ypatybes. Nuo stiklo indų buvo tolstama link vaizduojamosios plastikos. Pradėti kurti skulptūriniai darbai. Menininkams buvo įdomu, kad skulptūriniai darbai iš stiklo nebuvo nulemti iš anksto padarytų formų, nes išlydytas stiklas galėjo būti formuojamas laisvai. Kieti sluoksniai buvo kuriami su viduje įstrigusiais oro burbuliukais – taip išnaudotas optinis efektas. Išorinį stiklo paviršių puošė laisvi stiklo nubėgimai ar kitokio pobūdžio technologinio proceso pėdsakai, gaunami panaudojant išlydyto stiklo srovę.

Nuo pat pirmųjų Toledo seminarų kūryboje susidūrė du meniniai prioritetai: skulptoriaus, inspiruoto naujų formų paieškos, nukreipiančios meninio stiklo sritį nauja vaizduojamojo meno kryptimi, ir meistro, siekiančio sukurti sėkmingą funkcinį objektą iš stiklo, neieškant tobulesnės ar originalesnės meninės išraiškos. H. Littletonas buvo pirmojo požiūrio šalininkas. 1972 m. Kanzase vykusioje nacionalinėje skulptūros konferencijoje „Lawrence“ apibūdindamas esamą stiklo meno situaciją H. Littletonas išsakė nuomonę, kad studijinio stiklo judėjimas menininkams leidžia laisvai dalytis ne tik technologinėmis žiniomis, bet ir meno idėjomis. Tai tapo iššūkiu ir stiklo menininkams suteikė dar daugiau ryžto.⁹⁷ Šis požiūris tapo daugelio naujųjų menininkų filosofija.

Kitas labai ryškus studijinio stiklo atstovas greta H. Littletono tuo metu buvo D. Labino'as, 1962 m. įkūręs savo mokyklą, kuri gyvavo iki šio menininko mirties 1987 m. Stiklo mokslas su stiklo pramone susijungė prieš daugiau nei penkiasdešimt metų. Per šį laikotarpį D. Labino'as pasistatė mažą krosnį ir nuo 1940 m. vykdė bandymus pūsdamas stiklo dirbinius. Kai kuriuos bandymus jis atliko kompanijoje „Johns-Manville Fiber Glass“. D. Labino'as specializavosi aukštos kokybės stiklo dirbinių kūrimo, stabilaus stiklo sudėties įtvirtinimo, gamybos procesų valdymo, krosnies projektų ir įrenginių, formuojančių stiklo audinio pluoštus, studijavimo srityse. Po Toledo sesijos jis pradėjo savarankiškai pūsti stiklą, o 1965 m. pasitraukė iš stiklo pramonės, kad galėtų visas jėgas bei žinias skirti stiklo bandymams individualiai dirbdamas savo studijoje. 1968 m. D. Labino'as publikavo straipsnius žurnalo „Visual Art in Glass“ (liet. „Vaizduojamasis stiklo menas“) specialiaame skyriuje „Menininkas ir stiklas“: tai buvo stiklo istorijos apžvalga, skirta ne tik stiklo specialistams, bet ir plačiajai visuomenei. D. Labino'as gerai perprasdamas menininkų idėjas, jų reikmes ir buvo vienas nuosekliausių menininkų palaikytojų. D. Labino'o manymu, noras per daug greitai gaminti naujus stiklo dirbinius gali būti klaidingas, nes taip lieka visiškai neįvertinamos stiklo cheminės ir fizinės savybės. Iš visų dalyvių, dirbusių Amerikos stiklo studijose, vienintelis D. Labino'as turėjo pačius didžiausius techninius išteklius ir visas galimybes kurti stiklo kūrinius su savo komanda. Jis buvo daugiau kaip šešiasdešimties patentų savininkas, sukūrė tinkamų darbui įrankių, sugalvojo metodų, kaip studijoje efektyviau naudoti kurą. Menininkas domėjosi cheminėmis spalvų savybėmis, daug metų dirbo itin metodiškai, kad sukurtų stiklo spalvų formules,

⁹⁷ Hampson F. *Studio Glass in America: A 50 Year Journey*. Pennsylvania: Shiffer Publishing, Ltd, 2012, p. 11.

ir siekė, kad šios spalvos būtų įdiegtos į stiklo pramonę. Vėlesniais metais (1969–1980) šie spalvų formulių tyrimų rezultatai kaip pavyzdžiai buvo pristatomi stiklo specialistams. D. Labino'o asmeninė filosofija apie stiklo kaitą, techninis išmanymas ir išradimai nepaprastai pakylėjo stiklo meną.⁹⁸

Kaip minėta, XX a. septintojo dešimtmečio pradžioje Jungtinėse Amerikos Valstijose nebuvo jokių karšto stiklo mokymo kursų (išskyrus moksliškai pagrįstą lempų gaminimą), kur būtų siūlomos mokymo paslaugos visiems menininkams, norintiems dirbti su stiklu. Po Toledo sesijos sėkmės ir staigaus stiklo kaip meno šakos pakilimo, 1962 m. H. Littletonui buvo pasiūlyta vadovauti stiklo pūtimo studijų kursui, įsteigtam prie Keramikos skyriaus Viskonsino universitete. Tiesa, šiose studijose stiklo pūtimo subtilybių mokytasi dar ne stiklo, o keramikos studijoje.⁹⁹

1963 m. balandį H. Littletonas vėl buvo pakviestas į „Corning Glass Works“ fabriką prisidėti prie nepriklausomų menininkų stiklo apdirbimo centro kūrimo ir toliau vadovauti Viskonsino stiklo mokymo programai. Meno ir meno edukacijos fakultetas universitete nusprendė įsteigti stiklo kursą, kuris turėjo būti pradėtas dėstyti 1963 m. rugsėjį. Mokymo planas buvo sudarytas ne visai tinkamai, nes jame nebuvo numatytas papildomas finansavimas pirkimams (stiklo pūtimui naudojamų įrankių, šalto stiklo apdirbimo įrangos, krosnies aušinimo gaubtų ir kt.), taip pat nebuvo numatyta, kad reikės mokėti stiklo studijos asistentui. Prie šių klaidų ištaisymo asmeniškai prisidėjo D. Labino'as: paaukojo žaliavos stiklo programai ir suteikė 1 000 dolerių dotaciją papildomiems universiteto finansiniams poreikiams.¹⁰⁰

Pradedant oficialiu stiklo programos atidarymu universitete ir apmokymais, vykusiais per Toledo sesiją, stiklo pūtimas vis dažniau buvo įtraukiamas į pažangias mokymo programas Jungtinėse Amerikos Valstijose. Universitetų ir kolegijų stiklo meno kursai vis labiau plito, buvę H. Littletono studentai palikę Viskonsiną pasklido po Valstijas: kai kurie iš jų tapo dėstytojais ir savo žinias perteikė įvairiose mokyklose: Robertas Fritzas (1920–1986) dėstė San Chozės valstijos universitete, Marvinas Lipofsky'is (1938–2016) dirbo Kalifornijos universitete (Berklio mieste), Tomas McGlauchlinas (1934–2011) dėstė Ajovos universitete (Ajova Sityje). Toledo sesijos narys Normanas Schulmanas 1965 m. įsteigė programą Rod Ailando dizaino mokykloje (angl. *The Rhode Island School of Design*). Netrukus kartu pradėjo dirbti buvęs jo studentas Dale'as Chihuly'is (g. 1941),¹⁰¹ kuriam baigus studijas buvo pasiūlyta asistuoti menininkui N. Schulmanui.¹⁰²

⁹⁸ Ten pat.

⁹⁹ Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams*. Meno licenciatų mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 36.

¹⁰⁰ Ten pat.

¹⁰¹ Šiandien Dale'as Chihuly'is yra laikomas vienu žymiausių XX a. antrosios pusės–XXI a. stiklo menininkų visame pasaulyje.

¹⁰² Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams*. Meno licenciatų mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 36.

1966 m. ir 1967 m., pasiūlius D. Labino'ui, jo studijoje buvo organizuotos trys stiklo sesijos, kurias rėmė Toledo muziejus. Be to, 1969 m., remdamas naujų mokymo klasių atidarymą, muziejus vėl aktyviai prisidėjo prie stiklo meno populiarinimo, stiklo studijų ir jų dailininkų garsinimo. Jo iniciatyva buvo atidaryta nauja stiklo galerija, kurioje menininkai galėjo eksponuoti stiklo dirbinių kolekcijas, reklamuoti stiklo kūrinius.¹⁰³

Sezoninės stiklo sesijos ir Amerikos amato mokyklos tapo intensyviu ne universitetiniu mokymu. Darbas ir eksperimentai jose vyko pastoviai ir įvairiais lygmenimis. Pavyzdžiui, amatų mokykla „Haystack Mountain“ (Elnių saloje, Maine) 1964 m. iš D. Labino'o gavo krosnį ir atkaitinimo krosnelę, kuria jis naudojos dar Pirmajame pasauliniame meistrų kongrese. Šiaurės Karolinos Penlando menų mokyklos (angl. *The Penland School of Handicrafts*) vadovas Williamas Boysenas 1965 m. pasiūlė Williamui Brownui iš Pietų Ilinojaus universiteto suprojektuoti ir pastatyti stiklo studijos patalpas Karbondeilyje 1967 m.¹⁰⁴ Dėl šių ir panašių veiksmų studijinio stiklo judėjimas Amerikoje vis labiau plėtėsi.

Toledo sesijos dvasia suteikė impulsą entuziazmui, kuris buvo tarsi variklis plėtojant studijinio stiklo judėjimą bei apskritai stiklo meną. Dauguma trumpalaikių sesijų virsdavo dvidešimties valandų maratonu, kurio metu buvo pučiamas stiklas, be pertraukų veikdavo krosnis. Stiklo menininkai, kurie 1960 m. sudarė palyginti nedidelę žmonių grupę, suformavo mokančiųjų dirbti su stiklu komandą ir retkarčiais vykdavo padirbėti iš vienos stiklo studijos į kitą.

1964 m. Kolumbijos universitete (Niujorke) įvyko pirmasis pasaulinis stiklo meistrų kongresas. Į jį siekta suburti menininkus iš viso pasaulio, apžvelgti stiklo padėtį kitų menų kontekste, taip pat, rengiant stiklo dailininkų sesijas, suteikti galimybę išsamiai susipažinti su technine stiklo gaminimo informacija, sudaryti sąlygas organizuoti parodas. Šiam kongresui Koringo stiklo muziejus parengė stiklo kūrinių parodą, skirtą nepriklausomiems stiklo meistrams ir stiklo dailininkams, dirbantiems stiklo industrijoje.¹⁰⁵ Stiklo dailininkų grupei buvo priskiriami stiklo menininkai, kurie dirbo vieni, arba dizaineriai, kurie artimai bendradarbiavo su stiklo meistrų savo mažoje įmonėje.

Tapo akivaizdu, kad XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje susiformavo situacija, kai menininkai galėjo imti dirbti su išlydytu stiklu ne tik stiklo fabrikuose, bet ir individualiai – savo stiklo studijose. H. Littletono iniciatyva įvyko reikšmingas posūkis edukacijoje, o plačiąją visuomenę pasiekė informacija apie naujausius stiklo meno pasiekimus. Beje, H. Littletonas ir D. Labino'as nebuvo vieninteliai menininkai, ieškantys įvairiausių būdų ir galimybių, kaip panaudoti išlydytą stiklą savo idėjoms įgyvendinti. Alfredo universiteto (Alfredo valstijoje, Niujorke) stiklo laboratorijos „Glass Technology“ kurso studentams buvo pasiūlyta pabandyti pūsti

¹⁰³ *Ten pat*, p. 37.

¹⁰⁴ *Ten pat*.

¹⁰⁵ *Ten pat*.

stiklą, t. y. kurti bandomąją stiklo dirbinių partiją. Kartą per metus, švenčiant Šv. Patriko dieną, būdavo kuriama maža stiklo lydymo lauko krosnis ir stiklo pūtėjai iš gamyklos „Steuben“ Koringe demonstruodavo sugebėjimus gaminti įvairius stiklo dirbinius. Keramikas ir piešimo dėstytojas Andre'as Billeci'is (1933–2011) buvo gavęs leidimą 1962 m. vasarą naudoti stiklo lydymo krosnį. A. Billeci'is savo studijoje pradėjo pūsti stiklą talkinant dviem patyrusiems stiklo pūtėjams, kurie išėjo iš Koringo stiklo įmonės (angl. *Corning Glass Works*). A. Billeci'is čia nuo 1963 m. dėstė nepriklausomų studijų kursą – stiklo pūtimo subtilybes. 1966 m. studijas baigė pirmasis nediplomuotų stiklo meno studentų kursas.¹⁰⁶

Joelis Philipas Myersas (g. 1934) tuo metu baigė Alfredo keramikos kursų studijas su pagyrimu ir buvo pasamdytas dirbti vadovu kompanijoje „Blenko Glass“ (Miltone, Vakarų Virdžinijoje). Septynerius metus, praleistus kompanijoje „Blenko Glass“, J. P. Myersas turėjo galimybę eksperimentuoti su išlydytu stiklu ir kurti įvairiausių dirbinius. Tuo laiku jis tapo vienu iš nedaugelio stiklo dizainerių-pedagogų, rengusių aukštos kvalifikacijos stiklo pūtėjus, kurie gebėtų kurti stiklo skulptūras ir unikalius stiklo indus.¹⁰⁷

1966 m., praėjus tik ketveriems metams po Toledo sesijų, buvo surengtos pirmosios svarbesnės stiklo dirbinių apžvalgų parodos Tolede ir San Chozėje (angl. *National Invitational Glass Exhibition*). Jos tarsi parodė, kokia kryptimi žada sukti tuometinio stiklo raida. San Chozės parodoje buvo demonstruojami JAV stiklo novatorių Edris Eckhardt, Earlo McCutcheno, Johno Burtono, Rogerio Darricarrere'o, Priscillos Manning Porter, Davido Arnoldo, Roberto Fritzo, Franko Kulasiewicziaus, D. Labino'o, H. Littletono, M. Lipofsky'io, Joelio Philipo Myerso, Normano Schulmano darbai. Tarptautinėje Toledo stiklo parodoje (angl. *Toledo Glass National exhibition*) buvo eksponuoti keturiasdešimt trijų stiklo menininkų kūriniai iš septyniolikos valstijų. Visi jie buvo sukurti naudojant karšto stiklo technologiją, nes šioje parodoje buvo galima eksponuoti tik naudojant šią technologiją pagamintus stiklo kūrinius ir tik sukurtus vieno menininko be pagalbinės komandos. 1968 m., 1970 m. ir 1972 m. vėl buvo surengtos analogiškos parodos. Po šių parodų padarytos išvados, kad čia eksponuotų stiklo menininkų darbų kokybė yra visai kita (kur kas meniškesnė) nei tik techninį įgudimą turinčių stiklo meistrų.¹⁰⁸

Apibendrinant šį skyrių norėtusi grįžti prie H. Littletono eksperimentų pradžios ir pabrėžti mintį, kad 1962 m. Toledo muziejuje įkurtoje mažytėje dirbtuvėlėje pirmą kartą buvo aiškiai įrodyta, kad menininkas gali kurti stiklo dirbinius individualioje studijinėje aplinkoje ir tai atlikti nuo pradžios iki galo – nuo meninės idėjos iki galutinio kūrinio realizavimo. Nepaisant įvairių sunkumų, sėkmių ir nesėkmių, šis žingsnis daugeliui menininkų tapo paskata pasekti H. Littletono pavyzdžiu.

¹⁰⁶ *Ten pat*, p. 38.

¹⁰⁷ *Ten pat*.

¹⁰⁸ *Ten pat*, p. 40.

2.2. Studijinis stiklas Europoje XX a. antrojoje pusėje: vaizduojamumo krypties linkme

2.2.1. E. Eischo skulptūriniai stiklo eksperimentai

Kitas studijinio stiklo judėjimo etapas susijęs su meninio stiklo raida Europoje. Panaudojęs iš sesijų gautas lėšas ir gavęs papildomą finansinį palaikymą iš Viskonsino universiteto Tyrimų komiteto, H. Littletonas 1962 m. išvyko į dar vieną stažuotę Europoje, planuodamas apžvelgti čia vystomas stiklo švietimo programas.¹⁰⁹ Atsitiktinai Rimplerio stiklo galerijoje ir stiklo salone Cvyzelyje (Vokietijoje) H. Littletonas aptiko labai savitų stiklo dirbinių, kokių dar niekada niekur nebuvo matęs. Šie darbai atspindėjo visiškai kitas stiklo dirbinio funkcijas ir tradicijas. Vizualiai šie lydyto stiklo kūriniai darė įspūdį, tarsi būtų užšaldyti. Ankstesnės kelionės į Muraną metu H. Littletonas suprato, kad techniškai įmanoma studijoje pagaminti stiklo objektus, kurie kokybe nenusileistų fabrikuose pagamintiems stiklo dirbiniams. O Bavarijoje jis galutinai įsitikino, kad studijoje sukurtas stiklo gaminyss gali būti subtiliausios meninės išraiškos skulptūra.¹¹⁰

Ieškodamas tų neįprastų stiklo darbų kūrėjo, jis buvo nukreiptas pas vokiečių menininką Erwiną Eischą (g. 1927), gyvenusį netoliese, mažame Frauenau kaime. E. Eischas, nors buvo gimęs stiklo graviruotojų šeimoje, daugumos stiklo technikų išmoko savarankiškai. Pirmiausia jis lankė Miuncheno dailės akademiją, kur studijavo pramoninį dizainą, tapybą ir skulptūrą. Kartu su broliais 1952 m. E. Eischas įsteigė stiklo gamyklą „Glashütte Eisch“ ir joje dirbo pagrindiniu dizaineriu. 1961 m. Miunchene menininkas surengė pirmąją savo parodą, kurioje eksponavo stiklo skulptūras. Kartu šioje parodoje dalyvavo menininkai Margarete (Gretel) Stadler bei Maxas Streckas, priklausantys E. Eischo sukurtai grupei „Radama“. 1962 m. (dar prieš sutikdamas H. Littletoną) E. Eischas kartu su Gretel, vėliau tapusia jo žmona, Štutgarte pristatė stiklo dirbinių parodą Tritšlerio stiklo ir porceliano salone (vok. *Glas und Porzellanhaus Tritschler*).¹¹¹

Nors E. Eischas buvo gabus stiklo dirbinių pūtėjas, jis nenorėjo likti tik stiklo meistru. Kurdamas stiklo gaminius jis pasirinko plėtoti bendradarbiavimą tarp menininko ir stiklo pūtėjo. 1965 m. gamyklos rūsyje E. Eischas pasistatė mažą stiklo lydymo krosnį, kurią tikėjosi panaudoti stiklo skulptūroms gaminti. Čia buvo sukurta unikalių medinių formų, kurias menininkas suprojektavo ir pagamino kartu su gamyklos meistras. Su jų pagalba E. Eischas norėjo įgyvendinti unikalius darbus, kuriuos vėliau graviruodavo ir emaliuodavo.¹¹²

Gyvybingi, puošnūs E. Eischo kūriniai atrodė itin neįprastai, lyginant su tuo metu Vokietijoje įsitvirtinusiiais stiklo dizaino darbais. Tuo metu šalyje dominavo funkcionalizmas, kurį skatino dar vis plėtojamas *Bauhaus* mokyklos stilius. O E. Eischas, užuot pasinaudojęs

¹⁰⁹ Stažuotė vyko 1962-08-11–09-06.

¹¹⁰ Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams*. Meno licenciatų mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 39.

¹¹¹ Angus M. „Erwin Eisch. My Life and Work“, in: *Glashaus*. 2009, Nr. 4, p. 17.

¹¹² www.eisch.de [žiūrėta 2016-02-02].

natūraliomis, šviesai laidžiomis stiklo medžiagos savybėmis, dirbinį kurdavo iš daugybės stiklo masės sluoksnių, kol šis pasidarydavo tapybiškas, net nepanašus į stiklą. Vietoje to, kad išnaudotų skaidrius optinius efektus, E. Eischas stiklo paviršių darydavo matinį. Jame pavaizduodavo žmones, gyvūnus, pasakų motyvus ar įbrėždavo asmeninių užrašų. Nors iš pradžių menininkas išlaikydavo indo formą, funkcinė kūrinio paskirtis niekada nebuvo jo tikslas. E. Eischas dažnai sakydavo: „<...> mano tikslas – išlaisvinti stiklą nuo bet kokių apribojimų ir naudoti kaip objektą, kuriuo būtų galima išreikšti visą poetinį pasaulį“.¹¹³ H. Littletonas teigė, kad E. Eischas buvo puikus menininkas, pasirinkęs stiklą kaip savo pasaulėjautos meninės išraiškos priemonę. Jį sužavėjo, kad E. Eischas su medžiaga elgėsi taip laisvai.¹¹⁴

E. Eischas buvo pakviestas atvykti į Jungtines Amerikos Valstijas. Pirmą kartą į Ameriką vokiečių dailininkas atvyko 1964 m. Dalyvaudamas kongrese jis demonstravo stiklo pūtimo įgūdžius kartu su kitais gerai žinomais stiklininkais H. Littletonu ir N. Schulmanu bei jų studentais Michaelu Boylenu, Samu Hermanu, Franku Kulasiewicziumi, M. Lipofsky'iu ir Monona Rossol.¹¹⁵ Jie naudojo kilnojamasias krosnis ir atkaitinimo krosneles, kurias gavo iš D. Labino'o. Tai buvo vienas pirmųjų kartų, kai dauguma čia buvusių delegatų, ypač Europos stiklo dizaineriai – Sybrenas Valkema, Willemas Heesenas ir Stefanas Rathas – pamatė, kaip stiklas pučiamas ne tik dideliuose fabrikuose, bet ir mažose studijose. Viešose diskusijose apie stiklo perspektyvas E. Eischas neslėpė entuziazmo, nepraleido nė vienos stiklo tema surengtos sesijos.¹¹⁶

Vėliau menininkai E. Eischas ir H. Littletonas vyko į Madisoną, kur E. Eischas vedė vieną iš daugelio sesijų ir seminarų. Tuo metu Europos menininkai buvo kviečiami dėstyti stiklo meną organizuojamose sesijose ir pasidalyti žiniomis bei europietiška stiklo apdorojimo patirtimi Amerikos meno mokyklose. Europos dėstytojų stiklo traktavimo idėjos H. Littletonui ir jo studentams padarė gerokai didesnę įspūdį nei jų meistriškumas, demonstruojamas dirbant su stiklu.

Kai 1962 m. H. Littletonas sutiko E. Eischą, šis Vokietijos menininkas buvo vienintelis europietis, kuris dirbo (pūtė stiklo skulptūras) studijoje: to nedarė nė vienas kitas menininkas.¹¹⁷ Tuo metu stiklo meno situacija Europoje gana skyrėsi nuo situacijos Jungtinėse Valstijose. Europoje geriausios galimybės eksperimentuoti su karštu stiklu buvo suteiktos gamyklose dirbantiems menininkams, kurie kūrė projektus stiklo pramonei, o šalto stiklo apdirbimas apskritai buvo nustumtas į šoną.

2.2.2. Stiklo mokymo pokyčiai ir pirmųjų stiklo studijų steigimas Europoje

¹¹³ *Ten pat*, p. 17.

¹¹⁴ Vėliau E. Eischas daugiausia kūrė stiklo skulptūras. Angus M. „Erwin Eisch. My Life and Work“, in: *Glashaus*. 2009, Nr. 4, p. 17.

¹¹⁵ Pastarieji vėliau tapo vienais garsiausių XX a. stiklo meno kūrėjų.

¹¹⁶ Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams*. Meno licencijato mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 40.

¹¹⁷ Ricke H. *New Glass in Europe*. Düsseldorf: Verlagsanstalt Handwerk, 1990, p. 29.

Europoje studijinio stiklo judėjimui įvairiose šalyse buvo sudarytos nevienodos sąlygos ir studijų kūrimosi aplinkybės. Kai kuriose Europos šalyse stiklo pūtimo pradėta mokyti prekybos ir meninės pakraipos mokyklose, kuriose darbo su stiklu dalykai buvo įtraukti į mokymosi programas. Tiesa, jos buvo orientuotos į stiklo meistrų rengimą pramonei. Didžiojoje Britanijoje studentai jau kurį laiką studijavo stiklo kūrinio projektavimą, pjovimą, graviravimą, emaliavimą, apdorojimą smėliasrove ir degimo krosnies, reikalingos stiklui lydyti, įrengimą. Pavyzdžiui, Stauerbridžo meno ir technologijų kolegijoje dar 1930 m. buvo pastatyta pramoninė krosnis, sukurta pagal jau anksčiau egzistavusios krosnies versiją. Kolegijoje dirbo daug techninių darbuotojų, kurie projektuodami patalpas iš anksto numatė vietas, skirtas dirbti su šaltu stiklu. Darbo vietos projektuotos ne tik saviems studentams, bet ir tiems, kurie mokėsi Edinburgo meno kolegijoje (angl. *The Edinburgh College of Art*) ar Karališkojoje Londono meno kolegijoje (angl. *The Royal College of Art*). Kartais studijoje pasitaikydavo atvejų, kai studentai galėdavo dirbti su karštu stiklu savarankiškai. Suteikti tokias galimybes studentams buvo technikų atsakomybės klausimas. Iki 1959 m. Karališkoji meno kolegija turėjo mažą krosnį, naudojamą bario krištolui lydyti. Ši kolegija dirbo panašiu principu kaip Oreforso stiklo mokykla („Åkrahällskolan“ Švedijoje) ir stiklo mokykla Cvyzelyje („Staatliche Glasfachschule“ Vokietijos Federacinėje Respublikoje). Vienintelė mokykla, įvedusi karšto stiklo mokymo programą, priklausė Lerdomo gamyklai (Olandijoje), nors dauguma šios mokyklos studentų buvo mokomi kaip technikai, o ne kaip būsimoji stiklo menininkai.¹¹⁸

Kai 1962–1965 m. H. Littletonas keliavo po visą Europą ir skleidė stiklo meno kaip atskiros meno rūšies naujoves, vienas iš jo studentų, Semas Hermanas (g. 1936), prisijungė prie Helen Monro Turner stiklo skyriaus Edinburgo meno kolegijoje ir, pasinaudojęs „Fulbright“ stipendija, 1965 m. ten studijavo šalto stiklo apdirbimo technologiją. S. Hermanas pastatė pirmąją mažą stiklo lydymo krosnį Keramikos gaminių skyriuje. Tačiau dėl tam tikrų žinybų sprendimų krosnimi naudotasi neilgai. Antroji maža krosnis buvo sukonstruota Londone, po to, kai 1966 m. S. Hermanas tapo Mokslo darbuotoju Karališkojoje meno kolegijoje. Ten S. Hermanas su menininku Williamu Michaelu Harriu menų mokykloje dėstė pirmą trumpą kursą „Darbas su stiklu 1967“ (angl. *Glassmaking 1967*). Tų metų rugsėjį S. Hermanas buvo paskirtas mokyklos vadovu, atsakingu už Stiklo skyriaus veiklą. Karališkojoje meno kolegijoje jis dirbo iki 1974 m. pabaigos. Stiklo fabrikas ir nepriklausomas Londono cechų, kur stiklo kursų studentai galėjo įgyti stiklo amato ir stiklo verslo patirties, S. Hermanui buvo gerai žinomi. 1974 m. S. Hermanas padėjo įkurti stiklo studiją net Australijoje: pastatė stiklo cechą senoje gamykloje „The South Australian Craft

¹¹⁸ Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams*. Meno licenciatų mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 41.

Authority“ (Pietų Australijos amatų gildija Adelaidėje), vėliau šį cechą pervadino į „Jam Factory Workshops“.¹¹⁹

Įkurti stiklo studijas Vokietijoje, net padedant profesionalui E. Eischui, prireikė daugiau jėgų ir laiko. Ten tuometinė techninė mokyklų sistema buvo orientuota į tai, kad stiklo pramonė būtų aprūpinta kvalifikuotais stiklo dirbinių dizaineriais ir šalto stiklo apdirbimo meistrais. Stiklo pūtėjai buvo mokomi dirbti stiklo pramonės gamyklose, tad meno mokyklos nenorėjo diegti studijavimo programų, kur būtų mokoma dirbti su karštu stiklu.

Priešingai buvo Olandijoje. Sybrenas Valkema (1916–1996), Lerdamo gamyklos projektuotojas ir Amsterdame esančios Gerrito Rietvaldo akademijos (nyd. *Gerrit Rietveld Academie*) vadovas,¹²⁰ H. Littletoną buvo sutikęs ir apie jo patirtį klausėsi dar 1964 m. pirmojoje pasaulinėje amatų taryboje. Tų metų rugsėjį jis pradėjo statyti mažą krosnį prie Gerrito Rietvaldo akademijos. 1965 m. šioje krosnyje jis ir dar vienas Lerdamo projektuotojas Willemas Heesenas sėkmingai išlydė pirmąją partiją stiklo. 1966–1967 m. žiemą studijinio stiklo įsisavinimo srityje pasižymėjo švedė Asa Brandt¹²¹, kuri tapo pirmąja šios akademijos stiklo pūtimo studente, nors stiklo studijavimo programa dar net nebuvo oficialiai prasidėjusi (ji įteisinta tik 1969 m.).

Taigi galima teigti, kad Europoje Didžiosios Britanijos kolegijos pirmosios sudarė sąlygas menininkams įsijungti į studijinio stiklo judėjimą ar net padirbėti Amerikos stiklo gamyklose ir techninės pakraipos mokyklose, taip pat suteikė galimybę Amerikos stiklo mokymosi programose dalyvauti studentams iš kai kurių Europos šalių. Taip studijinio stiklo judėjimas pradėjo plisti po visą Europą.

1969 m. buvo suorganizuotas tarptautinis stiklo kongresas Londone, apibendrinti parodos „Menininko pagamintas stiklas – tai šiuolaikinė revoliucija“ rezultatai. Šioje parodoje menininkė Helena Monro Turner (1901–1977) iš Meno kolegijos Edinburge kalbėjo apie stiklą kaip atskirą meno šaką, propagavo jos mokymą Europos šalyse, į mokslus įtraukiant ir pramoninio stiklo gamybos srityje jau dirbančius dizainerius. Ji rekomendavo suteikti visas įmanomas galimybes, kad stiklo kūrimo ir gamybos mokslas plistų, kad nebūtų skiriamos sąvokos *dizaineris* ir *meistras* ir kad šie specialistai galėtų kartu kurti unikalius stiklo darbus. Nors ir palaikė naująjį stiklo judėjimą, menininkė vis dėlto gynė mintį apie bendrą dizainerio ir meistro darbą kaip neatskiriamą dalyką nuo stiklo egzistavimo istorijos laikų.

¹¹⁹ *Ten pat*, p. 42.

¹²⁰ Ricke H. *New Glass in Europe*. Düsseldorf: Verlagsanstalt Handwerk, 1990, p. 29.

¹²¹ Asa Brandt (g. 1940) 1962–1967 m. studijavo Konstfackskolan mokykloje Stokholme (Švedijoje). Ji buvo pirmoji Gerrito Rietvaldo akademijos stiklo sekcijos studentė. Čia ji mokėsi 1966–1967 m. žiemą. Užbaigti studijų nuvyko į Karališkąją menų kolegiją (angl. *Royal College of Art*) Londone. 1968 m. grįžusi į Švediją tapo pirmąją Europos stiklo dailininke, įkūrusia savo stiklo studiją. Eliens T., Caroline P. *Glass. Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969–2009*. Zwolle: Waanders Drukkers, 2009, p. 9.

Korningo stiklo muziejus 1968 m. suorganizavo keturių Britanijos stiklo dizaino mokyklų (angl. *Four British Schools of Design in Glass*) parodą, siekdamas atkreipti dėmesį, kad jau atėjo laikas ieškoti papildomų galimybių stiklo studijoms steigti. Parodoje eksponuota šimtas penkiolika stiklo darbų iš mokyklų, kurios siūlė stiklo meno mokymo kursus šiose studijose: Londono Karališkosios meno kolegijos, Birmingemo meno ir dizaino kolegijos, Stauerbridžo kolegijos ir Edinburgo meno kolegijos (Škotija). Eksponuoti šių keturių kolegijų studentų darbai parodė įvairiapusį studentų gebėjimą dirbti su stiklu. Stiklo pūtimo į formas ir liejimo technologijos buvo žinomos jau anksčiau, bet buvo pradėtos aktyviau naudoti ir šalto stiklo apdirbimo technikos.

Pirmoji Europos meninio stiklo paroda „Vrij Glas“ (liet. „Laisvas stiklas“) buvo suorganizuota menininko Sybreno Valkemos ir 1969 m. eksponuota keturiose Europos stiklo menininkų susibūrimo vietose Olandijoje: Nacionaliniame Lerdamo stiklo muziejuje, Boijmanso ir van Beuningeno muziejuje Roterdame, Groningerio muziejuje ir Arnhemo savivaldos muziejuje. Parodoje savo darbus eksponavo žymūs stiklo menininkai: E. Eischas, S. Hermanas, M. Lipofsky'is, H. Littletonas ir S. Valkema. Nors ši stiklo paroda buvo gana nedidelė, tačiau ji skelbė apie kylančią stiklo parodų bangą. Galima sakyti, kad maždaug septintajame dešimtmetyje stiklas tapo netgi madingas.¹²²

Europoje kūrėsi vis daugiau stiklo studijų. Daug jų įsteigta Skandinavijos šalyse. Kaip jau minėta, 1968 m. Švedijoje atsiradė privati stiklininkės A. Brandt stiklo dirbtuvė, pamažu išgarsėjusi kaip tarptautinė kūrybinė laboratorija. Po A. Brandt 1974 m. Švedijoje studiją atidarė Ulka Forssell. Aštuntojo dešimtmečio pradžioje (1972 m.) Suomijoje stiklo studiją įsteigė prieš tai JAV stažavęsis Heikis Kallio'as. Tais pačiais metais meninio stiklo banga atsirito ir į Daniją: čia savo dirbtuvę įkūrė Finnas Lynggaardas.¹²³

Apskritai XX a. 7–8 deš. Europoje buvo stiklo atradimų, tyrinėjimo ir eksperimentavimo metas bei naujo vadinamojo studijinio stiklo judėjimo plitimo laikotarpis. Stiklo meno kaip atskiros meno rūšies suvokimas atėjo bandant ir klystant. Šios klaidos privertė iš naujo permąstyti bei pakoreguoti šią medžiagą menine prasme. Norint pastatyti stiklo degimo krosnį, tinkamai sumaišyti ir išlydyti stiklą, suteikti stiklui spalvą, išpūsti ir po to vėl atkaitinti stiklą, reikėjo didžiulio atkaklumo ir neišsenkamo entuziazmo. Skirtumas tarp potencialių stiklo meistrų, dešimtmečiais dirbančių specializuotuose stiklo fabrikuose ar gamyklose, ir mokinio ar universiteto studento, savo dirbtuvėje trokštančio individualiai dirbti su stiklu, dar buvo labai didelis. Tikriausiai to meto visuotinis stiklo paplitimas (populiarumas) įrodė, kad tai buvo labiau tarptautinis nei nacionalinis reiškinys, ateityje tapsiąs reikšmingu indėliu į stiklo meno istoriją.

¹²² <http://www.vrijglas.nl/history.php> [žiūrėta 2018-03-22].

¹²³ Simanaitienė R. *XX a. Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida*. Humanitarinių mokslų daktaro disertacija. Kaunas: VDU, 2003, p. 85, 130.

2.2.3. Studijinis stiklas pasiekia Lietuvą

Atsigręžiant į gilią praeitį, reikėtų priminti, kad istorinis manufaktūrinis stiklas Lietuvoje turi gana galias šaknis. Tačiau profesionalus stiklo menas mūsų krašte pradėtas plėtoti tik po Antrojo pasaulinio karo.

Oficialia stiklininkystės pradžia Lietuvoje laikomi 1547 m., kai Žygimantas Augustas suteikė Martynui Paleckiui privilegiją Vilniaus priemiestyje įsteigti stiklo dirbtuvę – manufaktūros užuomazgą – ir teisę Vilniuje prekiauti stikliniais gaminiais (išskyrus Venecijos stiklo gaminius). M. Paleckis ne tik prekiaavo stiklu, bet ir jį gamino. Dirbtuvės liekanos kol kas nerastos ir nėra žinomi tikrieji joje gaminti dirbiniai. Mieste dirbę stikliai tiesioginio ryšio su stiklo masės gamyba neturėjo. Jie pirko manufaktūrose pagamintus stiklo ruošinius, kuriuos vėliau apdirbę parduodavo. Greičiausiai vietinei gamybai pradžią davė XVI a. viduryje pastatyta M. Paleckio stiklo manufaktūra.¹²⁴ Žinoma, ankstyvaisiais vietinės gamybos dirbiniais būtų galima laikyti ir mėlynos spalvos stiklo karolius, kurių gausiai atrandama vakarinėje Lietuvos dalyje, tad, kai kurių tyrinėtojų nuomone, Klaipėdos rajone turėjęs būti gamybos centras.¹²⁵ Lietuvos didžiojoje kunigaikštystėje XVIII a. stiklininkyste garsėjo Urečės ir Nalibokų manufaktūros, priklausiusios Radvilų giminei. Jose buvo gaminami gana aukštos kokybės utilitarūs indai (taurės, grafinai, stiklinės), žvakidės, veidrodžiai. Jie dažniausiai gaminti iš bespalvio stiklo, kartais su krištolo detalėmis, puošti naudojant graviravimo techniką. Manufaktūrose dirbo Silezijos stiklo meistrai, vėliau jų mokiniai – vietiniai stiklininkai ir raižytojai. Šios manufaktūros tęsė darbą ir Klasicizmo epochoje iki pat XIX a. vidurio.¹²⁶

XX a. pirmojoje pusėje itin paprasti stiklo dirbiniai (vazos, taurelės, grafinai, musgaudžiai) Lietuvoje kurti stiklo fabrikuose, kurių būta ir didesnių, ir mažesnių. Pavyzdžiui, Kauno stiklo fabrike „Aleksotas“ juos gamino meistrai, kurių pakonsultuoti atvykdavo labiau patyrę specialistai iš Čekijos ar Lenkijos.¹²⁷

XX a. 5–6 deš. stiklo dirbinius Lietuvoje kūrė keli menininkai profesionalai. Ši kūryba jau buvo autorinė, individuali veikla. Svarbiausias iš stiklo dailininkų – dar tarpukaryje Kauno meno mokyklą baigęs ir Paryžiuje vitražo meną studijavęs Stasys Ušinskas (1905–1974). Būtent jį galime laikyti pirmuoju modernios stiklininkystės Lietuvoje profesionalu. Grįžęs iš užsienio į Lietuvą menininkas dar ketvirtajame dešimtmetyje buvo pakviestas dėstyti į Kauno meno mokyklą ir ten ne kaip atskirą specialybę, bet kaip vieną iš monumentaliosios tapybos disciplinų dėstė vitražo

¹²⁴ Striška G. *Stiklas Vilniaus žemutinėje pilyje (XIV–XVII a.)*. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2004, p. 23

¹²⁵ Apie tai daug rašoma I. Žigeu moksliniame darbe: *Stiklo dirbiniai ir jų naudojimo kultūra Klaipėdoje XVI–XIX a. Baltijos jūros regiono kontekste*. Humanitarinių mokslų daktaro disertacija. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2018.

¹²⁶ Šatavičiūtė-Natalevičienė L. „Lietuvos dailės muziejaus stiklo dirbinių rinkinys“, in: <http://www.tdaile.lt> [žiūrėta 2020-04-04].

¹²⁷ Simanaitienė R. *A Century Professional Lithuanian Glass*. Berlin: Scholar's Press, 2018, p. 32.

pagrindus.¹²⁸ Po karo dailininkas dar dirbo Kauno taikomosios dekoratyvinės dailės institute, tačiau šį uždarius, maždaug nuo 1951 m. ėmė gaminti dekoratyvaus stiklo dirbinius. Nepaisydamas primityvių darbo sąlygų jis eksperimentavo Kauno stiklo fabrike „Aleksotas“, stengdamasis įsisavinti, kaip gaminti stiklą žemoje temperatūroje. Fabrike S. Ušinskas buvo pasistatęs nedidelę skystu kuru kūrenamą krosnelę, skirtą spalvotam stiklui lydyti. Ten dailininkas sukūrė dekoratyvinių vazų, lėkščių, akvariumų. Stambokų cilindrinų ar rutulinių indų formas profesoriui ruošė stiklo fabriko „Aleksotas“ pūtėjai J. Zapolskis ir S. Bagdonavičius, gaminę ir masinius stiklo pavyzdžius.¹²⁹ Neįmantrias dekoratyvinių indų formas ir puošybą ribojė stiklo kokybė bei techninės krosnelės galimybės.

S. Ušinsko darbuose buvo labai svarbus tapybinis (retais atvejais ir reljefinis) dekoras. Būtent jame (kompozicijoje, motyvų piešinio stilizacijoje) labiausiai atsispindėjo kubistinės ir konstruktyvistinės pamokos, įgytos studijuojant Paryžiuje pas garsųjį Fernandą Leger. Taip pat retsykais buvo matomi ir liaudiški gyvūnų, stilizuoti rūtų ar kitų augalų motyvai, liudijantys pro pokario užkardą pasiveržiančią tautinio stiliaus, *art deco* krypties įtaką.¹³⁰ Savąsias vazas menininkas paprastai ištapydavo silikatiniais (glazūrų) ar emaliniais dažais, padengdavo metalo plėvele, retsykais paauksuodavo. Taip maskuodavo menkavertį, nekokybišką stiklą ir puošdavo dirbinį. Glazūras dažniausia gamindavo pats.¹³¹ Šeštojo dešimtmečio pabaigoje ir septintajame dešimtmetyje dailininkui stiklo vazas fabrike „Aleksotas“ padėjo kurti jo buvusios mokinės – jaunesnioji sesuo Filomena Ušinskaitė ir antroji žmona Vitalija Blažytė. Šios dailininkės labai stipriai sekė profesoriaus konstruktyvistiniu stiliumi. Ušinskų šeimos darbas fabrike „Aleksotas“ truko iki 1970 m. ir akivaizdžiai priminė M. Marinot stiklo studijos prototipą fabriko aplinkoje.¹³²

Tolesnę Lietuvos stiklininkystės raidą galime sieti su sovietmečio laikotarpiu išgarsėjusiu luitiniu vitražu, intensyviausiai kurtu XX a. 8–9 deš. Nepaisant to, kad su studijinio stiklo judėjimu tiesiogiai šio reiškinio negalime sieti, tuo metu buvo stebimi aktyvūs eksperimentai: bandymai lieti karštą stiklą į formas ar išgauti norimų spalvų spektrą. Pasak A. Mačiulio, Algimantą Stoškų luitiniu vitražu susidomėti ir ieškoti naujų vitražo formų paskatino ir jo mokytojo S. Ušinsko pavyzdys, ir asmeniniai kūrybiniai kontaktai su žymiais pasaulinio garso dailininkais Stanislavu Libensky'iu ir Jaroslava Brychtova.¹³³ Todėl šiuos kūrinius – Lietuvos storo stiklo luitų vitražus – derėtų itin teigiamai vertinti technologiniu aspektu. Taip pat juose atsiskleidžia menininko ir

¹²⁸ Valiuškevičiūtė A. *Kauno meno mokykla 1922–1940*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 156.

¹²⁹ Strazdas K. *Lietuvos stiklas nuo 1940 metų*. Kaunas: Technologija, 1997, p. 121–122.

¹³⁰ Kogelytė-Simanaitienė R. „Profesoriaus Stasio Ušinsko kūrybinė veikla plėtojant lietuviško stiklo tradicijas“, in: *Tiltai*, Nr. 2, 2000, p. 44–45.

¹³¹ Simanaitienė R. *XX a. Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida*. Humanitarinių mokslo daktaro disertacija. Kaunas: VDU, 2003, p. 38.

¹³² *Ten pat*, p. 83.

¹³³ Mačiulis A. *Dailė architektūroje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, p. 136–138.

techniko komandinis darbas ir bendradarbiavimas studijoje.¹³⁴ Tokį pavyzdį galime atsekti žymaus vitražo kūrėjo Algimanto Stoškaus (1925–1998) ir jo techninės komandos pavyzdyje.¹³⁵

XX a. 8–9 deš. Lietuvoje suintensyvėjo ne tik vitražo, bet ir dekoratyvinio stiklo raida. Pasitelkę plonasienį ir daugiasluoksnį, opalinį ir sulfidinį, spalvotą ir bespalvį stiklą bei metalus iš metų tobulinamą technologiją (dažnai pačių išrastą), mūsų stiklininkai siekė meninės raiškos individualumo. Šiuo laikotarpiu žymiausi stiklo menininkai ir vazų kūrėjai Lietuvoje buvo Gražina Didžiūnaitytė (1940–2008) ir Algimantas Žilys (1936–2009). G. Didžiūnaitytė ypač išstobulino savo kūrinių technišką pusę ir taip pasiekė norimą estetinį poveikį. Įvaldyta daugiasluoksnio sulfidinio stiklo technologija dailininkei leido storasienėse, masyviose vazose atskleisti gamtos būsenų įvairovę ir žmogaus jausenų metaforas. A. Žilio kontrastingų, ryškių spalvų vazų formos pasižymėjo iškalbingais siluetais, vazų ansamblių deriniais, prasminėmis asociacijomis.¹³⁶ G. Didžiūnaitytė darbus daugiausia kūrė Ukrainoje, Lvovo eksperimentinėje stiklo studijoje,¹³⁷ į kurią vykdavo beveik kasmet.¹³⁸ Stiklininkas A. Žilys taip pat puoselėjo laisvą karšto stiklo formavimo techniką, kuri jam buvo laisvai prieinama, nes 1969 m. menininkas pradėjo dirbti vyriausioju dailininku Vilniaus stiklo fabrike „Raudonoji aušra“.¹³⁹ Čia jis sukūrė daugybę stiklo etalonų, pagamintų pūtimo ir laisvo stiklo formavimo būdu. Tuo laikotarpiu greta konvejerinės masinės stiklo dirbinių gamybos visuose Lietuvos stiklo fabrikuose (Vilniuje, Kaune ir Panevėžyje) kūrėsi atskiros meninio stiklo studijos.¹⁴⁰ Beje, privalu pastebėti, kad Vilniaus fabrikas „Raudonoji

¹³⁴ Iš pradžių šie luitai buvo gaminami sulydant septynis ar aštuonis plono stiklo sluoksnius į storą bloką, po to bloko kraštai apskaldomi, luitai montuojami cemento skiediniu. Nuo 1965 m. Lietuvoje pradėta kurti vitražus iš ištisos stiklo masės blokų skirtingose formose. Ši technologija buvo įdiegta Beriozovkos stiklo fabrike „Neman“ Baltarusijoje (Lietuvoje lydyti stiklo tuo metu nebuvo galimybų). Išmokus storo spalvoto stiklo gamybos technologijos, pradėta kurti didelės apimties vitražus. Tobulindamas vitražo stiklo lydymo, dažymo ir atkaitinimo technologijas, vienas žymiausių Lietuvos vitražo dailininkų A. Stoškus bendradarbiavo su chemijos inžinieriumi S. Žukausku, su kurio pagalba buvo sukurta turtinga šiltų stiklo spalvų gama. A. Stoškus sukūrė daug efektingų erdvinių vitražo kompozicijų. Jis – pirmasis kinetinės erdvinės stiklo plastikos Lietuvoje autorius. Mačiulis A. *Dailė architektūroje*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, p. 138–140.

¹³⁵ *Algimantas Stoškus*: albumas. Vilnius: Vaga, 1989, p. 177.

¹³⁶ G. Didžiūnaitytės mėgstamiausi dirbiniai buvo monumentalių formų spalvingos (gilių rudų, raudonų, mėlynų tonų) vazos, pagamintos karšto stiklo laisvo formavimo būdu, kartais dar dekoruotos įspaustu arba raižytu ornamentu (čia paminėtinas vazų ciklas lietuvių liaudies simbolių ir skulptūrų motyvais, 1967–1971). Pamažu dailininkės kurtų vazų spalvos ir formos darėsi sudėtingesnės, įvairėjo jų koloritas. Dailininkė kūrė daugiasluoksnį stiklą, kurį puošė tarp sluoksnių įterpiamu variniu tinkleliu ir kitais elementais. 1974–1975 m. G. Didžiūnaitytė sukūrė dvi naujas sudėtingas karšto stiklo technologijas. Šatavičiūtė–Natalevičienė L. „Lietuvos dailės muziejaus stiklo dirbinių rinkinys“, in: <http://www.tdaile.lt> [žiūrėta 2016-09-14].

¹³⁷ Eksperimentinė Lvovo stiklo studija buvo bene vienintelė kūrybinė stiklo bazė, skirta visos Sovietų sąjungos stiklo menininkams. Ten artimai bendradarbiaudami dirbo stiklo dailininkas ir meistras, kuris padėdavo kūrėjui įgyvendinti visus jo sumanymus. Ši bazė yra kūrybinga, veikianti ir šiandien. Lvovo iki šiol joje vyksta tarptautiniai stiklo menininkų simpoziumai.

¹³⁸ Beje, šis principas (kai dailininkas lankosi stiklo studijoje ir kuria ten tam tikrą apibrėžtą laiką) ir šiandien stiklininkystėje yra labai gajus ir modernus. Skirtumas tik tas, kad eksperimentinė Lvovo stiklo bazė visoje Sovietų sąjungoje buvo vienintelė ir jokio kito varianto (išskyrus darbą fabrike) tuometiniai menininkai neturėjo. Kogelytė-Simanaitienė R. „Stiklo dailininkės Gražinos Didžiūnaitytės kūrybos raida“, in: *Tiltai*, Nr. 1, 2001, p. 66–67.

¹³⁹ Praeityje tai buvo stiklo fabrikas „Kalvarija“.

¹⁴⁰ Šiose studijose dirbo žinomi stiklo dailininkai, pavyzdžiui, Kaune – Edmundas Unguraitis (g. 1963), Jonas Jusys (g. 1960), Viačeslavas Gibovskis (g. 1960), Vilniuje – Vygantas Paulauskas (g. 1960), Panevėžyje – Remigijus Kriukas

aušra“ atgavus nepriklausomybę sumenko. Taip nutiko su visa Lietuvos stiklo pramone. Iš pradžių fabrikas sumažino pajėgumus ir persivadino „Vilniaus stiklo studija“. Čia gaminta žymiai mažiau produkcijos, tačiau veikė ir meninio stiklo linija. Stiklo dizaineriais po A. Žilio Vilniaus stiklo studijoje dirbo Vygantas Paulauskas (g. 1960), vėliau Ričardas Peleckas (g. 1970). Deja, neatlaikiusi konkurencijos, ši studija palaipsniui taip pat bankrutavo.

XX a. paskutiniajame dešimtmetyje Vilniaus dailės akademijos Kauno fakultete, kur nuo 1979 m. buvo dėstoma meninio stiklo specialybė, taip pat sulaukta pažangos. Dėl nuoseklaus prof. Valmanto Gutausko (g. 1962) rūpesčio 1995–1996 mokslo metais pagaliau buvo įkurta pirmoji akademinė stiklo studija, skirta studentų mokymo reikalams. Ją įrengiant, iš Vokietijos ir Danijos buvo įsigyta karšto ir šalto stiklo apdorojimo įranga. Studijų procesas tapo kur kas nuoseklesnis ir pilnavertiškesnis.¹⁴¹

Nors privačių iniciatyvų bei pavienių dailininkų, kurie imtųsi steigti meninio stiklo studijas ar surastų tam reikalingų nemažų finansinių lėšų, Lietuvoje ilgą laiką stokota, visgi griūvant stiklo pramonei ir bankrutuojant didžiosioms Vilniaus, Kauno ir Panevėžio stiklo gamykloms, 2000 m. Panevėžyje Remigijaus Kriuko (g. 1961) iniciatyva buvo įkurta pirmoji individuali kūrybinė stiklo studija „Glasremis“.¹⁴² Šiuo metu stiklo menininkas R. Kriukas yra vienas iš nedaugelio Lietuvos menininkų, turinčių privačią stiklo studiją.¹⁴³ Itin svarbu, kad šioje karšto stiklo studijoje plėtojama ne tik komercinė gamyba, bet gimsta ir vienetiniai unikalūs meno kūriniai, vyksta meniniai simpoziumai, parodos.

Antroji Lietuvoje veikianti privati stiklo studija „Stiklo paslaptis“ buvo įkurta XXI a. pirmajame dešimtmetyje. Jos iniciatoriai – verslininkai Aura ir Aleksandras Žukovai. Studija veikia Kauno rajone. Joje samdomais dizaineriais dirbo kauniečiai stiklo menininkai Arūnas Daugėla (g. 1963), Viačeslavas Gibovskis (g. 1960), Irina Peleckienė (g. 1972).¹⁴⁴ Tačiau šiandien ši studija yra labiau orientuota į komercinio pobūdžio dirbinių gamybą ir aktyvioje meninėje veikloje nedalyvauja.

Kaip matome iš čia paminėtų faktų, Lietuvoje meninio stiklo judėjimas tapo susietas su dviem pakraipomis, edukacine ir kūrybine, o studijinio darbo principai buvo perimti tik pačioje XX a. pabaigoje. Taip pat dar būtų galima pastebėti, kad Lietuvos meninio stiklo vystymuisi didelę įtaką darė šalies okupacija. Pasaulinės tendencijos, idėjiniai ir technologiniai procesai savo laiku tiesiog nepasiekė po Geležine uždanga esančių valstybių, nevyko natūrali patirčių kaita tarp

(g. 1961), Virginijus Venclovas (g. 1962) ir kiti. Jie įgyvendindavo užsakymus, mažo tiražo produkciją, kūrė ir autorinius, parodinius darbus.

¹⁴¹ Studentams dėl darbų įgyvendinimo nebereikėdavo kreiptis į Kauno stiklo fabriką „Aleksotas“, važiuoti į Latvijos ar Baltarusijos gamyklas, kaip buvo praktikuojama sovietmečiu.

¹⁴² Kogelytė–Simanaitienė R. „Meninio stiklo studija“, in: *Archiforma. Panevėžys ir Aukštaitija*, 2007, Nr. 4, p. 107.

¹⁴³ Apie R. Kriuko studiją, jos menininkus ir studijoje kuriamą produkciją plačiau rašoma šio darbo trečiajame skyriuje. <https://www.glasremis.com/> [žiūrėta: 2020-04-05].

¹⁴⁴ „Meninio stiklo studija „Stiklo paslaptis“, <https://www.stiklopasslaptis.lt/> [žiūrėta 2020-04-05].

skirtingų šalių, mokyklų ir menininkų. Todėl natūralu, kad Lietuvoje šie mainai buvo įmanomi tik su šalimis, priklausančiomis tai pačiai sistemai. Stiklininkystės srityje tokie mainai aktyviausiai vyko tarp Ukrainos, Baltarusijos, Rusijos, Latvijos bei Estijos.¹⁴⁵ Taigi, tik atsivėrus sienoms ir įvykus dideliems politiniams ir ekonominiams pokyčiams, stiklo meno pasaulinės tendencijos ir reiškiniai pasiekė Lietuvą.

¹⁴⁵ Reikėtų pridurti, kad Estijoje ir Latvijoje individualios stiklo studijos taip pat pradėjo kurtis atgavus nepriklausomybę XX a. dešimtajame dešimtmetyje. Beje, Estijoje, turinčioje gilesnes profesionalios stiklininkystės tradicijas, studijinio stiklo judėjimas įsibėgėjo greičiausiai. Dar prieš 2000 m. estai turėjo net šešias stiklo studijas. Koha E. *Ten Years of Estonian Glass Art 1997–2007*. Tallinn: Estonian Glass Artists' Union, 2008.

3. STIKLO STUDIJOS SPECIFIKOS KAITA XXI A. – STUDIJŲ ATVEJŲ ANALIZĖ

Šiame skyriuje aptariama stiklo studijos reikšmė, jos specifikos kaita ir padėtis šiandien. Vertėtų prisiminti, kad studijinio stiklo judėjimo esmę sudarė tai, kad menininkai, pasirinkę stiklo medžiagą savo kūrybinėms idėjoms realizuoti, siekė išsivaduoti iš jų individualią kūrybą varžančių gamyklų terpės ir įsirengti asmeninę, dažniausiai nedidelę kūrybinę aplinką. Jų siekis buvo eksperimentuoti atsiribojus nuo serijinės gamybos.

Šio skyriaus tyrimui stiklo studijos pasirinktos remiantis dviem pagrindiniais kriterijais. Pirmasis iš jų – žinomumo kriterijus. Pagal šį kriterijų itin svarbu išnagrinėti studijas, kurios pasaulyje yra garsios ar etaloninės (pavyzdžiui, kaip toliau aprašoma D. Chihuly'io karšto stiklo studija JAV, studija „Borowski“ Lenkijoje ar skandinaviškų stiklo studijų fenomenas). Kitas pasirinkimo kriterijus buvo patyriminis. Siekta analizuoti būtent tas stiklo studijas, kuriose teko lankytis asmeniškai, susipažinti ir bendrauti su jų menininkais, apžiūrėti darbo sąlygas gyvai. Manoma, kad šiuo būdu atliktas tyrimas – tikresnis, originalesnis.

Skyriuje, su tam tikromis išimtimis, daugiausia pristatomos karšto stiklo apdirbimo technologijas naudojančios studijos. Reikia pažymėti, kad studijos kuriamos dėl skirtingų priežasčių: vienos jų įsteigiamos edukaciniais tikslais prie mokymo įstaigų arba glaudžiai su jomis bendradarbiaujant. Tokia praktika paplitusi Šiaurės šalyse (Suomijoje, Danijoje, Švedijoje), taip pat tokių studijų gausu ir Čekijoje. Demonstracinio pobūdžio stiklo studijos kuriamos prie muziejų (pavyzdžiui, stiklo studija prie Vestfalijos valstybinio pramoninio paveldo muziejaus Gernhaime, Vokietijoje). Baltijos šalyse dėl stiklo meno ir stiklo mokyklos tradicijų stokos stiklo studijų esama nedaug. Lietuvoje veikia didžiausia Baltijos šalyse privati meninio stiklo studija „Glasremis“, esanti Panevėžyje, ir kur kas mažesnė studija „Stiklo paslaptis“ Kauno rajone. Taip pat Kaune yra Vilniaus dailės akademijos Kauno fakulteto edukacinė studija. Estijoje veikia dvi stiklo studijos prie istorinio muziejaus ir turizmo centro Järvakandi kaime bei Olustvere dvarvietės vietovėje. Taip pat dirba kelios privačios menininkų studijos Taline ar netoli jo, individuali Peeterio Rudasho stiklo studija Laugu, Saremos saloje. Latvijoje garsėja stiklininkų Andos Munkevicos stiklo studija Rygoje ir Jurio Dunovskio Jūrmaloje. Daugelyje tokio pobūdžio studijų, siekiant jas išlaikyti, gaminami vienetiniai, nedideli, labiau funkcionalios serijinės paskirties stiklo gaminiai. Tačiau šie menininkai gamina ir nefunkcionalios paskirties kūrinius parodoms ar pagal specialius užsakymus. Kai kurios studijos iš esmės niekuo neišsiskiria ir yra tradicinės gaminių dizaino ir įrangos prasme, tad jos nebus išsamiau analizuojamos.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Pavyzdžiui, jau minėtosios latvės A. Munkevicos studija yra didelė apimtimi ir aprūpinta įranga, tačiau ji labiau panašėja į fabriką, užsiimančią interjero bei eksterjero darbais iš lakštinio stiklo. Nors pačią šios studijos šeimininkę bei menininkę tikrai verta priskirti prie studijinio stiklo judėjimo atstovų dėl jos vienetinių autorių kūrinių, kuriuos

Taigi analizę vertėtų pradėti nuo studijinio stiklo judėjimo gimtinės ir vieno žymiausių meninio stiklo atstovų JAV – D. Chihuly’io studijos. Šis menininkas pasirinktas neatsitiktinai – jis yra vienas ryškiausių stiklininkų pasaulyje, produktyviai ir tikslingai kuriantis nuo pat studijinio stiklo judėjimo pradžios iki šių dienų.

3.1. Dale’o Chihuly’io (JAV) studija

D. Chihuly’is (g. 1941) yra amerikietis stiklo menininkas, išsiskiriantis ypač savitais pūsto stiklo dirbiniais, kurie iš mažų detalių montuojami į milžiniško masto skulptūras, šviestuvus ir kitus interjero ir lauko aplinkos akcentus bei instaliacijas.

Šiandien autoriaus kūriniai įtraukti į daugiau nei dviejų šimtų muziejų kolekcijas visame pasaulyje, puošia daugybę viešųjų erdvių ir privačių interjerų. Menininkas pagerbtas daugeliu apdovanojimų, yra dvylikos akademijų ir kitų įstaigų garbės daktaras, du kartus gavęs Nacionalinio meno fondo stipendiją.

D. Chihuly’is studijavo interjero dizainą Vašingtono universitete Sietle (1965) ir Viskonsino universitete, kur stiklo pūtimo mokėsi pas H. Littletoną. Keramikos specifiką perprato Rodo salos dizaino mokykloje (RISD).¹⁴⁷ 1968 m. pasinaudojęs „Fulbright“ ir „Louis Comfort Tiffany“ fondo stipendijomis keliavo į Italiją ir dirbo „Venini Fabbrica“, garsiojoje stiklo dirbtuvėje Murano saloje, Venecijos lagūnoje. Grįžęs į Jungtines Valstijas 1969 m. įsteigė stiklo pūtimo programą RISD, o 1971 m. įkūrė įtakingąją Pilčuko stiklo mokyklą į šiaurę nuo Sietlo, kuri iki šių dienų veikia kaip viena svarbiausių stiklo mokyklų pasaulyje.¹⁴⁸ Tai, kas prasidėjo kaip vienos vasaros stiklo pūtimo dirbtuvės, išaugo į vieną svarbiausių pasaulyje stiklo meno mokymo centrų, tiesiogiai atspindintį studijinio stiklo judėjimo esmę ir jo vystymosi eigą. Iš pradžių studijoje menininkai ir studentai dirbo su primityviais įrankiais ir įranga bei prastos kokybės stiklu ir tiesiog džiaugėsi galėdami eksperimentuoti bei tyrinėti stiklą. Šis patyrimų džiaugsmas mokyklai būdingas iki šiol. Maža, bet entuziastinga bendruomenė tuomet mažai ką žinojo apie stiklą kaip apie kūrybinę medžiagą. Bandydami ir klysdami menininkai išrasdavo vis naujų formų bei stiklo apdirbimo metodų ir tokiu būdu studijinis stiklo judėjimas vystėsi toliau. Tobulėjant meninei programai, plėtėsi ir patalpos. Tai, kas prasidėjo kaip stovykla, išaugo į nemažą miestelį. Dėl steigėjų vizijos, entuziazmo ir atsidavimo dabar į Pilčuką kiekvieną vasarą priimama daugiau nei 500 studentų ir menininkų. Mokyklos ir studijos kronika parašyta sunkaus darbo, aistros ir atsidavimo istorijomis.

stiklininkė kuria ne tik savo, bet ir kitose, tam reikalingą įrangą turinčiose studijose. Tuo tarpu jos studijos veikla (produkcija) nėra itin originali.

¹⁴⁷Rodo salos dizaino mokykla (angl. *Rhode Island School of Design*) – privati aukštojo mokslo įstaiga Providence, Rodo saloje, JAV.

¹⁴⁸Pilčuko stiklo mokykla (angl. *Pilchuck Glass School*) yra žymus tarptautinis stiklo meno mokymo centras Stanvude (Vašingtono valstija), Jungtinėse Amerikos Valstijose. Mokykla buvo įkurta 1971 m. Dale’o Chihuly’io (g. 1941), Annės Gould Hauberg (1917–2016) ir Johno H. Haubergo (1916–2002) iniciatyva. www.pilchuck.org/history [žiūrėta 2019-05-14].

Nors nuo įkūrimo daug kas pasikeitė, pagrindinės mokyklos vertybės išlieka įkvėpti žmones kurti iš stiklo ir suburti kūrybišką bendruomenę. Pilčuko švietimo filosofija kyla iš originalios D. Chihuly'io idėjos – menininkai moko menininkus.¹⁴⁹ Ši koncepcija tebegalioja ir po beveik keturiasdešimties metų. Tikima, kad žmonės visada pasižymi kūrybiškumu ir gali išmokti ugdyti savo meninius talentus bet kuriuo gyvenimo etapu ir bet kuriuo savo, kaip menininko, tobulėjimo laikotarpiu. Laikantis šio įsitikinimo, siekiama suteikti mokymosi patirtį, kuri būtų neprilygstama intensyvumu, mokymo kokybe ir meninio talento sutelkimu.

Kalbėdami apie pagrindinę asmeninę D. Chihuly'io stiklo studiją, susiduriame su kiek mįslingomis aplinkybėmis, nes apie ją nėra daug viešų žinių. Galbūt tuo siekiama sukurti tam tikrą mitą ar iki galo neatskleisti tam tikrų stiklo paslapčių. (Beje, D. Chihuly'is noriai ir gausiai demonstruoja savo kūrybos užkulsius viešuose pasirodymuose keliaudamas po pasaulines stiklo studijas. Šiose kelionėse menininką lydi patikima stiklo meistrų komanda.)

Analizuojant D. Chihuly'io kūrybinį braižą reikėtų akcentuoti, kad jo ryškiai spalvoti organiniai stiklo kūriniai yra iš karto atpažįstami. Ilgalaikis darbas studijoje ir noras tobulėti atrandant ir pasitelkiant įvairias technines naujoves leido autoriui sukurti didžiulį modelių, spalvų ir tekstūrų spektrą. Jo kūrinių, dažnai gaminamų serijomis, amplitudėje galima išskirti tam tikrus autoriui būdingus motyvus bei formas, kuriuos dažnai sudaro Amerikos indėnų antklodžių raštai, įvairios jūros floros formos, kriauklės, gėlių žiedai. Didelės apimties kūriniai, sukonstruoti iš skirtingo dydžio, spalvų bei formų, žiūrovams leidžia patirti vaizdo dualumą, tyrinėti meistriškai sukurtas atskiras kūrinio detales ir tuo pačiu visiškai pasinerti į įspūdingą jų visumą. Tokių darbų pavyzdžiai galėtų būti milžiniška lubų skulptūra, pagaminta iš daugiau kaip dviejų tūkstančių rankų darbo pūstų gėlių ir įrengta viešbučio „Bellagio Resort“ vestibulyje Las Vegase, arba Jeruzalės šviesos projektas – didelio masto paroda Dovydo bokšto muziejaus kieme, kur daugiau nei dvylika D. Chihuly'io stiklo kompozicijų „suaugo“ su senovės akmeniu. Verta paminėti, kad ši instaliacija sulaukė daugiau nei milijono žiūrovų, kurie lankėsi Dovydo bokšto muziejuje norėdami pamatyti menininko darbą.¹⁵⁰ 2007 m. D. Chihuly'is sukūrė šešis stambius kūrinius, skirtus orkestro „Seattle Symphony“ atliekamai Bėlos Bartoko operai „Mėlynbarzdžio pilis“ (angl. *Bluebeard's Castle*). Per kelerius metus ši scenografija apkeliojo Tel Avivo, Našvilio, Milvokio, Viskonsino, Norfolko, Virdžinijos ir Kanzaso sales. 2010 m. Moreno meno centras Sankt Peterburge, Floridoje, pristatė architekto Alberto Alonso suprojektuotą nuolatinę D. Chihuly'io kolekciją. Po dvejų metų Sietle atidarytas D. Chihuly'io stiklo sodo muziejus taip pat tapo viena populiariausių turistų lankomų vietų mieste.¹⁵¹

¹⁴⁹ <https://www.pilchuck.org/history> [žiūrėta 2020-04-20].

¹⁵⁰ <https://www.chihuly.com> [žiūrėta 2017-09-20].

¹⁵¹ <https://www.chihulygardenandglass.com> [žiūrėta 2017-09-20].

D. Chihuly'is laikomas amerikietiškojo stiklo meno ikona. Daugybę meno mylėtojų vilioja jo stikliniai žolynai ir gėlės tiek architektūroje, tiek botanikos soduose ar kitose viešose erdvėse. Sunku būtų išvardyti visas vietas, kuriose galima pamatyti D. Chihuly'io kūrybos vaisius, įskaitant svarbiausius pasaulio meno muziejus.

D. Chihuly'is teigia: „Aš iš tikrųjų net nežinau, iš kur atkeliauja idėjos. Jos ateina iš daugelio skirtingų sričių. Viena iš pačių svarbiausių inspiracijų man yra pats stiklas – stiklo pūtimo procesas – tas stebuklingas žmogaus oro įpūtimo į vamzdelį aktas, suteikiant stiklui formą. Pasaulyje nėra kitos tokios materijos, kuri gali būti pučiama, kaip stiklas. Tai absoliučiai unikalus magiškos materijos virsmas.“¹⁵² Apie darbo procesą menininkas kalba taip: „<...> pasaulyje nėra nieko panašaus į stiklo pūtimą ir į stiklą, kaip medžiagą apskritai. Tu realiai dirbi su ugnimi. Ugnis yra realus įrankis – ugnies karštis ir išcentrinė bei sunkio jėgos sukuria formas. Ir tai yra tas kažkas, su kuo aš visada bandau dirbti, – naudojant kuo mažiau įrankių, pagaunant natūralią stiklo prigimtį ir ugnies bei kaitros pagalbą išgaunant formas.“¹⁵³

Kuo ypatinga D. Chihuly'io stiklo studija? Visų pirma, tai nėra viena patalpa su krosnimis ir dirbančio personalo būriu. Atrodo, kad šis kūrėjas studiją suvokia plačiau – nuo darbo karšto stiklo dirbtuvėje ar įkurtoje stiklo mokykloje iki viešų demonstracinių pasirodymų įvairiose pasaulio vietose bei didžiulių erdvių, užpildytų stiklo kūrinių, nepaprastai įtaigiais, dinamiškais, neretai papildytais ypatingu apšvietimu.

Be to, D. Chihuly'io studija vertintina kaip itin didelė gamybinė organizacija, kurioje darbuojasi pats studijos vadovas ir visada nemažas ratas jam talkinančių meistrų, padedančių įgyvendinti gausius, neretai milžiniško mastelio kūrybinius sumanymus. Tai – studija, kurios apimtys yra maksimalios. Tačiau esama ir visiškai priešingų studijų, kurių veikla vystoma mažytėje patalpoje, kur dirba nedidelis kolektyvas arba vos vienas ar du asmenys. Tokios dažniausiai būtų Šiaurės ir Baltijos šalyse paplitusios stiklo studijos.

¹⁵² Hampson F. *Studio Glass in America: A 50 Year Journey*. Pennsylvania: Shiffer Publishing, Ltd, 2012, p. 70.

¹⁵³ *Ten pat.*

3.2. Šiaurės šalių stiklo studijos (Švedija, Suomija, Danija)

Atsiribojant nuo serijinės gamybos ir sėkmingai eksperimentuojant, Šiaurės šalių stiklo studijų patirtis taip pat tapo itin vertinga ir studijuotina. Norint geriau pažinti Šiaurės regiono stiklą, pirmiausia reikėtų prisiminti šių šalių, ir ypač Suomijos, istorinę situaciją (ji aptarta pirmajame skyriuje). Turima galvoje gilių šių šalių istorinės stiklo pramonės tradicijos, aukštas stiklo dizaino (projektavimo) lygis, svarbios stiklo dizaino asmenybės. Visa tai veikia ir šių dienų šiauriečių stiklo kūrinių formas. Būtų galima išskirti net ir šalių technologinius stiklo dėsningumus bei tradicijų tęstinumą, siekį išgauti nepriekaištingą kokybę. Dėl šių priežasčių bet koks (pramoninis ar autorinis) skandinavų stiklo dizainas yra itin vertinamas tiek jų pačių, tiek ir visame pasaulyje.

3.2.1. Švedijos stiklo studijos

Švedija, panašiai kaip Suomija ir Čekija, yra viena iš vaizdingai vadinamų stiklo šalių. Pietinė Švedijos dalis neatsitiktinai tituluojama stiklo karalyste. Teko lankytis stiklo studijose, esančiose pietinėje Švedijos dalyje. Čia jos susibūrusios į uniją, kuriai priklauso virš dešimties studijų, vadinamų *Glasriket* (liet. stiklo karalystė). Taip pat šiame regione gausu stiklo studijų, kurios minėtai sąjungai nepriklauso. Važinėjant po jas galima suvokti nepaprastą stiklo populiarumą šiame regione, pajusti puoselėjamas tradicijas bei itin aukštą technologinio meistriškumo kultūrą. Stiklo gamybos atsiradimui šioje Švedijos dalyje įtakos turėjo miškingos vietovės, nes stiklo lydkrosnės, kaip ir daugelyje to meto fabrikų, buvo kūrenamos malkomis. O pirmosios gamyklos čia buvo pastatytos dar XVIII a. viduryje. Taigi stiklas tapo neatsiejama Švedijos kultūros dalimi. Švedijoje gausu stiklo specialistus ruošiančių mokyklų. Sudarytos puikios sąlygos ir galimybės būsimiems stiklo meistrams augti: jie gali stebėti studijose dirbančius meistrus, iš jų mokytis ir tobulėti.

Vis dėlto Švedijoje stiklo menas daugeliu atveju traktuojamas kaip taikomasis menas. Pakankamai retai kuriama naujoviškai ar kryptama modernistinių ir postmodernistinių eksperimentų link. Tiesa, per pastaruosius metus keli labai įdomūs stiklininkai ėmė nepaisyti taisyklių ir nusistovėjusių tradicijų, todėl jų darbai šalies kontekste atrodo inovatyvūs. Šie menininkai žaidžia formomis, kuria skulptūras, humoristinius objektus. Tai pastebi ir Švedijoje gyvenantys dailininkai, pavyzdžiui, Barbro Hedström, savo kūryboje naudojanti skirtingas medžiagas, tarp jų ir stiklą.¹⁵⁴

Vienas žymiausių švedų dailininkų, neabejotinai, įnešęs svarų indėlį į meninio stiklo judėjimą, yra modernizmo klasiku laikomas Bertilas Vallienas (g. 1938). Tai išskirtinė asmenybė tiek švedų, tiek pasaulio stiklo meno kontekste. Šio stiklininko kūrybinis stilius jį išskiria iš viso

¹⁵⁴ Interviu su švedų skulptore Barbro Hedström. Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikiniams stiklo meno procesams*. Meno licenciuoto mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 52.

švediškojo stiklo panoramos. Nuo pat XX a. septintojo dešimtmečio pradžios B. Vallienas yra Švedijos stiklo meno bei dizaino avangarde. 1963 m. jis pradėjo kurti stiklo dirbinius kompanijai „Kosta Boda“ priklausančioje gamykloje „Åfors“, o septintajame dešimtmetyje dėl novatoriškos smėlio liejimo technologijos jo produkcija, nors ir dauginama nedideliu tiražu, pripažinta unikalia. Keliaujant po studijas pietinėje Švedijoje, įstabias B. Vallieno stiklo skulptūras galime pamatyti net ir lauke, pavyzdžiui, studijos „Åfors“¹⁵⁵ prieigose. Šioje studijoje dailininkas pradėjo stiklininko karjerą, tad ji iki šiol yra viena pagrindinių jo kūrybos dirbtuvių.

B. Vallienas garsėja kaip liejimo technologijos virtuozas, pirmasis stiklo liejimui panaudojęs smėlio formas.¹⁵⁶ Jos tapo technologine naujove, kai B. Vallienas pradėjo lieti stiklą studijoje „Åfors“, nes iki tol tokia liejimo technologija buvo naudojama tik metalo gamyboje. B. Vallienas yra sakęs: „Stiklas man atrodė sudėtinga medžiaga, bet pilna puikių kraštutinių galimybių: karščio–šalčio, šviesos–tamsos.“¹⁵⁷ Vienas geriausiai žinomų jo posakių „stiklas ryja šviesą“ atskleidžia idėją, kad stiklas pasižymi savybe tarsi užkonservuoti šviesą savo viduje.¹⁵⁸ Menininko kūrinių, kuriuos liejant stiklas kontaktavo su smėliu, paviršius yra matinis, į vidų nepraleidžiantis šviesos. Per nupoliruotą stiklo plokštumą šviesa liejasi vidun, sukurdamą iliuziją, kad ji tarsi išdykauja stiklo viduje ir šviečia iš vidaus. Autorių labiau domina tai, kas vyksta stiklo viduje, o ne išorėje: jo stiklo kūriniai tarsi vaizduoja tai, kas vyko, vyksta ar tuoj įvyks. B. Vallienas – vidinės stiklo šviesos, kuri sustiprina dvasinį ir simbolinį jo kūrinių turinį, kontroliavimo meistras. Šiuos dalykus puikiai atskleidžia ankstyvosios menininko kūrybos darbas „Indėnas“. Šiame kūrinyje vaizduojama siurrealistinė žmogaus galva – stiklo smegenų labirintas tarsi persipina su kaukole. Kumpa erelio nosis suteikia veidui rimtumo, susimąstymo, o išilgai galvą persmeigęs kuolas atrodo tarsi paskutinė ant indėno galvos likusi apeiginė plunksna. Kūrinys protestuoja prieš sistemą, kuri leidžia engti kultūrinės mažumas. Tačiau vaizdiškai skulptūra pasižymi ypatingu konceptualumu ir stiklo kaip medžiagiškumo teikiama išraiška.¹⁵⁹

Menininko darbai išsiskiria ne tik technologiniais sprendimais ir didžiuliais kūrinių gabaritais, bet ir siurrealistine bei mistifikuota darbų nuotaika. B. Vallieno kūryboje atsiskleidžia filosofinės, bendražmogiškosios problemos, pasireiškia konceptualios idėjos. Be to, darbai pasižymi ypač aukšta technologine kokybe, juose optimaliai išnaudojamos stiklo, kaip medžiagos, galimybės.

¹⁵⁵ „Åfors“ – stiklo studija pietinėje Švedijos dalyje, priklausanti sąjungai *Glasriktet*.

¹⁵⁶ Šis menininkas jau gana seniai yra apsistojęs ties viena studijinio stiklo kontekste šalia pūtimo taip pat aktyviai plėtojama technologija – stiklo liejimu.

¹⁵⁷ <http://www.bertilvallien.nu> [žiūrėta 2017-11-27].

¹⁵⁸ Lindqvist G. *Glas äter ljus. Glass eats light*. Stockholm: Central tryckerut AB Borås, Carlsson Bokförlag, 1999, p. 106.

¹⁵⁹ Stulgaitė I. *Karšto stiklo formavimo-liejimo technologiniai ir meniniai ypatumai*. Magistro darbas. Kaunas. VDA KDF, 2007, p. 22.

B. Vallieno žmona Ulrica Hydman Vallien (1938–2018) kūrė visiškai kita kryptimi: jai nebuvo svarbu, kokią stiklo technologiją ar net kokią medžiagą pasirinkti. „Stiklas – nelengva medžiaga darbui. Labiausiai mėgstu sukišti rankas į molį, kur pati galiu būti nuo nieko nepriklausanti kūrėja. Aš apskritai galiu naudoti skirtingas medžiagas savo idėjoms išreikšti – tekstilę, porcelianą, stiklą, medį, metalą“, – teigė eksperimentuoti mėgusi dailininkė.¹⁶⁰ Kurdama iš stiklo menininkė glaudžiai bendradarbiavo su stiklo meistrais. Tačiau visgi stiklą dėl jo estetinių, plastinių savybių U. Hydman Vallien priskyrė prie vertingiausių medžiagų.¹⁶¹

Grįžtant prie tradicinių švedų stiklo atstovų ir mažųjų, privačiųjų stiklo studijų verta išskirti stiklo meistrą Micke'ą Johanssoną (g. 1972), kuris užaugo Flerohopo miestelyje viduryje Stiklo karalystės. Būdamas šešiolikos M. Johanssonas pradėjo dirbti kompanijos „Orrefors“ stiklo gamykloje, o sulaukęs dvidešimt ketverių tapo pagrindiniu „Orrefors“ stiklo pūtėju-meistru. Nuo 2004 m. M. Johanssonas jau darbavosi Pukebergo stiklo dirbtuvėse Nibru regione, kur galėjo kurti ir gaminti savo kurto dizaino stiklo gaminius. 2007 m. meistras įkūrė įmonę ir ją pavadino „Mickejohans Konstglas AB“. 2011 m. savo ūkyje už Örsjö pasistatė ir asmeninę stiklo studiją.¹⁶² Joje galima stebėti, kaip puikiai menininkas yra įvaldęs karštą stiklą, kaip pučia unikalūs stiklo kūrinius ar gamina paprastesnius dirbinius – dubenis ir vazas. Daugiausia dėmesio autorius skiria „senosioms“ Švedijos stiklo gamybos technologijoms ir ypač specializuojasi tokiose tradicinėse technikose kaip *Ariel* bei *Graal*.¹⁶³ 2000 m. M. Johanssonas stažavosi JAV, Pilčuko stiklo mokykloje. Po šio vizito menininkas smarkiai praplėtė savo unikalaus dizaino kūrybą. Jis teigė, kad ten suprato, ką stiklo pasaulis gali jam pasiūlyti, bet to pasirodė per maža. „Aš norėjau daugiau nei tiesiog pūsti stiklo gaminius žmonėms. Aš norėjau sukurti savo unikalų stilių.“¹⁶⁴ Ieškodamas būdų tai įgyvendinti, M. Johanssonas nuolat eksperimentavo technologijomis. Nejausdamas jokių suvaržymų, kurie galėtų būti taikomi dirbant gamykloje, M. Johanssonas darė tai, ko norėjo pats (nuo visiškai modernių eksperimentų iki klasikinių ir istoriškai apibrėžtų darbų formų). Kartu su Peteriu Hermanssonu (g. 1975) meistras generavo savitą stiklo meno stilistiką, pavadintą „Aktas Art Glass“. 2010 m. parodoje „Atgal į ateitį“ šie menininkai žiūrovų akivaizdoje pagamino turbūt didžiausią pasaulyje gaminį naudodami „dvigubo gralio“ techniką. Tai buvo puiki meistriškumo, vaizduotės ir humoro simbiozė. M. Johanssono veikla ir eksperimentai galėtų būti tikras sėkmingos studijinio stiklo veiklos pavyzdys.

¹⁶⁰ Interviu su stiklo dailininke Ulrica Hydman Vallien, Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuiolaikiniams stiklo meno procesams*. Meno licenciato mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 54.

¹⁶¹ Tarsi atmesdama technologinius niuansus, autorė į pirmą planą iškeldavo tas stiklo medžiagos savybes, kurios geriausiai atspindėdavo norimą perteikti idėją ir estetiką.

¹⁶² <https://www.cmog.org/bio/micke-johansson> [žiūrėta 2017-11-27].

¹⁶³ Kaip minėta, *Graal* technikos raida prasidėjo 1916 m. dėl Knuto Bergqvisto techninių ir Simono Gates'o meninių bandymų „Oreffors“ gamykloje. Taikant *Ariel* techniką toliau plėtojama *Graal* technika. Ji taip pat buvo sukurta XX a. pradžioje. Šios technikos autoriai Gustavas Bergkvistas, Vicke Lindstrand ir Edvinas Öhrströmas, dirbė „Orrefors“ gamykloje.

¹⁶⁴ <http://www.mickejohankonstglas.se> [žiūrėta 2017-11-27].

3.2.2. Suomijos stiklo studijos

Suomijoje stiklo studijomis garsėja Nuutajärvi stiklo kaimelis (angl. *Nuutajärvi Glass Village*). Jį sudaro stiklo gamykla, profesinė stiklo mokykla, menininkų dirbtuvės, stiklo muziejus ir parduotuvė.

Nuutajärvi stiklo fabrikas buvo įkurtas 1793 m. Jacobo Wilhelmo de Pont iniciatyva. Tai yra seniausia šiandien veikianti Suomijos stiklo gamykla. Ši vietovė buvo pasirinkta dėl didžiulio miškingo ploto, nes medienos ištekliai, kaip žinoma, tuomet buvo pagrindinė žaliava stiklo krosnims kūrėti. Tuo metu stiklo gamyklos steigimas nebuvo unikalus reiškinys. Švedijoje kūrėsi ne viena stiklo gamykla. Vis tik Nuutajärvi atvejis išskirtinis tuo, kad šis stiklo fabrikas nepertraukiamai dirba iki šiol. Pirmaisiais XX a. dešimtmečiais būtent Nuutajärvi tapo modernaus suomių dizaino kūrimo vieta, inovatoriais ne tik stiklo, bet ir kitų meno rūšių (keramikos, tekstilės) srityse. 1988 m. tapęs „Iittala Glasshouse“ grupės nariu, prekės ženklas „Nuutajärvi“ naudojamas išskirtinai meniniam stiklo gaminiams.¹⁶⁵ Be kitų čia gaminamų žymių Suomijos stiklo dizaino pavyzdžių, Nuutajärvi rasite visame pasaulyje gerai žinomus „Toikka“ gaminius, kurių autorius – dizaineris Oiva Toikka, sukūręs stiklo paukščius, iki šiol gaminamus išskirtinai rankiniu būdu.¹⁶⁶

Ne mažiau žymi ir Nuutajärvi stiklo mokykla. Profesinis karšto stiklo valdymo technologijų mokymas Nuutajärvi pradėtas 1993 m. profesoriaus Oiva'os Toikka'os iniciatyva. Šiandien ši stiklo ugdymo programa yra profesinės kolegijos „Tavastia“ dalis. Studentai, baigę 120 kreditų studijų programą, gauna antrosios pakopos amatininko diplomą. Stiklo mokyklos pastate rasime ir keletą Suomijos stiklo dailininkų dirbtuvių – nedidelių stiklo studijų. Stiklo kaimelyje veikiančios menininkų stiklo studijos, tarsi simboliškai įsikūrusios greta fabriko, atspindi studijinio stiklo judėjimo esmę ir yra svarbios laisviems menininkams, pasirinkusiems stiklo medžiagą kūrybinei raiškai, – jose menininkas gali kurti savarankiškai ir nepriklausomai nuo fabriko.

Taip pat kaimelyje veikia stiklo pardavimo salonai, nedidelės galerijos ir muziejus. Nuutajärvi stiklo muziejus atidarytas 1977 m. garsaus suomių stiklo ir keramikos dizainerio Kajo Francko (1911–1989), kuris 1951–1976 m. buvo Nuutajärvi stiklo meno vadovas, iniciatyva. Namas, kuriame įsikūrė muziejus, yra įspūdingos skliautinės struktūros, pastatytas XIX a. antrojoje pusėje. Daugelį metų jis buvo naudojamas įvairiais tikslais, įskaitant alaus daryklą. Pastatas taip pat eksploatuotas kaip kalvė, metalo apdirbimo cechasis ir pasitelktas formoms bei tigiams stiklo

¹⁶⁵ Campbell G. *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts: Aalto to Kyoto pottery*. Oxford University Press, 2006, p. 165.

¹⁶⁶ Oiva Toikka (g. 1931) – vienas žymiausių suomių stiklo dizainerių, visame pasaulyje garsus nuo 1972 m. dėl savo „Iittala“ stiklo paukščių serijos dizaino. Ši kolekcija įkūnija turtingą stiklo gamybos tradicijų sintezę ir tai būtų neįmanoma be puikios autoriaus orientacijos stiklo gamyboje. Per pastaruosius keturiasdešimt metų O. Toikka sukūrė daugiau nei keturis šimtus paukščių (paukščių vaizdinys paremtas gamtos studijavimu). Šiandien „Toikka“ paukščių kolekcionavimas netgi tapo tarptautiniu reiškiniu, kūriniai sukelia diskusijas net ir ornitologijos pasaulyje.

gamybai ruošti. 2000 m. muziejus tapo Suomijos dizaino muziejaus dalimi, tačiau išlaikė originalų Kajo Francko sukurtą ekspozicijų formatą, kuriame didžioji dauguma eksponatų – stikliniai gaminiai, sukurti Nuutajärvi. Ekspozicijose pateikiami ir unikalūs stiklo dirbinių skerspjūviai, išklotinės, brėžiniai, apibūdinantys šimtmečių senumo vietinės stiklo gamybos istoriją ir pristatantys stiklo gamybos technikos raidą.¹⁶⁷

Kaimelyje yra galimybė įsigyti įvairių stiklo gaminių, tiek gaminamų gamykloje, tiek sukurtų studentų stiklo mokykloje, tiek autorinių menininkų studijose.

Papuolus į tokią aplinką tiesiog persismelkiama suomiškąja stiklo dizaino dvasia bei tradicijomis. Įdomu ir tai, kad Nuutajärvi kaimelyje gyvena ir svarbus suomių stiklininkas Markku'as Salo'as (g. 1954), kurio kūrybą plačiau aptarsime ketvirtajame skyriuje. Reikšminga tai, kad kurdamas funkcinis dirbinius jis seka suomiškojo stiklo dizaino tradicijomis. Tačiau vienetiniai, unikalūs autoriaus kūriniai pasižymi ypatingu originalumu.

Taigi Nuutajärvi atsiskleidžia kaip kompleksinė, daugiafunkcė vieta. Apskritai skandinaviškojo stiklo meno suvokimo ribos tirpsta tarp amato, dizaino ir individualaus meno kategorijų. Nuutajärvi pavyzdys parodo ir tai, kad nedidelis fabrikas gali būti vadinamas studija vien dėl to, kad pagrindinis jo dizaineris yra tarptautiniu mastu pripažintas, originalaus braižo, universalus, parodose dalyvaujantis menininkas.

Visiškai kitokio pobūdžio stiklo studija veikia Riihimäki miestelyje. Ši vietovė žymi tuo, kad joje įsikūręs vienas didžiausių pasaulio stiklo muziejų – Suomijos stiklo muziejus. Kooperatyvas „Lasismi“ čia įkūrė nedidelę stiklo studiją, esančią buvusioje senoje stiklo gamykloje, istorinėje kompanijoje „Riihimäen Lasia“. 2010 m. ši stiklo studija buvo nupirktą iš didžiausio Suomijos stiklo meistro Jaakko Liikaneno ir perduota kūrėjų kooperatyvui.¹⁶⁸ „Lasismi“ studijoje dizaineriams, menininkams, kompanijoms ir privatiems asmenims suteikiama galimybė kurti aukštos kokybės stiklo gaminius. Tuo pasirūpina aštuoni jauni stiklo meistrai ir dizaineriai, kurie pateikia kūrybiškų idėjų ir ieško būdų, kaip jas įgyvendinti. Be to, jie kuria ir savo dizaino gaminius, kurių čia pat galima įsigyti. „Ne viskas gali būti padaryta iš stiklo. Daugelis kuriančių stiklininkų žino šią tiesą. Bet jeigu tu iš tiesų nori kažko ypatingo, turi ignoruoti taisykles. Manau, tai puikus paaikškinimas, apibūdinantis „Lasismi“ poziciją“, – teigia Kaapo Lähdesmäki.¹⁶⁹ Taigi, kaip matome iš pavyzdžių, suomiškos stiklo studijos neretai yra sudėtingo organizmo – stiklininkystės istoriją saugančio, formuojančio ir propaguojančio komplekso (mokyklos, muziejaus, parodų salių ir t. t.) – sudėtinė dalis.

¹⁶⁷ Koivisto K. *Kaj Franck and the Art of Glass. The Finnish Glass museum*. Saarijärvi: Saarijärven offset, 2011, p. 19.

¹⁶⁸ Liikanen J., Koivisto K. *Lasismi. The first story*. Saarijärvi: Saarijärven offset, 2012, p. 4.

¹⁶⁹ Lähdesmäki K. *Lasia ja muuta. Finnish Glass Lives 7*. The Finnish Glass museum. Turenki: Kirjapaino Jaarli Oy, 2015, p. 10.

3.2.3. Danijos stiklo studijos

Nors Danijos teritorijoje kadaise gyvavo dvi didelės gamyklos, tačiau istoriškai Danijos stiklo pramonė visada buvo silpnesnė nei kaimynių Suomijos bei Švedijos. Visgi studijinio stiklo judėjimas reikšmingai pasireiškė ir šioje šalyje – šiandien čia rasime nedidelių stiklo studijų, kuriose kuria vos keli stiklo meistrai-menininkai. Tačiau didžiausios stiklo studijų, dirbtuvių bei parduotuvėlių koncentracijos esama Bornholmo saloje. Apskritai Bornholmo sala suvaidino didžiulį vaidmenį studijinio stiklo judėjimo Danijoje pradžioje. Apie XX a. septintą dešimtmetį sala kvietė atvykti stiklo menininkus iš kitų šalių ir Bornholme įkurti pirmąsias stiklo studijas. Šiandien čia veikia per dešimt nedidelių karšto stiklo studijų ir gyvena nemažai nepriklausomų menininkų. Saloje veikia aukštoji meno mokykla,¹⁷⁰ meno muziejus, amatų centrai, kas dvejus metus rengiamos tarptautinės stiklo ar keramikos bienalės (apie jas plačiau rašoma IV skyriuje).

Kitas, ne mažiau svarbus Danijos stiklo centras, kuriame taip pat veikia kelios nedidelės privačios stiklo studijos, yra Ebeltoftas. Šioje vietoje įsikūręs ir muziejus. Jį 1985 m. įsteigė danų stiklo menininkai Finnas Lynggaardas ir Tchai Munch. Be parodoms skirtų plotų muziejuje dar yra biblioteka, dovanų parduotuvė ir kavinė. Taip pat 2006 m. kompleksas buvo papildytas uždaru sodu ir stiklo pūtimo studija. Ši stiklo studija yra atvira visuomenei, joje rengiamos viešos stiklo apdirbimo demonstracijos ir specialūs seminarai stiklo studentams. Verta išskirti po vieną studiją iš šių dviejų Danijai svarbių studijinio stiklo centrų: studiją „Nyholm Cantrell Glas“ Ebeltofte ir studiją „Baltic Sea Glass“ Bornholmo saloje.

Pirmiausia bus aptariama studijos „Nyholm Cantrell Glas“ pagrindinio menininko Nedo Cantrello kūrybinė veikla. Britų kilmės dailininkas Nedas Cantrellas (g. 1975) studijavo Sario (angl. Surrey) meno ir dizaino institute Farname (Anglija). Studijuodamas ir baigęs studijas jis dirbo „Hadeland Glassworks“ Norvegijoje, kur dvi vasaras iš eilės gamino stiklines Kalėdų senelio figūrėles. Vėliau, norėdamas įgyti patirties, darbavosi keliose skirtingose studijose ir valstybėse: Danijoje, Vokietijoje, Norvegijoje ir Švedijoje. Nuo 2004 m. su žmona Karen Nyholm, su kuria susipažino Bornholmo stiklo ir keramikos mokykloje, Orhuse įkūrė nuosavas dirbtuves „Nyholm Cantrell Glass“.

Nedo Cantrello kūrybos braižas – išskirtinis. Jis virtuoziškai išplečia stiklo meno ribas, paversdamas medžiagą neatpažįstama. Pilni ironiško žaismingumo jo kūriniai panašėja į plastikines figūrėles iš „Disney“ filmų ar į kitus popkultūrai priskirtinus personažus. Dailininkas juos visus meistriškai, atidžiai ir kruopščiai sukuria iš stiklo. Kūrinio išorę nulemia N. Cantrello techninis virtuoziškumas. Autorius neslepia, kad inspiracijų semiasi iš popmenininkų, žavisi Andy’io Warholo vartojimo kultūros simboliais – „Coca-Cola“ buteliukais, „McDonalds“ kavos puodeliais,

¹⁷⁰ Tai – Danijos karališkosios meno akademijos Bornholmo filialas (angl. The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture, Design and Conservation, Bornholm).

Claeso Oldenburgo kremos pyragais, ledų kūgiais ir mėsainiais. Tačiau Nedą Cantrellą įkvėpia ir japonų menininkai, pvz., Takashi Murakami, ar rankų darbo medinės kokeshi lėlės. Prie stiliaus įvairovės prisideda ir *art nouveau* įtaka, kuri ypač atsiskleidžia menininko kuriamuose papuošaluose. Savo kūriniais N. Cantrellas griaua sieną tarp meno ir kičo, siūlydamas psichodeliniu vaizdu išreikštą ir asociacijų prisodrintą kūrybą.¹⁷¹

Kartu studijoje kurianti Nedo Cantrello žmona Karen Nyholm remiasi kosmoso tematika. Jos kūryboje atsiskleidžia spalvų ir formų įvairovė, fantazija ir žaismas. Taip pat gvildinama gyvenimo ir mirties tema, išreikšta per meilės, šeimos, vaikystės simbolius. K. Nyholm kūrinuose jungiasi keli meno stiliai, varijuojami nuo popmeno iki eklektiško postmodernizmo. Pateikiami pasakojimai žiūrovą užburia moteriškumo, vaizduotės ir formos darna.

Kita žymi Danijos stiklo studija yra „Baltic Sea Glass“, kurią 1981 m. stiklininkystės tradicijomis garsėjančioje Bornholmo saloje įsteigė stiklo menininkai ir dizaineriai Maibritt Jönsson ir Pete’as Hunneris.¹⁷² Iš pradžių studija buvo įkurta tiesiog poros namuose, bet 1989 m. menininkai nusipirko seną vištų fermą, kurią rekonstravo į patogią erdvę, skirtą dirbti su stiklu.

Nors 75 proc. studijoje „Baltic Sea Glass“ gaminamų stiklo objektų, pvz., taurės, stiklinės, žvakidės, lėkštės ar vazos, yra funkcionalios paskirties, unikalus dviejų menininkų bendradarbiavimas ir aistra techninėms bei estetinėms stiklo galimybėms, smalsumas ir entuziazmas eksperimentuojant, nulėmė aukštą tarptautinį studijos pripažinimo lygį. Šiandien „Jönsson & Hunner“ ženklas užima žymią vietą tiek Danijos, tiek tarptautiniame stiklo pasaulyje – jų kūriniai eksponuojami įvairiuose pasaulio muziejuose ir kolekcijose.

M. Jönsson ir P. Hunneris visada domėjosi biologine įvairove, gamta. Visa tai kaip pagrindiniai motyvai nuosekliai atsispindi jų kūryboje. Menininkų kūrybinį braižą išduoda iš atskirų, kruopščiai atliktų smulkių detalyčių suformuotas vientisas kūrinys: „Įkvėpimas mūsų darbams daugiausia kyla iš Bornholmo gamtos. Kūrybinis procesas tampa dialogu tarp mūsų kaip menininkų ir karštos stiklo masės.“¹⁷³

Panašių nedidelių stiklo studijų galima rasti ir kituose regionuose, turinčiuose galias istorines stiklo amato tradicijas. Stiklas Šiaurės šalyse vertinamas kiek kitaip nei likusioje Europos dalyje. Čia stiklo menas klasifikuojamas į *meną* ir *dizainą* arba *taikomąjį meną*. Dažnai tai, ką kiti europiečiai pavadintų stiklo dizainerio ar netgi amatininko darbu, šiaurėje vadinama unikaliu stiklo kūriniu. Todėl kartais šiuo klausimu yra nesusikalbama.

¹⁷¹ <http://www.nyholmcantrell.dk> [žiūrėta 2019-02-22].

¹⁷² Šioje saloje yra ir dar kelios stiklo studijos, taip pat veikia Danijos karališkosios meno mokyklos padalinys, kuriame šalia kitų dėstoma ir stiklo specialybė. Bornholmo meno muziejuje bienalės principu nuo 2008 m. rengiamos visos Europos stiklo meno parodos „European Glass Context“. Sala apskritai yra žymi įvairių taikomųjų menų ir amatų puoselėjimu.

¹⁷³ <https://www.balticseaglass.com> [žiūrėta 2019-03-14].

3.3. Baltijos šalių stiklo studijų atvejai (Estija, Latvija, Lietuva)

3.3.1. Estijos stiklo studijos

Baltijos šalių stiklo studijas iš dalies būtų galima gretinti su skandinaviškųjų studijų pavyzdžiais, o tai iš dalies įrodo panašią nūdienos gyvenimo sanklodą bei idėjų perimamumą iš kaimynystėje ar geografiškai netoliese esančių šalių teigiamų pavyzdžių. Šiose studijose taip pat pastebima pagarba amatui. Be to, viena vertus, esama gajų nenutrūkusios funkcionalaus meno kūrimo tradicijų, o kita vertus, jau susiformavo siekis eksperimentuoti unikaliomis stiklo kūrinių formomis. Įdomus ir svarbus atsiskleidžiantis studijinio stiklo judėjimo kaitos bei transformavimosi aspektas.

Pirmiausiai bus pristatomos Estijos ir Latvijos stiklo studijos.

Pasak dailėtyrininkės R. Simanaitienės, „<...> XX a. paskutiniame dešimtmetyje studijinio stiklo banga pasiekė ir Baltijos šalis. Estijoje, turinčioje dar nuo prieškario susiformavusią akademinę stiklo mokyklą ir kur kas daugiau nei Lietuvoje stiklo menininkų, dešimtajame dešimtmetyje buvo įsteigta ne viena privati stiklo studija“.¹⁷⁴ Minima, jog dešimtajame dešimtmetyje čia veikė net septynios privačios stiklo studijos (dauguma Taline). Jose dirbantys estų dailininkai daugiausia specializavosi kamerinės vaizduojamosios stiklo plastikos srityje.¹⁷⁵ Kaip minėta, vėliau dalis studijų dėl įvairių (daugiausia ekonominių) priežasčių iki šių dienų neišsilaikė. Verta paminėti kelis išskirtinius atvejus, kurie dar neseniai gyvavo arba yra veikiantys iki šiol.

Viena tokių buvo Ivo Lillo (1953–2019) – itin savito braižo estų stiklo dailininko, kūryboje išskirtinai naudojusio šaltas stiklo technologijas,¹⁷⁶ – stiklo dirbtuvė. Nors I. Lillo studijoje nebuvo karšto stiklo įrangos, visgi šį atvejį derėtų išskirti kaip unikalų. Menininkas studijoje dirbo vienas: sudėtingi, nepaprastai kokybiški jo kūriniai – nuo idėjos iki galutinio sprendimo – buvo nuo pradžios iki galo išpildomi nuosavoje dirbtuvėje. Dėl savito meninio braižo ir unikalumo dailininkas yra laimėjęs daugybę tarptautinių apdovanojimų.

I. Lillo darbo stilius buvo išskirtinis ne tik Estijoje, bet ir visame Baltijos šalių regione. Šalto stiklo apdirbimo technikos yra labai mėgstamos Čekijoje, kur didžiuliai vientisi dažniausiai optinio stiklo luitai skaldomi, šlifuojami bei poliruojami. I. Lillas šiuos stiklo apdirbimo būdus naudojo iš lakštinio stiklo klijuotiems kūriniams apdoroti. Stiklą šlifavo, poliravo, giliai išsėdindavo smėlio srove. Kartais autorius tarp stiklo sluoksnių įkomponuodavo grafinį spaudą, kuris vėliau, visiškai apdirbus kūrinį, dėl stiklo optinių savybių sukurdamo besikeičiančios grafikos įspūdį. I. Lillo studiją galime suvokti kaip patį menininką, nes dailininkas dirbo absoliučiai vienas.

¹⁷⁴ Kogelytė-Simanaitienė R. „Meninio stiklo studija“, in: *Archiforma. Panevėžys ir Aukštaitija*, 2007, Nr. 4, p. 107.

¹⁷⁵ Kogelytė-Simanaitienė R. „XIX a. pabaigos–XX a. I pusės meninių judėjimų įtaka studijinio stiklo susiformavimui ir raidai“, in: *Menotyra*, 2007, Nr. 3, p. 40.

¹⁷⁶ Šaltos stiklo technologijos – tai pjovimas, skaldymas, šlifavimas, poliravimas, graviravimas, apdirbimas smėliarove, klijavimas ir kt.

Tiesioginių mokinių, pameistrių ar pagalbininkų neturėjo. Tai reiškia, kad jam išėjus nebeliko ir pačios studijos. Juolab, kad šalto stiklo apdirbimo metodai nėra tokie *matomi* ar *vaizdingi*, jie nėra demonstruojami plačiai auditorijai. Išskirti galima tik pavienius atvejus, pavyzdžiui, Čekiją, kur menininkai-meistrai suburia besidominčius žmones į šios technikos kūrybines dirbtuves. (Tuo tarpu karšto stiklo studijose, ypač simpoziumų metu, technologiniai pasiekimai ir virtuoziški menininkų gebėjimai viešai demonstruojami beveik visada.)

Savo knygoje I. Lillas atvirauja, kad dirbdavo intuityviai, dažniausiai tiksliai net neprisimindamas visos kūrybinės eigos, „tarsi virėjas, kuriam nesvarbus receptas“.¹⁷⁷ Dailininkas teigė, kad „<...> pradėjęs ilgą kūrinio gimimo procesą, niekad iki galo nežinai, kas iš to išeis. Rezultatas, lyg apdovanojimas, pasirodantis po paskutinės poliravimo procedūros, kuomet praėjęs įvairių frakcijų šlifavimo kelią, stiklas vėl tampa skaidrus. Žinoma, menininkas visuomet žino, ką kuria, tiesiog stiklas nuolat pateikia savų siurprizų – techninių niuansų, kurių ši kaprizinga medžiaga turi daugiau nei kokia kita“.¹⁷⁸ Kūrėjas yra ne kartą prisipažinęs, kad karšto stiklo studijos ir jose sekundžių tikslumu atliekami veiksmai jį gąsdina. Dirbdamas šalto apdirbimo metodais, jis tarsis atitrūkdavo nuo kasdienybės, nuo rutinos, pasinerdavo į savotišką kūrybinę meditaciją, kai laiko suvokimas išnyksta lygiai taip, kaip būnant gamtoje.

Kitas unikalus Estijos dirbtuvių atvejis – Kati Kerstnos (g. 1970) ir Kairi Orgusaar (g. 1969) stiklo studija atvirame ore. Šios dvi estų stiklo menininkės su stiklu dirba archajiška pirmaprade *core-formed* technika.¹⁷⁹ Susidomėjimas šia technika ir nuolatiniai kūrybiniai eksperimentai reikalauja savitų darbo sąlygų. 2005 m. Kunilepos vietovėje (apie 60 km nuo Talino), atokioje Kairi ir Herberto Orgusaarų sodyboje, lauko sąlygomis, atsižvelgiant į istorinius krosnių aprašus ir brėžinius, buvo įrengta darbo vieta ir pastatyta mūrinė krosnis, kūrenama malkomis. Ši vieta tapo traukos centru tiek patiems estams, tiek ir kitų šalių stiklo mylėtojams. Vasarą čia susiburiama bendram darbui: kartu dirbama, vakarojama, dalijamasi patirtimi, žiniomis, įspūdžiais ir naujovėmis. Šiuo atveju darbas prie krosnies – tikras iššūkis tiek mėgėjui, tiek profesionalui, nes darbo sąlygos, o ir pats stiklas, gerokai skiriasi nuo įprastų šiuolaikinėse stiklo studijose. Čia atsiskleidžia didžiulė meilė nuostabiai medžiagai, prireikia daug kantrybės, susikaupimo ir ilgų treniruočių, kol ant plieninio strypelio galo išvysti mažytį, idealiai lygų, norimų spalvų ir formos stiklo karoliuką.

Kalbėdami apie menininką, savo kūrybinei raiškai pasirinkusį stiklo medžiagą, jo nuolatinį gilinimąsi į medžiagą bei eksperimentavimą, išskiriame vieną esminį faktą – stiklo medžiagos bei jo

¹⁷⁷ Lill I., Ivo Lill. *Cool Glass. Glassart by Ivo Lill*. Vilnius: Standartų spaustuvė, 2015, p. 7.

¹⁷⁸ *Ten pat*, p. 8.

¹⁷⁹ *Core-formed* – technika karoliukams ar tam tikriems indams formuoti. *Core* (šerdis) gaminama iš molio, žemės ir (ar) dumblo. Stiklas formuojamas aplink šerdį. Objektui atvėsus, šerdis iškrapštoma, išgramdoma.

technologinių kūrybos būdų ir apdirbimo brangumą, kuris visgi daro labai didelę įtaką menininko pasirinkimui. Todėl būtų galima išskirti dvi pagrindines stiklo menininkų kategorijas:

- 1) menininkai, sukūrę savo verslą ir šalia tiražuojamos produkcijos asmeninėje stiklo studijoje kuriantys ir vienetinius kūrinius;
- 2) menininkai, savo kūrybines idėjas įgyvendinantys ne savo studijose, o dirbantys kaip samdomi darbuotojai studijoje arba tiesiog retsykiais kūrybingai su ja bendradarbiaujantys.

Pirmuoju atveju menininkas renkasi sunkesnę kelią. Karšto stiklo studijose stiklo gamybos procesai vyksta faktiškai nenutrūkstamai. Dėl didelių gamybos kaštų menininkas priverstas tapti ir verslininku. Antruoju atveju kūrybinis darbas yra probleminis dėl to, kad menininkas turi derinti savo norus su įvairių studijų galimybėmis, planuoti laiką, keliones, finansus ir kitas aplinkybes. Tęsiant unikalių meninio stiklo kūrėjų atvejų analizę Baltijos regione, atsigręžiame į Latviją.

3.3.2. Artis Nimanis (Latvija) ir jo kūrybinis santykis su stiklo studijomis

Latvių menininkas ir dizaineris Artis Nimanis (g. 1978) yra vienas žinomiausių šių dienų stiklo meno kūrėjų Latvijoje. Menininko veikla traktuojama kaip kraštutinis variantas studijinio stiklo judėjimo išklotinėje. Jo studija – tai darbo stalas, bloknatas bei kompiuteris, kur gimsta būsimų kūrinių eskizai. Būtų galima teigti, kad susikurti tokią aplinką gali beveik visi. Tačiau A. Nimanis yra vienas aktyviausių įvairių stiklo studijų lankytojų. Savo kūriniams realizuoti menininkas pasitelkia kuo skirtingiausias stiklo studijas ar net fabrikus įvairiose pasaulio vietose. Tokį pasirinkimą lemia ne tik studijų turimos bazės bei meistrų komandos pasiūlytos galimybės, bet, žinoma, ir ekonominiai kaštai.

A. Nimanis žavisi stiklo medžiagos galimybėmis ir tyrinėja tradicinių stiklo technologijų ribas, eksperimentuoja ir naujausiomis technikomis. Jis kuria stiklo dirbinius, kurių estetika yra minimalistinė ir unikali dėl savito rankų darbo pobūdžio. A. Nimanis tarsi užčiuopia pačią stiklo medžiagos esmę per šviesą, toną ir formą. Tai atsispindi jo sukurtų prekių ženklų „An&Angel“ bei „Glass Muse“ ir autorinių kūrinių kolekcijose,¹⁸⁰ kurias kuriant naudojama išplėstinė technologija, pritaikoma stiklo dirbiniams dengti nerūdijančio plieno ar titano plėvele.¹⁸¹

¹⁸⁰ Dizainerio A. Nimanio 2004 m. įsteigtos kompanijos „Angel Glass Design“ pirmoji kolekcija buvo sukurta kaip jo magistro darbas Latvijos meno akademijoje. Nuo tada menininkas nuolat eksperimentuoja sudėtingomis technologijomis. Ženklas „An&Angel“ sukurtas inovatyviems ir funkcionaliems indams. „Glass Muse“ buvo įkurta 2012 m., kai susibūrė išskirtinių latvių stiklo menininkų grupė (tarp jų ir A. Nimanis). Jie sukūrė provokuojantį ir daigafunkcij prekės ženklą su tokiu šūkiu: „Mes galime padėti suprasti ir atrasti meilę įvairiausioms stiklo išraiškoms, jo paslaptį ir jausmingam pobūdžiui. Nepaisant tankio, stiklas yra organiškasis ir gali kvėpuoti. Tai yra mūsų požiūris į kiekvieną naują projektą, o šios savybės yra įtrauktos į kiekvieną iš mūsų sukurtų objektų.“ Kiekviena „Glass Muse“ kolekcija pasižymi unikaliu dizainu ir praktinio pritaikymo kokybe.

¹⁸¹ Ši technologija naudojama ir kosminiuose įrengimuose, nes vakuuminiu būdu metalu dengti paviršiai gerina medžiagos savybes. Technologija pagrįsta medžiagos apdorojimu aukšto vakuumo aplinkoje, kurioje metalas virsta rūku, o šis dėl gravitacijos padengia paviršių ir yra pridedamas plazmos spinduliais. Naudojant šį metodą užtikrinama nuosekli, itin plona, aukštos kokybės nerūdijančio plieno danga. Be to, nerūdijantis plienas yra tinkamas naudoti maisto pramonėje ir nesioksiduoja.

Kiekvienas „An&Angel“ indas yra tiksliai išpūstas burna (tradiciniu rankiniu stiklo gamybos būdu). Kuriami keliasluoksniai stikliniai indai, užtikrinant aukščiausius kokybės standartus. Naudojant specialų sluoksniavimo metodą galima tolygiai paskirstyti stiklą ir tokiu būdu dubenims suteikti blizgesį ir stilingą išvaizdą. Subtilus veidrodinis efektas, užfiksuotas stikliniame dubenyje, autoriui garantuoja dizaino srities specialistų pripažinimą ir apdovanojimą. Aptariant unikalų gamybos būdą, paremtą šiuolaikinėmis aukštosiomis technologijomis, taikomomis kitose gamybos srityse, norisi pabrėžti menininko gebėjimą praplėsti stiklo meno technologines ribas.

A. Nimanio skulptūrose stiklo medžiagą apibrėžia ir papildo šviesa, grafinių linijų ir ritmo atspindžiai ant blizgaus stiklo paviršiaus, kurį sustiprina įvairūs autoriaus atrasti ar net išrasti stiklo paviršiaus dengimo būdai. Menininko požiūris į estetiškai stilizuotą formą, linijas, ritmą, emocijas ir jausmingą plastikos suvokimą įrodo kūrėjo profesionalumą ir garantuoja garbingą vietą tarp Europos stiklo meno elito.

Išigilinus į šį pavyzdį akivaizdžiai galima teigti, kad menininkas, savo kūrybinei raiškai pasirinkęs stiklo medžiagą, turi dvi galimybes – įkurti savo studiją arba kūrybinius sumanymus įgyvendinti kitose. Vienu atveju, kaip jau minėta, kūrėjas gali virsti verslininku, nes reikia ne tik sukurti produktą, kuris būtų perkamas daugelio pirkėjų, tačiau ir išlaikyti ištikus metus be sustojimo veikiančią studiją bei jos darbuotojus. Kitu atveju menininkas (kaip A. Nimanis) pats tampa studija, t. y. ieško būdų ir vietų, kur ir kaip įgyvendinti savo idėjas. Šiuo atveju studijinis stiklas keičia kryptį naujo studijos suvokimo link.

3.3.3. Remigijaus Kriuko stiklo studija „Glasremis“ (Lietuva)

Lietuvoje klasikinės studijos tipui priskirtina didžiausia šalyje meninio stiklo studija „Glasremis“. „Pati respektabiliausia iki šiol sėkmingai veikianti stiklo studija įkurta 2000 m. Panevėžyje. Tai privati stiklininko R. Kriuko įmonė, Lietuvoje tapusi tikru vakarietiškujų dirbtuvių analogu, atitinkančiu visus pasaulinius meninio stiklo gaminimo standartus. Joje daromi itin geros kokybės, ypatingo stiklo skaidrumo, įvairaus mastelio ir meninio pavidalo kūriniai. Studijoje atliekami dekoratyvaus stiklo užsakymai, autoriniai ir parodiniai darbai, palaikomi kontaktai su užsienio (ypač JAV) stiklo dailininkais“, – dar 2007 m. rašė menotyrininkė R. Simanaitienė.¹⁸² Šiandien būtų galima pasakyti beveik tą patį – įmonė iki šiol veikia nuosekliai, yra prasiplėtęs tiek bendradarbiaujančių menininkų, tiek verslo partnerių bei klientų ratas. Įmonėje dirba daugiau nei 20 darbuotojų. Tuomet, 2000 m., priimtas rizikingas sprendimas įkurti stiklo dirbtuves pasiteisino – šiandien „Glasremis“ rankų darbo stiklo gaminiai parduodami visame pasaulyje. R. Kriuko meninio stiklo studijoje gaminami įvairūs dekoratyviniai meninio stiklo dirbiniai, skirti interjero puošybai,

¹⁸² Kogelytė-Simanaitienė R. „XIX a. pabaigos–XX a. I pusės meninių judėjimų įtaka studijinio stiklo susiformavimui ir raidai“, in: *Menotyra*. Vilnius, Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2007, t. 14, Nr. 3, p. 40.

dovanoms ir suvenyrams. Įmonėje taip pat kuriamos ir stiklo skulptūros, naudojamos kaip interjero detalės didesnėms erdvėms, specialūs prizai ir apdovanojimai kultūros ir sporto renginiams, vienetinės verslo dovanos ir suvenyrai. „Glasremis“ produkciją kuria trys įmonės dizaineriai – Remigijus Kriukas, Paulius Rainys ir Indrė Stulgaitė-Kriukienė. Tiesa, preciziškai pagaminti aukštos kokybės dirbiniai Lietuvoje beveik neužsilieka – į užsienį įmonė eksportuoja apie aštuoniasdešimt procentų gaminių. Dekoratyviniai gaminiai pasiekia ne tik Europos šalis – jie tiekiami į tokias valstybes kaip Indija, Libanas, Kinija, Japonija, JAE, Kanada, JAV ir kt. Kadangi įmonės parduodama produkcija yra dekoratyvinė, pirkėjai vertina ne tiek gaminio funkcionalumą, kiek estetinę išvaizdą, gaminių kokybę ir nepriekaištingą išbaigtumą. „Labai svarbu atkreipti dėmesį, kad tiražuojamiems darbams būdingi ir taikytini tie patys autoriniai kūrybiniai principai, kaip ir unikaliesiems kūriniams“, – pastebi dr. Liudmila Kazakova.¹⁸³ Tokiems darbams keliami tie patys aukštos atlikimo kokybės reikalavimai ir šiuos gaminius galima priskirti originalios produkcijos kategorijai, kuriai būdingos visos meno kūrinių savybės.

Studijos vadovas ir savininkas R. Kriukas (g. 1961) – gerai žinomas menininkas ne tik Lietuvoje, bet ir visame pasaulyje, nuo 1985 m. aktyviai dalyvaujantis Lietuvos ir tarptautiniuose meno renginiuose. Šis menininkas išsiskiria tuo, kad jau daugiau nei tris dešimtmečius labai nuosekliai gilinasi į stiklo medžiagą, ypač į karšto stiklo apdirbimo technologijas. Būtina pabrėžti, kad R. Kriuko kūrybinis kelias visiškai atitinka studijinio stiklo judėjimo principus – jis puikiai išmano visą karšto stiklo studijos virtuvę: įrangą, stiklo gamybos procesus, technologinius niuansus, taip pat ir šalto stiklo apdirbimą. Be to, jis yra pagrindinis studijos menininkas, generuojantis idėjas ir gebantis pats jas įgyvendinti.

„Pasaulinis stiklo studijų judėjimas, apėmęs Europos šalis, JAV, Japoniją, Australiją, šiandien yra šiuolaikinės meninės kultūros fenomenas. Lietuvos menininko Remigijaus Kriuko kūrybą reikėtų vertinti XX a. paskutiniojo trečdalio–XXI a. pirmojo dešimtmečio pasaulinio stiklo meno autorinio eksperimento kontekste. Šio eksperimento esmė – individualaus braižo paieškos ir įsitvirtinimas galingoje meninio stiklo plėtros tėkmėje“, – rašė dr. L. Kazakova, daugelį metų tyrinėjanti stiklo meną.¹⁸⁴ „Šiuolaikiniame mene aktuali erdvės tema. Meniniame stikle dėl jo skaidrumo ir ketvirtosios dimensijos erdvė suskamba kaip nė vienoje kitoje medžiagoje. Stiklas – lyg langas į pasaulį, tokia jo meninė misija, susiklosčiusi kultūros ir meno raidoje. Šiuolaikinės stiklo koncepcijos pasireiškia kūrybinio eksperimento įvairialypumu. Neabejotinai R. Kriukas brėžia savo kūrybinę liniją išskirtiniu savitu braižu, eksperimentuodamas, tyrinėdamas stiklo

¹⁸³ *Stiklo menininko Remigijaus Kriuko autorinių darbų albumas „Remis“*, sudarytoja I. Stulgaitė-Kriukienė. Vilnius: Pro Omnia, 2011, p. 8.

¹⁸⁴ L. Kazakova yra žymi Rusijos menotyrininkė, Rusijos Menų Akademijos narė-korespondentė bei mokslinio-tiriamąjo instituto meno teorijos ir istorijos skyriaus vyriausioji mokslinė bendradarbė. Ji parašė įvadinį straipsnį R. Kriuko albumui.

medžiagiškumą, perprasdamas jį. Skulptūriški, plastiški R. Kriuko darbai atskleidžia žmogiškų emocijų pasaulį, įkūnija tai, kas pamatyta ir patirta“.¹⁸⁵

Kartais stebintiems stiklo menininko kūrybą kyla klausimų apie kūrėjo universalumą. Taip nutiko ir 2017 m., kai žurnalistė mugėje „ArtVilnius 2017“ pasiteiravo: „Kiek R. Kriukas yra menininkas, kiek amatininkas, dizaineris ar verslininkas?“¹⁸⁶ Meno mugėje pristatęs išskirtinę instaliaciją „4 dienos Marse“,¹⁸⁷ R. Kriukas teigė, jog tai priklauso nuo situacijos, nes visumoje instaliacijos objektai veikia kaip conceptualus menas, o atskiri komponentai kitoje aplinkoje gali būti pateikiami kaip dekoratyviniai objektai.¹⁸⁸

Visgi apžvelgus menininko kūrybą nuo pat pradžių, būtų galima teigti, kad R. Kriukas yra labiau tradicinis kūrėjas, tuo požiūriu, kad nuosekliai eina stiklo technologijų pažinimo keliu. Jo kūrybą netgi įmanoma skirstyti tam tikrų technologinių idėjų etapais. Regis, autorius siekia išsemti kiekvieną jų iki pat galimybių dugno ir tarsi daugiau prie to nebegrįžti. „Tačiau kartkartėmis dailininkas tarsi nusprendžia pažaisti: gręžiasi nuo savo tobulų skulptūrų ir leidžiasi į conceptualaus meno paieškas. Jas geriausiai iliustruoja gatavų objektų (*ready-made*) panaudojimo principu sukurta kompozicija „Laiptai į dangų“ (2006), kurioje pabrėžiamas tikrų medinių kopėčių ir jų stiklo pakopų kontrastas“.¹⁸⁹

Apibendrinant reikėtų akcentuoti, kad visgi R. Kriuko stiklo studija – verslas, reikalaujantis nemažų finansinių bei laiko sąnaudų. Todėl natūralu, kad toks verslas tampa šeimos verslu. Į jį įsitraukia vyrai, žmonos, vaikai... Minėtoji meninio stiklo studija „Glasremis“ – ne išimtis.

3.4. Studija „Borowski“ Lenkijoje

Dar vienas šeimos verslo pavyzdys – stiklo studija „Borowski“. Ją 1990 m. Lenkijoje įkūrė Stanisławas Borowskis, kuris tuo metu jau buvo tarptautiniu mastu pripažintas stiklo menininkas.

S. Borowskis gimė 1944 m. Moutiers mieste Prancūzijoje. 1965 m. atvyko į Lenkiją ir baigęs vidurinę mokyklą įsidarbino Krosno stiklo gamykloje. Apie 1970 m. daugiausia dėmesio skyrė stiklo dizainui ir graviravimo technikos tobulinimui. 1972 m. atidarė savo graviūrų dirbtuves, o 1976 m. pradėjo savarankišką veiklą. 1982 m. išvyko į Vokietiją, kur atidarė savo studiją Reinbacho miestelyje. 1990 m. Henefo mieste netoli Bonos įkūrė „Glasstudio Borowski“, kurią po dvejų metų perkėlė į kaimą Tomašuvo Boleslaviecki. Čia iki šiol kartu su sūnumis menininkas plėtoja savo veiklą, dalydamasis dirbtuvėmis bei patirtimi su kitais dailininkais. Jo unikalaus

¹⁸⁵ *Stiklo menininko Remigijaus Kriuko autorinių darbų albumas „Remis“*, sudarytoja I. Stulgaitė-Kriukienė. Vilnius: Pro Omnia, 2011, p. 9.

¹⁸⁶ Aksamitauskaitė G. „Skysto smėlio viražai“, in: *Literatūra ir menas*, 2017-10-27, p. 24.

¹⁸⁷ Indrės Stulgaitės-Kriukienės ir Remigijaus Kriuko instaliacija „4 dienos Marse“ meno mugėje „ArtVilnius 2017“ žiūrovų buvo išrinkta kaip geriausia, autoriai pripažinti geriausiais menininkais, o juos ir instaliaciją pristatiusi Dusetų dailės galerija pateko į komisijos galerijų TOP 7.

¹⁸⁸ Aksamitauskaitė G. „Skysto smėlio viražai“, in: *Literatūra ir menas*, 2017-10-27, p. 24.

¹⁸⁹ Kogelytė-Simanaitienė R. „Gyvenimą susieję su stiklu...“, in: *Dailė*, 2014, Nr. 2, p. 100.

stiliaus stiklo skulptūros ir objektai užima garbingą vietą daugybėje meno galerijų, muziejų ir privačiose kolekcijose visame pasaulyje.

„Stanisławo Borowskio < ... > spalvotuose piešiniuose realizmas susipina su pasaka, kur šalia karikatūrinių portretų atsiranda nerealių padarų, išsigimusių gyvūnų, satyrų, medūzų, velnių. Visa tai tarsi atsainiai sklinda iš nekontroliuojamos meistro vaizduotės (...), pereina į jo epinius kūrinius, kuriančius nerealias procesijas“, – apie S. Borowskio darbus rašė prof. Małgorzata Dajewska.¹⁹⁰

Už kūrybą menininkas yra gavęs daugybę prestižinių apdovanojimų. Muziejaus direktorių žiuri per Tarptautinę stiklo parodą galerijoje Habatate (JAV) menininkui skyrė *Grand Prix* apdovanojimą. Už nuopelnus Lenkijos kultūrai autorius buvo pagerbtas kultūros ir tautinio paveldo ministerijos – jam įteiktas medalis „Gloria Artis“. Stanisławo Borowskio darbai pristatyti daugybėje reikšmingų parodų Lenkijoje ir visame pasaulyje, taip pat yra eksponuojami daugelyje muziejų kolekcijų, tarp kurių Korningo stiklo muziejus Niujorke, Stiklo muziejai Frauenau ir Reinbache, Badeno valstybinis muziejus (vok. *Badishi Landesmuseum*) Karlsruhėje, Dekoratyvinės dailės muziejus (pranc. *Musée des Arts Décoratifs*) Paryžiuje, Nacionalinis muziejus Vroclave, Jelenia Guros regioninis Lenkijos muziejus. Menininkas taip pat bendradarbiauja su daugeliu galerijų, įskaitant „Galeria Habatat“ ir „Rosenthal Studio-Haus“. 2011 m. jam suteiktas Vroclavo Dailės akademijos garbės daktaro vardas.

Stiklo studiją „Borowski“ nuo 1993 m. sėkmingai valdo trys Stanislovo sūnūs – Pawelas (g. 1969), Viktoras (g. 1971) ir Stani Janas (g. 1981). Menininko sūnūs neabejotinai paveldėjo tėvo meninius gebėjimus, talentą bei kūrybiškumą ir kuria keistai patrauklius šiuolaikinius meno kūrinius, kurie yra ir funkciniai, ir dekoratyvūs. Visi jie išstobulino stiklo pūtimo meistriškumą ir įteisino išskirtinį spalvingą bei puikų dizainą, atpažįstamą visame pasaulyje. Broliai Borowskiai ir toliau nuolat tobulina savo technikas, o inspiracijų kūrybai, kaip, beje, ir daugelis menininkų, semiasi iš gamtos, ypač iš gyvūnijos pasaulio. Studijos tinklalapyje rasime daugybę ryškiaspalvių, gerokai stilizuotų, bet lengvai atpažįstamų gyvūnų figūrėlių, o taip pat ir žmones vaizduojančių skulptūrėlių. Tokiu stiliumi Borowskiai kuria ne tik funkcionalias, dekoratyvines interjero detales, bet ir sodo dekoracijas ar didesnio formato skulptūras, skirtas urbanizuotam landšaftui puošti.

Šeimos verslas sulaukė sėkmės, o išskirtinio dizaino tiražuojami kūriniai perkami visame pasaulyje. Studija išsiplėtė, tad šiuo metu be pačių dailininkų čia dirba ir samdomi darbuotojai.

Apibendrinant šio skyriaus medžiagą, būtų galima teigti, kad menininkas, savo kūrybinei raiškai pasirinkęs stiklo medžiagą, turi dvi galimybes – turėti savo studiją arba kūrybinius sumanymus įgyvendinti kitose. Pirmuoju atveju, kūrėjas tampa ir verslininku, nes reikia ne tik sukurti produktą, kuris būtų perkamas daugelio pirkėjų, tačiau išlaikyti ištisus metus be sustojimo

¹⁹⁰ https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs12/Malgorzata_Dajewska.pdf [žiūrėta 2019 10 11].

veikiančią studiją bei jos darbuotojus. Antruoju atveju menininkas pats tampa studija, t. y. ieško būdų ir vietų, kur ir kaip įgyvendinti savo idėjas.

Taip pat iš šiame skyriuje pateiktos medžiagos atsiskleidė įvairialypė stiklo studijų specifika. Viena vertus, stiklo studijos gali būti didelės (beveik gamyklos apimties) arba įrengtos kompleksuose (šalia stiklo muziejaus, mokyklos ir pan.). Kita vertus, jos gali būti ir labai mažos – apimti vieno žmogaus kūrybinį plotą. Stiklo menininkai gali būti įsirengę įvairaus mastelio asmenines studijas, bet neretai ir migruoti tarp jų kaip nepriklausomi kūrėjai, siekiantys geriausių studijinio stiklo sąlygų savo darbams įgyvendinti. Galiausiai stiklo studijos gali būti ir sezoninės, veikti kaip atviros stovyklos lauke, dirbti seminarų ar simpoziumų principu. Visos šios galimybės ir variantai tik dar labiau skatina menininkų kūrybiškumą, įvairialypį stiklo meno pažinimą ir studijinio stiklo judėjimo kaitą.

4. STIKLO MEDŽIAGOS REIKŠMĖ MENININKUI

4.1. Stiklo medžiagiškumo svarba šiuolaikinių menininkų kūrinuose: idėjų atsklaida per stiklo medžiagą

Šiame poskyryje, remiantis meno kūrinių pavyzdžiais, siekiama nustatyti stiklo meno raidos kryptis ir stiklo medžiagiškumo svarbą šiuolaikinio, postmodernaus meno pasaulyje. Pasak Wolfgango Welšo, „<...> „postmodernybės“ pavadinimas reiškia, jog kalbama apie sudėtingą proceso kaitą. Permainos vyksta ne tik estetikos ar vien architektūros srityse, <...>, bet ir sociologijoje, ekonomikoje, technologijoje, moksle, filosofijoje. Perėjimas nuo industrinės gamybos prie postindustrinės paslaugų ir postmodernios veiklios visuomenės, pramonės persiorientavimas nuo globalinių konceptų prie diversifikacijos strategijų, naujų technologijų, sąlygoti struktūros pokyčiai komunikacijoje, mokslo domėjimasis nedeterminuojamais procesais, saviorganizacijos struktūromis, chaosu ir sklaidos dimensija, filosofijos atsisveikinimas su griežtu racionalizmu ir scientizmu bei perėjimas prie konkuruojančių paradigmu įvairovės, – visa tai yra procesai, rodantys didžiules permainas modernybės pozicijų atžvilgiu“.¹⁹¹ Kaip matome, postmodernizmo aiškinimas yra sudėtingas teorinis darbas, bet šiame poskyryje nebus siekiama nuosekliai gilintis į pačią postmodernizmo sampratą, kuri yra be galo prieštaringa ir nevienalytė, dažnai vartojama įvairiuose diskursuose bei kontekstuose ir tampa nesibaigiančių diskusijų objektu, neretai pamirštant patį meno kūrinį. Ko gero, terminologijos ir sąvokų subtilybių aiškinimasis tyrimą nuvestų jau visai kita kryptimi. Todėl šiame tekste apsiribojama tik keliais postmodernizmo apibrėžties bruožais. Autorės manymu, vienas prieš tai pateikto postmodernizmo aiškinimo teiginys –perėjimas nuo industrinės gamybos prie postindustrinių paslaugų –¹⁹² kaip tik ir atspindi pačią studijinio stiklo judėjimo esmę.

Analizuojant šiuolaikinės stiklininkystės procesus svarbu tapo ir tai, kad postmodernizme akivaizdžiai išnyko meno žanrai. Tradicinis menas susiliejo arba, tiksliau tariant, susimaišė su medijomis, fotografija, videomenu, pasipildė muzikos ir teatro elementais. Taip gimė instaliacijos, *hepeningai*, *performansai*, konceptualusis, kūno ir žemės menai. „Vienas iš pagrindinių postmodernizmo bruožų – meno prasmės, visų meno vertybių ir tradicinių meno koncepcijų laužymas.“¹⁹³ Pagal tokį teiginį jau būtų galima manyti, kad stiklo meno, kaip atskiros meno šakos, šiuo laikotarpiu išvis neturėjo likti. Visgi stiklo objektų randame įvairiose šiuolaikinio meno parodose, kataloguose ir knygose. Tiesa ir tai, kad dažnai jie tik papildė instaliacijų ir kitų meno išraiškų kompozicijas, tampa tokio meno kūrinio detalėmis – jungtimi su medijomis, kitais objektais. Taigi, tiksliname klausimus – ar nūdien grynasis stiklo menas turėtų išlikti kaip atskira

¹⁹¹ Welsch W. *Mūsų postmodernioji modernybė*. Vilnius: Alma littera, 2004, p. 53–54.

¹⁹² *Ten pat*, p. 54.

¹⁹³ Nausėdaitė I. „Ar tai gali būti vadinama menu? Taip, tai postmodernizmas“, blog.menasverslui.lt/tag/postmodernizmas/ [žiūrėta 2009-11-11].

meno šaka? Kodėl vienam ar kitam darbui sukurti buvo naudojamas stiklas? Galbūt atsakymą nesunkiai rastume kokio nors autoriaus gyvenimo aprašymo išsilavinimo eilutėje. Menininkui, baigusiam stiklo technologijų kursą kurioje nors mokykloje, paliekami neišdildomi darbo su stiklu įgūdžiai. Atrodo, kad dėl to tik retas postmodernus autorius, įvaldęs stiklo technikas, savo kūrinuose sugeba taip pat laisvai manipuliuoti ir kitomis medžiagomis (t. y. nesirinkti stiklo, net jei kitos medžiagos mažesnėmis sąnaudomis atspindi norimą išreikšti idėją). Akivaizdu, kad stiklo medžiagos žinovas (menininkas ar meistras) geba įvertinti stiklo galimybes, todėl kūriniui šią medžiagą renkasi pirmiausia. Tačiau vis dažniau ir kitų sričių atstovai (pavyzdžiui, skulptoriai, videomenininkai ar tarpdisciplininiai menininkai) sugeba tiksliai ir reikiamoje vietoje įkomponuoti tam tikrą stiklo objektą ar stiklinę detalę. Galbūt čia suveikia šis veiksnys – svarbu ne tai, kaip padaryti, tačiau kokį efektą atskleisti naudojant stiklą.

Taigi kas šiuo atveju yra stiklo menininkas ir stiklo menas? G. Žitkevičiūtės nuomone, „<...> daugelis valstybių, kuriose negimė naujieji judėjimai ar ideologijos, visada atsiliko, žingsniavo kažkur iš paskos. Nebūtų teisinga teigti, jog neturime modernizmo ir postmodernizmo pavyzdžių Lietuvoje, tačiau taip pat nebūtų teisinga sakyti, jog pilnavertiškai išgyvenome šių epochų dvasią.“¹⁹⁴ Iš tiesų, Lietuvoje esama nemažai šiuolaikinių menininkų, vis dar puoselėjančių disciplinines tradicijas, dirbančių išskirtinai su pasirinkta medžiaga, kartkartėmis jungiančių ar kitaip panaudojančių kitas materijas. Tai ypač būdinga stiklo meno atstovams. Vos vienas kitas menininkas bando ištrūkti iš tradicijų. Šiuos stiklo darbus kuriančius autorius galime vadinti tradiciniais modernistais. Kitus, bandančius atsiplėšti iš šios grupės, priskiriame postmodernių konceptualių kūrėjų ratui. Pastarieji menininkai dažniausiai stiklo kūrybą (ir medžiagą) derina su kitomis priemonėmis. Stiklą jie gali naudoti profesionaliai (technologiskai apdirbtą), tačiau didžiausią reikšmę skiria kūrinio idėjai, o stiklo, kaip priemonės ir medžiagos, gali ir visai atsisakyti.

Pastarajai menininkų grupei galėtume priskirti šiuolaikinę kūrėją Juliją Pociūtę (g. 1981), kurios darbų analizę pradėsime nuo videoinstaliacijos „Ketrios tuščios sienos“ (2007). Šį kūrinių sudaro iš baltų plokščių suformuota erdvė, stiklo suolelis stebinčiajam, vaizdo įrašo siužetas su vandenyje judančiais stiklo strypeliais, primenančiais natūralius, gamtinius elementus, ir vos girdimas muzikinis fonas. Nors anotacijoje autorė pristato savo idėją, tačiau kiekvienas žiūrovas, tikėtina, pajunta savitą kūrinio išgyvenimą ir interpretaciją. „Mane dominanti tema – patiriama, įsijaučiama, pergyvenama erdvė ir jos ribojimas. Ši instaliacija – esamų, galimų ir menamų ribų tyrinėjimas. Estetinė erdvė, kuri realizuojama instaliacijoje, vienija praradimo, ištuštėjimo, ilgesio jausmus. Šios minties sklaida grindžiama mitais, kuriuose aprašomas žmogaus sielos perkėlimas į muzikos instrumentą (stiklo vamzdelių „kankles“), vėliau pakabinamas kambaryje ant sienos.

¹⁹⁴ Žitkevičiūtė G. <http://menoduobe.com/tag/postmodernizmas/page/2/> [žiūrėta 2009-05-04].

Esamos erdvės ir asmens santykis šiuo atveju patiriamas kaip vidinės tuštumos išgyvenimas. Šis tuštumos jausmas žmoguje konkretizuojamas jo vidinio tūrio ribose. Sienos, egzistuojančios pačiame žmoguje, įrėmina jo mąstymo išraišką, kaip bandymą peržengti ribą ne griauinant sienas, o kuriant tose pačiose griežtose asmeninėse ribose. Konkreti erdvė, virtusi mažyte cele, persikelia į žmogaus vidinių sienų tūrį, nurodydama mąstymo apibrėžtį, patiriant asmeninius ribų bei galimybių tyrinėjimus.¹⁹⁵

Regis, čia veikiama pagal visus instaliacijos apibrėžties kriterijus (kurį laiką instaliacija eksponuojama, vėliau išardoma), lieka tik instaliacijos dokumentacija (projektai, fotografijos, vaizdajuostės), kūrinys netenka išliekamosios materialiosios vertės. Dėl to neverta pergyventi, nes, pasak I. Nausėdaitės, neretai šiuolaikinio „meno tikslas yra kūrybinis procesas, o ne jo išliekamoji vertė“.¹⁹⁶ Nesiekdamas išlikti ir nepalaikydamas jokių ideologijų, politinių partijų ar fundamentalios tiesos, o tik atsiduodamas žiūrovo interpretacijoms, jis pretenduoja būti postmodernus.¹⁹⁷

Toliau analizuojant Julijos Pociūtės kūrybą matoma, kad, viena vertus, menininkė nuo pat magistrantūros studijų iki šių dienų tarsi siekia ištrūkti iš stiklo priklausomybės gniaužtų, o kita vertus, gana intensyviai kūrybai naudodama įvairias medžiagas, vis dėlto neatsiriboja nuo stiklo ir nuolat prie jo grįžta. Dailėtyrininkė Dovilė Stirbytė apie tai rašo: „Kūryboje J. Pociūtė domisi realybės ir fikcijos santykiu, laiko ir erdvės aspektais, nuolatinio kitimu, reliatyvumu. Menininkės kūriniuose atsiskleidžia filosofinių / egzistencinių klausimų kėlimas, žmogaus prigimties dualumo reflektavimas. Nors idėjai išreikšti J. Pociūtė dažnai pasitelkia stiklo medžiagą, vis dėlto ją traktuoja konceptualiai. Menininkė domisi pačia medžiagos semantika, jos skleidžiamomis konotacijomis ir tai siekia atskleisti savo kūriniuose.“¹⁹⁸

Negalima nesutikti ir su Aine Jacyte, kuri J. Pociūtės kūrybą traktuoja kaip minimalistinę, išgrynintos raiškos, papildytos konceptualiomis formų paieškomis: „Gilindamasi į mus supančią aplinką, ieškodama atsakymų į esminius būties klausimus, apmąstydamą gyvenimo bei mirties ribas, kūrėja ieško matomų ir nematomų realybės atspindžių, išreiškiančių dualistinę realybės prasmę.“¹⁹⁹ Paklausta, kiek jai svarbi kūrinio idėjos išraiška medžiagoje ir kas žengia priekyje – kūrinio koncepcija ar medžiagiškumas, J. Pociūtė atsako: „Studijų metais ir baigusi deklaravau, kad

¹⁹⁵ J. Pociūtės videoinstaliacijos „Keturių tuščios sienos“, eksponuotos galerijoje „Meno parkas“ Kaune anotacija, 2008, vasaris.

¹⁹⁶ Nausėdaitė I. „Ar tai gali būti vadinama menu? Taip, tai postmodernizmas“, in: blog.menasverslui.lt/tag/postmodernizmas/ [žiūrėta 2009-11-11].

¹⁹⁷ J. Pociūtė – viena iš Vilniaus dailės akademijos Kauno dailės fakultete stiklo specialybę baigusių menininkių, kurios kūryba nuo pat magistro darbo sukūrimo pasižymėjo konceptualumu. Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikiniams stiklo meno procesams*. Meno licenciato mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009, p. 65.

¹⁹⁸ Stirbytė D. „Julija Pociūtė: mane domina tikrumo momentais įvairiais aspektais patiriama realybė“, in: <http://www.kamane.lt/Kamanes-tekstai/Daile/Julija-Pociute-Mane-domina-tikrumo-momentas-ivairiais-aspektais-patiriama-realybe> [žiūrėta 2016-05-12].

¹⁹⁹ Jacytė A. „Menininkė J. Pociūtė. Idėjomis lenkiame užsieniečius“, <http://kauno.diena.lt/naujienos/kaunas/menas-ir-pramogos/menininke-j-pociute-idejomis-lenkiame-uzsieniecius-685165> [žiūrėta 2015-04-12].

pirmoje vietoje man yra idėja. Dabar manau, kad nėra dviejų atskirų kelių. Nereikia rinktis tik idėjos ar tik medžiagiškumo. Jie susijungia. Medžiagoje atrandu dalykų, kalbančių apie mano idėją. Žinoma, renkantis medžiagas man labai svarbu, kad galėčiau jas valdyti: suprasti, kaip ir kur jas panaudoti. Man malonu prie kūrinio liestis rankomis.²⁰⁰ Bandant suvokti autorės kūryboje naudojamo stiklo prasmes, peršasi mintis, kad būtent sąmoninis stiklo kaip medžiagos suvokimas daro didžiausią įtaką jos pasirinkimui. Kalbėdama apie jautresius išgyvenimus ir laikinumą, menininkė pasitelkia būtent tokią medžiagą, kuri neverbališkai tik sustiprina autorės minties įtaigumą, t. y., pasirinkta medžiaga – stiklas – savo medžiagiškumu ne tik dalyvauja kūrinio vizualinėje raiškoje, bet ir, žvelgiant per žiūrovo sukaupytą patirtį, prideda papildomos vertės kūrinio idėjos (konceptijos) atžvilgiu. Vis dėlto reikėtų pridurti, kad turėdama galimybę menininkė noriai naudojasi studijinio stiklo aplinka, išlieka neabejinga kuo gilesniam stiklo technologijų ir medžiagiškumo pažinimui.

Beklaidžiojant stiklo meno medžiagiškumo vertės ir konceptualumo paieškos Lietuvoje labirintais, akys užkliūva už vitražo kūrėjo ir teoretiko Žydrūno Mirinavičiaus teksto „Konceptualaus stiklo paieškos“.²⁰¹ Jau iš pavadinimo aiškėja, kad greičiausiai tų pačių dalykų ir atsakymų į klausimus ieškosime jau dviese. Ž. Mirinavičių sudomino 2016 m. tarptautinės stiklo bienalės „2D→“ dalyvių kūriniai. Straipsnio autorius rašė: „Lietuvių kolekcija šįkart kelia daug klausimų dėl „stiklo meno“, „stiklo kūrinio“ sampratos – ypač tada, kai kalbama apie teminę stiklo meno parodą. Ar užtenka stiklo kūrinio sudėčiai (lakštinio stiklo, veidrodžio, stiklo taurių), kad jis būtų vadinamas stiklo kūriniu? O ar neturi teisės būti vadinamas stiklo meno kūriniu darbas, sukurtas iš organinio stiklo, tačiau atskleidžiantis esminę stiklo savybę – skaidrumą – ir leidžiantis kurti daugiasluoksnes vaizdinių gelmes (Eimanto Ludavičiaus „Miestas“, „Panerių gatvė“)? Beje, E. Ludavičiaus pavyzdys iliustruoja, jog iš kitos dailės srities atėjęs menininkas sėkmingai išnaudoja stiklo ypatybes savo kūryboje. O ar užtenka eksponuoti švrią dichroinio stiklo imanentinę šviesą ir optiką, tikintis, jog ji prabils asmeninėmis autoriaus patirtimis, nes tą sugestijuoja poetiškas kūrinio pavadinimas? Ar eksponuotina stiklo meno parodoje instaliacijos gamtoje fotografija? Lietuvos, ypač Vilniaus monumentalaus stiklo mokyklos atstovai, regis, vis dar negali nukirpti bambagyslės nuo architektūros. Neteikę monumentalių architektūrinių erdvių vitražams, į parodines erdves jie eina su monumentalaus mąstymo rudimentais: vis dar deklaruojamas siekis iš plokštumos eiti į erdvę, norima išsivaduoti iš vaizduojamojo meno tradicijos ir įvaldyti dekoratyvią stiklo plastiką, pakylėti stiklą į šiuolaikinio konceptualaus meno lygmenį (šiuo atveju stikliai pavydžiai žvelgia į tekstilę, kuri pastarąjį dešimtmetį įsitvirtino konceptualaus meno lauke). <...> Nestebina, jog parodos kuratorės D. Truskaitės kūrinys „Uždengti“ aiškiausiai

²⁰⁰ *Ten pat.*

²⁰¹ Mirinavičius Ž. „Konceptualaus stiklo paieškos“, in: <https://www.7md.lt/daile/2016-10-21/Konceptualaus-stiklo-paieskos> [žiūrėta 2016-10-22].

įkūnija šią idėją „suglamžytu“ stiklu, chameleoniškai imituojančiu kitos medžiagos savybę. Šio kūrinio idėja ir atlikimas aiškūs, jis turi potencijos plėtotis iki didesnių architektūrinių mastelių.“²⁰²

Panašu, kad Lietuvoje konceptualiai kuriančių šiuolaikinio stiklo meno autorių suskaičiuojame ant vienos rankos pirštų. Ir tokie tik stiklo menui skirti tarptautiniai renginiai kaip bienalė „2 D→“ ar trienalė „Vitrum Balticum“, nors ir rengiami retai, tai įrodo. Ko gero neatsitiktinai vieno iš renginių organizatorė yra jau minėta J. Pociūtė („Vitrum Balticum“), o kito – D. Truskaitė („2 D→“).

Šiame kontekste norėtusi pristatyti ir garsią, ne kartą įvairių šalių ir miestų ekspozicijose rodytą D. Truskaitės instaliaciją „Nepasakyti“. Ją sudaro daugybė (atsižvelgiant į parodų salės dydį) itin plonų matinio stiklo lakštų, simetriškai suguldytų ant galerijos grindų. „Akivaizdu, kad šie lakštai – mums įprastų A4 formato popieriaus lapų imitacijos, tad akis iš karto fiksuoja medžiagos ir formos neatitikimą. Tokią meninę strategiją, kai objekto, tikrovėje susijusio su tam tikromis medžiagomis, „dublikatas“ gaminamas iš visai kito pobūdžio materijos, menotyrininkas Alfonsas Andriuškevičius yra pavadinęs medžiagos inversija. Lietuvių menininkai medžiagos inversiją kūryboje yra pasitelkę ne kartą (verta paminėti Dariaus Basčio minkštąsias skulptūras, Gedimino Urbono „Lagaminą“), tačiau jos taikymo pradininkai – šiuolaikinio meno pionieriai svetur.“²⁰³

Taigi medžiagos inversija menininkams pasitarnauja kaip įtaigi strategija prasmėms generuoti. Ji veikia ir D. Truskaitės kūrinio „Nepasakyti“ atveju, kur vienu metu atsiranda net kelios šio kūrinio *perskaitymo* galimybės. Pirmoji prasminė asociacija – stiklo kaip medžiagos savybė, kuri savaime asocijuojasi su trapumu, pažeidžiamumu ir laikinumu. Kita svarbi asociacija – menininkės pasirinkta balto popieriaus lapo forma. Viena vertus, baltas popieriaus lapas siejamas su idealizuota *tabula rasa* – būseną, pasižyminčią švara, viso ko pradžia, sąmonės skaidrumu.²⁰⁴ Kita vertus, jis gali asocijuotis ir su tuštuma, minties sąstingiu, trūkumu. Visgi, atsižvelgdami į pačios menininkės retoriką ir parodos anotaciją, galime teigti, kad akcentuojama pozityvi balto popieriaus lapo prasmė. Na, o kaip kūrinio medžiagą pasitelkdama stiklą, D. Truskaitė vizualizuoja šios balto popieriaus lapo būsenos trapumą ir laikinumą.²⁰⁵

Taigi grįžtame prie stiklo medžiagiškumo, jo prasmų ir interpretacijų paieškų kūrinyje. Neabejotinai galime išskirti pagrindinę ir tuo pačiu asociatyvią stiklo savybę, tiesiogiai veikiančią žiūrovą. Tai – trapumas. Akivaizdu, kad stiklo trapumas ir su juo susiję žmogiškosios patirties momentai suteikia kūriniui pridėtinės vertės.

²⁰² *Ten pat.*

²⁰³ Dar XX a. 7 deš. Claeso Oldenburgo minkštos įvairių kasdienių objektų ar maisto produktų skulptūros ironiškai reflektavo tuometę vartojimo kultūrą JAV. Iš jaunesnių šiuolaikinių menininkų vertėtų paminėti Danielį Arshamą, kuris šiandienio vartojimo daiktus (fotoaparatai, telefonai, sportinius batelius) pavertė gipso skulptūromis, tokiu būdu skatinamas į dabartį žvelgti iš ateities perspektyvos.

²⁰⁴ Išvertus iš lotynų kalbos – švarus lapas, neliestas, tyras dalykas.

²⁰⁵ Paplauskas V. „Dalis Truskaitės paroda „Nepasakyti“ galerijoje „Meno parkas“, in: <http://kamane.lt/Kamanes-tekstai/Daile/Pasakyti-nesakant> [žiūrėta 2017-02-20].

Nemažiau svarbios bei unikalios yra ir papildomų prasmų kūriniai suteikiančios stiklo medžiagos savybės: skaidrumas, leidžiantis matyti kelis sluoksnius bei skirtingus planus vienu metu, ir optiškumas, žiūrovui sukeliantis tam tikrų iliuzijų – iškraipytų pojūčių interpretacijų, kai realybė suvokiama kiek kitaip, nei yra iš tiesų. Tikėdamiesi vieno, regime visai ką kita. Stiklas – puiki manipuluoti leidžianti medžiaga, iliuzijų pasaulio kūrėja, materija, sukelianti nematerialius pojūčius.

O kaip apčiuopti stiklo ribą tarp materialumo ir nematerialumo? Puikus pavyzdys – dailininkės Neringos Vasiliauskaitės (g. 1984) kūriniai, kuriuose ji naudoja ypatingą specialiais metalo oksidų sluoksniais dengtą stiklą. Toks stiklas skaido šviesos bangas į atskirus sluoksnius, taip išgaunant netikėtų efektų. Tokiu būdu viršutiniai ir apatiniai dengto stiklo paviršiai atspindi papildomas spalvų bangas, kurių intensyvumas, fokusavimas ir ilgis, veikiant įvairiais šviesos šaltiniais, gali skirtis.

„Dailininkės darbo metodą sudaro stebėjimas, suvokimas, refleksija ir reakcija. Jos darbų sukūrimui turi įtakos labai tikslių stebėjimo tyrimų įvairiose aplinkose ir situacijose analizė, kai keičiasi erdvės, šviesos, stebėtojo reakcija, poveikis ir daugybė kitų veiksnių, susijusių su aplinka, kurie reikalauja itin subtilių kūrinio sprendimo būdų. Remdamasi šiuo atsargiu požiūriu, dailininkė toliau plėtoja savo spalvos ir formos kalbą erdvėje. Jos sukurtas subtilus, paprastas stiklo vaizdas iš tiesų atrodo konkretus ir apčiuopiamas. Tačiau nepaprasta yra tai, ką jis projektuoja – šviesa lūžta į nanometrus, kurie suvokiami kaip spalvota šviesa, sukurianti konceptualią prasmę neutraliam aplinkos fonui. Per kūrinį tarpusavio sąveikas, apšvietimo pasirinkimą erdvei, stebėtojas netenka savo įprastos perspektyvos, tampa darbo dalimi“, – dalijasi įžvalgomis Manuela Hillmann.²⁰⁶

Panašu, kad ir šiuo atveju (nes tai gana dažnas reiškinys tarp stiklo menininkų) kūrėjas tampa savotišku tyrėju, analizuojančiu įvairias fizikines ar chemines medžiagos savybes, išrandančiu naujų būdų ir technikų, padedančių gauti ir atspindėti norimus rezultatus. Eksperimentuodama ir ieškodama savų kelių, N. Vasiliauskaitė atrado tam tikrus cheminius junginius bei specifinį būdą stiklo paviršiams padengti. Kūriniai iš esmės susideda iš dviejų sluoksnių stiklo, viršutinio lakšto ir fono, kuris yra dengtas skirtingomis spalvomis. Dengtas stiklas iš dalies skaidrus, taigi fono spalvos maišomos kartu su pagrindine stiklo spalva, sukuriant dar daugiau spalvų, lyg maišant spalvas paletėje – ką dažniausiai atlieka dailininkai, – bet šiuo atveju maišomos įvairios skirtingos medžiagos. Tokiu būdu kūriniai tampa tarsi erdviniai. Autorė teigia: „<...> per pastaruosius ketverius metus aš sukūriau būdą, kaip gauti daugiau spalvų, kurios laikomos paskutiniu darbo paviršiaus tašku. Mano darbo metodą sudaro stebėjimas, suvokimas, apmąstymas ir reakcija. Labiausiai domiuosi erdvėmis ir kaip galiu įtakoti šiuos dalykus. Kaip objektas gali būti erdvė, ar vieta gali būti objekto dalis, ir nesvarbu, kokią temą aš imu. Aš kuriu

²⁰⁶ <http://www.muenchner-galerien.de/en/exhibition/neringa-vasiliauskaite/> [žiūrėta 2016-11-04].

erdves, atmosferas, akimirkas, prisiminimus, kurie nuolat tęsiasi mano darbuose. Aš plečiu savo darbą skirtingomis situacijomis, keičiasi erdvė ir laikas, stebėtojai ir aš, taip pat daugybė kitų veiksmų, kurie reikalauja ypatingai subtilaus elgesio su aplinka, reakcija. Remdamasi šiuo išankstiniu, atsargiu požiūriu, toliau plečiu savo spalvas ir formą erdvėje. Man svarbu įsivaizduoti visą darbą – kaip asmeninę tyrimo užduotį konfrontacijos su žmogaus suvokimo realijomis prasme. Kaip kelias, peržengiantis ribas tarp objektyvumo ir abstrakcijos.²⁰⁷

Taip išaiškėja, kad stiklas nėra tiesiog neutrali medžiaga – jis gali būti traktuojamas kaip net labai įtaigi komunikavimo priemonė.²⁰⁸

Aptarėme tris Lietuvos autorės, labiausiai nutolusias nuo stiklo meno tradiciškumo, tačiau kūrybai vis tik naudojančias stiklo medžiagą. Visos jos kelia kūrybinius klausimus ir stiklo medžiagą naudoja itin tiksliai, tam tikrai minčiai pabrėžti, sustiprinti. Vis dėlto visos šios autorės dalyvauja studijiniuose stiklo procesuose, stiklo simpoziumuose, specializuotose parodose, nėra nutolusios nuo studijuotos stiklo specialybės. Žinoma, Lietuvoje yra ir kitų, ypač jaunesnės kartos menininkų, žengiančių panašiu kūrybiniu keliu, tačiau jų kūryba dar nėra tokia ryški.

Ir jei Lietuvoje vos vienas kitas jaunesnės kartos stiklo menininkų atstovas bando žengti koją kojon su šiuolaikinėmis meno tendencijomis, tai užsienyje jų sutiksime daug gausesnį būrį. Kaip apžvalgos atspirties tašką pasirinkome vieną iš ne tokių ir gausių tarptautinių, didelio masto stiklo menui skirtų renginių. Tai – „European Glass/Ceramic Context“ (Europos stiklo / keramikos kontekstas) – kas dvejus metus vykstantis Europos šiuolaikinio stiklo ir keramikos projektas Bornholmo saloje Danijoje.²⁰⁹ Šis renginys yra skirtas propaguoti stiklo ir keramikos meno disciplinas, taip skatinant tarptautinius meninius mainus bei prekybą Europos ir pasaulio mastu. Kviečiamos dalyvauti visos Europos Sąjungos šalys, taip pat Islandija, Norvegija ir Šveicarija. Bienalės metu rengiamos kelios teminės kuruojamos parodos, keliose kategorijose pristatančios geriausius Europos stiklo meno kūrėjus (keramikos bienalėse analogiškai – keramikus), vyksta specializuoti seminarai bei paskaitos, meistriškumo kursai. Šiuo renginiu siekiama apžvelgti besikeičiančią šiuolaikinės Europos stiklo ir keramikos situaciją kas dvejus metus.

2008 m. rugsėjo–spalio mėn. įvykęs didžiulis renginys – pirmoji stiklo menui skirta bienalė „European Glass Context 2008“ – buvo itin svarbus įvykis stiklo meno pasaulyje.²¹⁰ Ji tapo puikiu pretekstu apžvelgti šiandieninio stiklo meno padėtį ir jo transformacijas. Šis pirmasis tokio masto

²⁰⁷ <https://www.vasiliauskaite.com/> [žiūrėta 2019-09-15].

²⁰⁸ Levenson S. *Contemporary Glass*. London: Black Dog Publishing Limited, UK, 2008, p. 154.

²⁰⁹ Bienalė pirmą kartą surengta 2006 m. Tais metais ji buvo skirta keramikai, o 2008 m. – stiklui. Ši bienalė ir toliau organizuojama kas dvejus metus, keičiantis minėtoms sritims. Stiklo parodos vyko 2008 m., 2012 m. ir 2016 m. Visais minėtais metais viena iš bienalės kuratorių buvo dailėtyrininkė dr. R. Simanaitienė. Stiklo bienalė, turėjusi įvykti 2020 m., dėl pandemijos buvo nukelta į 2021 m.

²¹⁰ Kaip jau minėta, tai gigantiška Europos šiuolaikinio stiklo bienalė, kurioje po du kūrinius pristatė 162 stiklo menininkai, atrinkti 28-ių Europos šalių nacionalinių įgaliotinių. Be parodų, kurios buvo eksponuojamos trijose ekspozicijų salėse, vyko ir konferencija, techninių priemonių paroda bei pardavimas, veikė kūrybinės dirbtuvės ir kt. Publikuotas parodos katalogas. *European Glass Context 2008*: exhibition catalog. Bornholm: Narayana Press, 2008.

stiklo menininkų suvažiavimas buvo ne tik puiki proga įvairių šalių stiklo menininkams susitikti bei padiskutuoti, bet ir iš esmės aptarti stiklo meno padėtį Europoje profesionalių menininkų, studentų, meno kritikų, muziejų kuratorių, menotyrininkų, kolekcininkų, technologų ir kitų specialistų akimis.

„European Glass Context 2008“ buvo eksponuojami ir šio darbo autorės Indrės Stulgaitės-Kriukienės kūriniai, tad lankantis šiame didžiuliame projekte su paroda buvo susipažinta giliai ir gyvai.²¹¹ Taip pat šioje bienalėje buvo pristatyta nemažai skirtingo pobūdžio bei stiliaus įvairiomis technologijomis bei technikomis atliktų darbų. Šiuo atveju labiausiai norėjosi analizuoti tuos kūrinius, kurie atspindėjo postmodernaus laiko dvasią.

Suomių menininko Vesos Varrelos (g. 1957) darbus verta tyrinėti dėl akivaizdaus kūrybos išskirtinumo ir tradicijų nepaisymo.²¹² Būtina paminėti, kad V. Varrela visai pagrįstai vadinamas postmodernaus stiklo meno kūrėju. Autorius gerai žinomas dėl savo „vienkartinių“ stiklo objektų ir didelių stiklo kūrinių, kurie dažnai tampa neatskiriami nuo viešųjų erdvių architektūros ar landšafto. Jo objektams būdingos daugelio medžiagų (stiklo, medžio, akmens, metalo, betono) jungtys. V. Varrelos stiklo kūriniai pasižymi grafiniais (trimatės ornamentikos), smėliasrovės technika atliktais sprendimais. Visgi kūrybiniuose menininko procesuose neabejotinai jaučiami ir senieji studijinio stiklo metodai – technologinė patirtis. Tam pritaria ir suomių meno kritikė Kaisa Koivisto: „Vesos Varrelos kūrinuose žodžiai, spalvos, šviesos, šešėliai ir atspindžiai visada buvo inspiruoti stiklo savybių.“²¹³

Vienas iš 2008 m. Bornholmo bienalėje pristatytų V. Varrelos darbų – „Lapija“. Nupjauta beržo stiebo dalis inkrustuota stiklinėmis detalėmis, o medžio viršūnė užbaigiama stiklo lakštu – smėliasrove matintu lapų vainiku. Kas šiame darbe neįprasto? Tai – stiklo dermė su medžiu. Apskritai stiklas retai dera su medžiu (o šiuo atveju stiebas netgi su žieve!). Tačiau V. Varrelos medyje visa tai – taip suprantama ir natūralu, kad net nekyla abejonių dėl medžiagų suderinamumo. Čia stiklo medžiagiškumas, o tiksliau jo trapumo aliuzija sukuria neišvengiamo laikinumo pojūtį, tiesioginę nuorodą į gamtos ciklą kaitą.

Kitas suomių stiklo dailininkas, dalyvavęs „European Glass Context 2008“ bienalėje – Markku’as Salo’as (g. 1954).²¹⁴ Šio menininko kūrybą taip pat norisi pristatyti plačiau, nes jis nuo pat savo kūrybinio kelio pradžios pasižymėjo ypatinga medžiagiškumo pajauta ir eksperimentais. Peržvelgę jo kūrybinį darbų aplanką aptinkame nemažai išskirtinio studijinio dizaino funkcinio stiklo pavyzdžių (žinant suomiškojo stiklo tradicijas, tai nėra niek nestebina), bet čia pat randame ir

²¹¹ Dėl šios priežasties atsirado pretekstas tyrinėti kūrinius, eksponuotus bienalėje tiek 2008 m., tiek vėlesniais metais. Gyvas ir įdėmus žvilgsnis matant prieš save didžiulę visos Europos stiklo darbų panoramą leido susidaryti išsamų šiuolaikinių stiklo tendencijų vaizdą.

²¹² <http://www.varrela.fi/> [žiūrėta 2017-04-13].

²¹³ Koivisto K. „Vesa Varrela“, in: *European Glass Context 2008: exhibition catalog*. Bornholm: Narayana Press, 2008. P. 46.

²¹⁴ <http://www.markkusalo.com> [žiūrėta 2017-04-13].

visiškai kontraversiškų atvejų. „Suprasti mokslo pagrindus ir patirtį, kurie sudaro M. Salo'o kūrybos foną, yra tik pusiaukelė, kad apčiuoptume tikrus jo darbo pamatinius taškus, jau nekalbant apie jo vizionieriškumą. Matome, kad M. Salo'as nėra lengvai į kokius nors rėmus įterpiamas dailininkas. Pats autorius nuolat sako, kad negalvoja apie idėjas iš anksto, kol jų jam nepasufleruoja nauja erdvė, neišbandyti dalykai ar technikos. Ir tai yra jungtys, suteikiančios atspirtį M. Salo'ui keliauti per slidų savo kūrybos kraštovaizdį.“²¹⁵ Galėtume dar ilgai klaidžioti autoriaus prasmių labirintais, tačiau apsiribokime dviem M. Salo'o kūriniais, pristatytais aptariamoje parodoje. „Muilo opera“ – sarkastiška, skaidrių ir spalvotų stiklo burbulų kompozicija ant plieninio, televizoriaus stalėlį primenančio postamento. Stilistiškai panašus ir antrasis darbas „Veiksmo istorijos“ – laisvo liejimo skaidraus ir spalvoto stiklo kompozicija. Pavadinimuose, o taip pat spalvų ir formų geometrinėse struktūrose, užkoduota šių kūrinių reikšmė.

Micha Karlslund (g. 1963) – menininkė iš Danijos. Pasak meno kritiko J. S. Christenseno, „<...> M. Karlslund yra labiau estetė ir vizualistė nei meninio stiklo dailininkė tradicine prasme. Ji nebaigė ilgo, sistemingo mokymo proceso, kad taptų meninio stiklo dailininke, bet savarankiškai eksperimentuoja su įvairiarūšėmis medžiagų detalėmis. Stiklą ji išnaudoja kaip priemonę asmeninei pasaulėžiūrai atskleisti.“²¹⁶ Bienalėje pristatytas darbas „Misfit“ iš anglų kalbos gali būti verčiamas ir kaip blogai gulintis, netinkantis drabužis, ir kaip nepritapėlis, neprisitaikėlis. Abiem atvejais tai reiškia ką nors nesėkmingo ar nepavykusio. Apžiūrint darbą apima keistas jausmas: ar čia sukabinti nepavykę stikliniai objektai, maskuojami baltomis pėdkelnėmis ir tinklais – aprengti blogai derančiais drabužiais, ar taip vaizduojami autorės sukurti „nepritapėliai“. Bet kuriuo atveju emocinė kūrinio išraiška itin įtaigi.

Vienu žymiausių XXI a. menininkų savo šalyje tituluojamas estas Raitas Praatsas (g. 1952) idėjoms įgyvendinti naudoja tradicinius metodus, tačiau yra išvystęs labai savitą autorinį braižą.²¹⁷ Pastaraisiais metais iliustracinis vaizduojamasis stilius tapo tarsi R. Praatso prekės ženklu. Menininko skulptūrose lyg teatrinėse miniatiūrose per daugelį skaidrių permatomų sluoksnių sukurama savotiška judėjimo iliuzija, transformuojanti ant stiklo pieštus objektus. Skulptūrose susijungia atspindžiai ir tiesioginė šviesa, o dažytas stiklo sluoksnis tarsi uždaromas iliuzinėje erdvėje – daugybės kambarių ir sluoksnių pasaulyje. Ši tema susijusi su postmodernistine meno tradicija ir atspindi žmogaus gyvenimo sceną lyg įšaldytą stikle: taip buvo kuriamas savotiškas objekto, augalo ar vabzdžio, kažkada seniai įkliuvusio į gintarą (šiuo atveju į stiklą), inkliuzas. Menininko darbai turi aiškią socialinę potekstę: jie – tarsi veidrodinis žmonių santykių ir bendravimo atspindys.

²¹⁵ Opie J. „The Explorer“, in: *The Urban Glass Art Quarterly*. Fall 2009, Nr. 116, p. 10.

²¹⁶ Schou Christensen J. „Micha Karlslund.“ In: *European Glass Context 2008*: exhibition catalog. Bornholm: Narayana Press, 2008, p. 38.

²¹⁷ Kiil V. „Rait Praats“, in: *European Glass Context 2008*: exhibition catalog. Bornholm: Narayana Press, 2008, p. 2.

„Amžinai laimingi“ – „Ikea“ baldai, atnaujinti stiklo plokštelėmis, sutvirtintomis viela, tai – vienas iš Argentinoje gimusios, bet nuo 1981 m. Italijoje gyvenančios Silviosos Levenson (g. 1957) ironiškų ir kontraversiškų kūrinių. Atitinkamo dydžio gabalėliais supjaustytas trapus stiklas, siekiant apgauti formą, kantriai komponuojamas tarpusavyje, naudojamos šiltos perlamutrinės spalvos. Darbas sukelia nostalgijos pojūtį. Kūrinio trapumas ir nefunkcionalumas tampa dar labiau suvokiami jį liečiant. Galbūt būtų galima ginčytis dėl kūrinio meninės vertės, stiklo panaudojimo kūrinyje ir kitų kriterijų, tačiau aišku viena – objektas dvelkia nepaprasta emocija: laikinumu, trapumu, patogios kasdienybės iliuzija. S. Levenson tiki, kad jos darbai yra jos sielos išraiška. Ji naudoja stiklą ne dėl natūralaus grožio, bet dėl potencialo tapti medija tam tikriems naratyvams.²¹⁸ Menininkė iš stiklo dažnai kuria mažus rožinius ar citrinius puodelius, vaikiškus stiklinius drabužėlius, parfumerijos buteliukus ir kitus panašius objektus. „S. Levenson savo stiklinių daiktelių pagalba nagrinėja saugumo sąvoką ir tai, kaip žmonės jį pasiekia šiuolaikinėje visuomenėje. Mes instinktyviai interpretuojame savo namus kaip saugią vietą, tačiau politiniai nesutarimai, kultūrinė įtampa ar kiti destruktyvūs reiškiniai gali įsibrauti į mūsų namus ir gyvenimus, tokiu būdu mesdami iššūkį asmeniniam saugumui ir sugadindami jaukią namų atmosferą. Norėdami išspręsti šias problemas ir kitus gyvybinius sunkumus, namuose dažnai turime prikaupę daugybę vaistų buteliukų, eliksyrų flakonų ar kitų panašių mažmožių, tarsi padedančių apsisaugoti ir išsigelbėti, neatsižvelgiant į pagrindinę nesaugumo priežastį. Tokio pobūdžio autorės kūriniai yra persisunkę jautrumu. Stiklas – pagrindinė jos kūrybinė priemonė, medžiaga – gali būti dvilypė ir gerai išreiškia aptartus jausmus. Šią medžiagą galime traktuoti kaip aštrią ir dužią. Kita vertus, stiklas dažnai yra „naminė“, virtuvėje naudojama buitinė medžiaga, tad ji tampa labai asmeniška: pavyzdžiui, stiklo indus mes nuolat liečiame lūpomis, kai vartojame maistą ar vaistus.“²¹⁹

Įdomus medžiagiškumo ir idėjos derinys atžvilgiu yra ir Astridos Steinbeisser (g. 1974) iš Vokietijos darbas „Verpiss Dich“ (lietuviškai skambėtų maždaug „Atsikabink“ arba „Eik tu žinai kur...“). Įsivaizduojamam asmeniui ar asmenims skirti žodžiai, kuriais nemandagiai įsakoma greitai dingti, atsitraukti. Akivaizdu, kad šis kūrinys gali sunervinti, išgąsdinti ar kitaip sutrikdyti žiūrovą. Frazė iš trapios, aštraus, tamsaus stiklo dideliu šriftu „užrašyta“ ant sienos. Stebindama žiūrovą pati menininkė savo darbus komentuoja taip: „Mano darbai yra apie nesėkmes, žlugimą ir agresiją. Stiklo kaprizingumas, tvirtumas ir trapumas tuo pat metu idealiai išreiškia šiuos jausmus. Aš noriu perduoti skausmą vizualia kalba, perduoti griūtį ir kančios reikšmę ir formas – taisyklingų formų

²¹⁸ <http://www.silvialevenson.com/> [žiūrėta 2015-10-20].

²¹⁹ <http://www.davidrichardgallery.com> [žiūrėta 2015-10-20].

išraiška.²²⁰ Vizualią kalbą papildo bei įspūdį sustiprina naudotos technikos bei medžiagos paaiškinimas, eksponuojamas greta kūrinio.²²¹

Slovėnijos menininkę Patriciją Vrbnjak (g. 1981) domina industrinis dizainas, taip pat – grafinis, medžio ar organinio stiklo dizainas. Šiuolaikinėmis išraiškos priemonėmis autorė bando „išplėsti“ įvairias materijas iš nusistovėjusio jų suvokimo konteksto ir priskirti joms naujų reikšmių. Vienas iš tokių bandymų – „Tualetų dangtis ir šepetys“. Tualetų dangtis – turbūt ryškiausias „netinkamo“ stiklo panaudojimo pavyzdys iš matytų darbų. Visiškai tokį patį įspūdį darbas būtų palikęs ir naudojant įprastas detales, tačiau lengva autorės ironija pralenkia stereotipines stiklo dizaino idėjas ir atveria naują požiūrį bei galimybių šiuolaikinėje praktikoje.

Dar vienas išskirtinis „European Glass Context 2008“ bienalėje dalyvavęs menininkas, kurio darbą norėtusi aptarti medžiagiškumo prasme, – ispanas Miguelis Soleras (g. 1975). Jis nėra stiklo dailininkas, tad akivaizdu, kad nežino, kaip tinkamai technologiškai dirbti su stiklu. M. Solero idėjos ir kūrybinis mąstymas atsiskleidžia skaitmenine fotografija, videomenu, instaliacijomis. Autorius kurdamas naudoja paprastus stiklinius daiktus, kurie naujuose kontekstuose atrodo visai kitaip ir padeda sukurti naujas originalias prasmes.

Vyraujančios M. Solero instaliacijų temos – socialinės. Socialinės naštos demaskavimas dažnai įstumia stebėtoją į nepatogią poziciją. Autorius tarsi pakyli žiūrovą virš jo paties susvetimėjimo – parodo tai, ką žmogus ne visada nori matyti. Galbūt todėl autorius labai dažnai darbuose naudoja akies motyvą. Akys jo darbuose yra ir langų, ir veidrodžių simbolis: pro atmerktas akis niekas negali praslysti, skvarbūs žvilgsniai stebi žiūrovą. Šį teiginį parodoje ir iliustruoja pristatytas kūrinys „En observacion“ („Stebint“) – į 70 cm diametro apskritimą sustatyti medicininės paskirties buteliukai vienodomis etiketėmis, nuo kurių į žiūrovą žvelgia skirtingi akių atvaizdai.

Žvelgiant iš laiko perspektyvos, akivaizdu, kad ankščiau minėtų autorių darbai, matyti didžiuliame „European Glass Context“ renginyje, atkreipė dėmesį į tai, kaip skirtingai gali būti traktuojama stiklo medžiaga, kokia plati yra jos prasminė interpretacijos skalė, kaip įvairiai menininkai elgiasi stiklo technologijų įvaldymo atžvilgiu.

Antrojoje Bornholmo stiklo bienalės „European Glass Context 2012“ parodoje, lyginant su pirmuoju reginiu, matėme dar kitokį vaizdą. Kūriniai tiek tematika, tiek vizualia išraiška buvo dar labiau nutolę nuo laikytų tradiciniais. Norėtusi aptarti keletą pavyzdžių, iliustravusių šios tendencijos plėtotę. Italės Margheritos Moscardini (g. 1981) darbas „The landscape projects“, 2010–2011/Ongoing“ („Kraštovaizdžio projektai, 2010–2011 / vyksta“) iš pirmo žvilgsnio priminė miesto išplanavimą iš paukščio skrydžio. Įsiziūrėjus geriau, buvo galima pamatyti, kad

²²⁰ Schack von Wittenau C. „Astrid Steinbeisser“, in: *European Glass Context 2008: exhibition catalog*. Bornholm: Narayana Press, 2008, p. 168.

²²¹ *Ten pat.*

įsivaizduojamo miesto pastatai, apjuosti gatvių labirintų, tėra paprasto lakštinio stiklo šukės. Vietomis šiek tiek spalvotos, imituojančios žaliuosius plotus, aštriais kraštais, skirtingo storio stiklo dėmės, ko gero, bylojo apie laikinumą. Panašu, kad autorei panorėjus, šios šukės galėjo būti dėliojamos įvairiais kompoziciniais variantais. Šis miesto simuliantas išgyveno tik bienalės laikotarpį ir liko įamžintas tik fotografijose. Vargu, ar šis kūrinys dar kada nors gali būti idealiai atkartotas.²²²

Slovėnijos atstovės Živos Božičnik Rebec (g. 1991) kūryba pulsavo žmogiškosios būties ir gyvenimo trapumo idėjomis. Jos menas visada persmelktas užaštrintomis emocijomis. „Savo darbais aš išreiškiu visus savo rūpesčius ir jausmus. Stiklą derinu su skirtingomis medžiagomis, tokiomis kaip plaukai, metalas, fotojuostelė... Pirmenybę teikiu minimalistinėms, estetiškai švarioms formoms“, – teigė autorė.²²³ Du bienalei pristatyti darbai „Transience of Human“ (liet. „Žmogaus trumpalaikiškumas“) ir „Self Portrait“ (liet. „Autoportretas“) iš esmės kalbėjo apie tuos pačius dalykus ir papildė vienas kitą. Krintančius plaukus transliuojantis vaizdo įrašas išreiškė trumpalaikiškumo įspūdį, o kontrastingai šalia gulintis stiklinis akmuo savo tvirtumu ir ilgaamžiškumu tarsi patvirtino amžinojo ciklo simboliką. Visa tai apibendrino tekstas:

„Plaukai plaikstosi gyvenimo vėjyje,

Kvėpuoti iki paskutinio...

Į žmogaus laikinumo pradžią...

Mes esame žemė.

Ir juodos dulkės...“²²⁴

Kitą šios menininkės darbą „Autoportretas“ sudarė septyniasdešimt stiklinių vamzdelių, simbolizuojančių gyvenimą per įsivaizduojamą jais cirkuliuojantį kraują, organiškai sujungtą su natūraliais plaukais, iš kurių septyni buvo pačios autorės.

Vokiečio Juliaus Weilando (g. 1971) kūriniai taip pat sąveikavo tarpusavyje. Pats autorius teigė, kad jo darbai dažniausiai susiję su erdvės (vietos) ir laiko suvokimu.²²⁵ Kūryba – tai materialus ir konceptualus būdas ištirti trimatę erdvę ir vadinamosios ketvirtosios dimensijos laiką. Savo objektuose ir instaliacijose menininkas tyrinėja energijos srautą, kuris yra užfiksuotas medžiagoje – tam tikroje stiklo formoje. Bienalėje pristatyti objektai „New Moon“ (liet. „Jaunatis“) ir „Black Cluster“ (liet. „Juodasis klasteris“) – dviejų pavidalų dariniai iš sulydytų deformuotų

²²² *European Glass Context 2012*: exhibition catalog. Bornholm: Narayana Press, 2012, p. 70.

²²³ *European Glass Context 2012*: exhibition catalog. Bornholm: Narayana Press, 2012, p. 102.

²²⁴ *Ten pat.*

²²⁵ *Ten pat.*, p. 150.

stiklo vamzdelių. Nors autorius sakosi kūriniams naudojęs specialius šablonus, tačiau objektai atrodė dinamiški, atsitiktinai sukomponuoti. Telioka konstatuoti, kad būtent pats procesas yra autoriaus sau užduotų klausimų tyrinėjimo laukas.

Tačiau labiausiai šioje parodoje medžiagiškumo ir konceptualumo prasme dėmesį patraukė italo Antonio'o Riello'o (g. 1958) instaliacija „Murano Hoard“ (liet. „Murano saugykla“)²²⁶, kurią sudarė du kibirai su keturiais tūkstančiais natūralaus dviejų eurų dydžio stiklo monetų. Įspūdis sustiprėja pastebėjus, kad dalis monetų suskilusios pusiau, ar į dar daugiau dalių. Toks netikėtas kasdienio daikto pateikimas ir dėmesį prikaustantis reginys, privertė įvertinti autoriaus kūrybinį išmonės ir konceptualaus paradokso santykį.

Taigi panašu, kad negausių stiklo menui skirtų tarptautinių didelio masto renginių išsklotinėje „European Glass Context“ išryškino daugelį stiklo autorių ir jų darbų, brėžiančių šios meno srities galimybes nestandartinio medžiagiškumo suvokimo ir konceptualėjimo linkme. Galiausiai, užbaigiant šį skyrį, derėtų apžvelgti bienalės „European Glass Context 2016“ panoramą. Pradėti norėtųsi nuo mūsų šalies atstovo, VDA stiklo katedros absolvento Pauliaus Rainio (g. 1989) darbo analizės. Šis jaunosios kartos menininkas yra įvaldęs ne vieną stiklo technologiją ir gilinasi į įvairiausias stiklo apdirbimo subtilybes, tačiau tuo pačiu generuoja ir naują požiūrį į medžiagą. Šiai parodai P. Rainys pristatė tarptautinės kuratorių komandos atrinktą kūrinių „Kaip supakuoti jūsų stiklo darbą parodai?“. „Autorius teigia, jog inspiracijų kūrybai jam teikia kasdienybė ir rutina, tad ir jo darbas atspindi stiklo menininkui labai aktualų dalyką – kūrinių supakavimą taip, kad jis nesudužtų transportuojant (kas, beje, ne taip jau retai nutinka šios meno rūšies objektams). Dailininkas idealiai sukuria savotišką apgaule, nes visas objektas yra iš stiklo. Bet mes matome tobulai padarytą burbulinės plėvelės pakuotę (imitaciją), kuria neva tai apvyniotas menamas stiklo kūrinys, padėtas ant krovininės dėžės. Greta autorius dar prideda ir garso instrukciją apie teisingą kūrinių vyniojimo procesą“,²²⁷ – rašė viena iš 2016 m. bienalės kuratorių komandos narių R. Simanaitienė.

Iš parodos konteksto išsiskyrė ir britas Harry'is Morganas (g. 1990) – jaunas menininkas, dirbantis studijoje „Custom Lane“ Edinburge.²²⁸ 2014 m. baigęs Edinburgo meno koledžą, H. Morganas nepaprastai aktyviai įsiliejo į kuriančių menininkų gretas Jungtinėje Karalystėje ir tarptautiniu mastu. H. Morgano, kaip 2019 m. „Loewe“ fondo amatų premijos finalininko, darbai buvo eksponuojami Isamu Noguchi muziejaus vidiniame sode „Heaven“ Tokijuje, kur dailininkas gavo specialųjį komisijos pažymėjimą. Autoriaus kūriniai yra demonstruojami Viktorijos ir Alberto taikomosios dailės muziejaus, Šiaurės Airijos nacionalinio muziejaus ir Europos šiuolaikinio stiklo

²²⁶ *Ten pat*, p. 172.

²²⁷ Simanaitienė R. „Europos meninio stiklo panorama projekte „European Glass Context 2016“, in: www.kamane.lt [žiūrėta 2016-10-12].

²²⁸ „Custom Lane“ yra bendradarbiavimo platforma, sukurta Škotijoje ir skirta identifikuoti, palaikyti ir auginti kylančius dizainerius.

muziejaus nuolatinėse kolekcijose. Menininkas savo darbuose daug dėmesio skiria medžiagiškumo reikšmei. Kūrinį „Cube“, pristatytą Bornholmo bienalėje, jis apibūdino taip: „Mane žavi priešingybių sąveika – skaidru ir nepermatoma, trapu ir tanku, stiklas ir betonas. Šie kontrastai išryškina tikrąją medžiagų kokybę, sukuria tvarkos jausmą, harmoniją ir pusiausvyrą.“²²⁹

Mąstant apie medžiagiškumo prasmes kūryboje, būtinai norėtusi pakomentuoti ir olandės Alexandros Engelfriet (g. 1959) videoinstaliaciją „Glassporen“. Alexandra Engelfriet baigė keramikos studijas Gerrito Rietveldo akademijoje Amsterdame. Daugiau nei dvidešimt metų ji dirbo su tokiais medžiagomis kaip molis, smėlis, žemė, dumblas ar sniegas, t. y. su medžiagomis, kurios galima gauti be didesnių pastangų. Autorė teigia: „Naudodamasi šiomis medžiagomis užpildžiau ir suformavau didžiules erdves, taip pat kaip instrumentą panaudojau ir savo kūną. Aš dirbu gamtoje, naudoju medžiagas ir gamtos jėgas, kurias randu vietoje. Šią turtingą fizinę ir dvasinę patirtį su žaliavomis dabar perduodu keramikai. Dėl degimo procesų mano darbai tampa ilgalaikiai. Į akmenį sukiėtėjusiame kūrinyje veiksmas ir judesys kartais išlieka matomi. Mano darbo esmė yra judėjimas, man patinka judančios ir kintančios medžiagos, struktūros ir turtingos tekstūros, atsirandančios minkant ir formuojant molį. Minkant atsiranda naujų galimybių. Kartais atrodo, kad judėjimas molyje kyla iš tuštumos puodo viduje, tuo pačiu materializuodamas nematomus judesius jį supančioje erdvėje. Pasaulyje, kuris tampa vis virtualesnis, siekiu pajusti ir patirti kūno lytėjimą ir jausmingumą per molio meną.“²³⁰ Pakviesta realizuoti savo projektą nacionaliniame stiklo centre Sanderlande (Anglija), dailininkė pasinaudojo galimybe eksperimentuoti: norėjosi pamatyti, kas nutiks, kai karšta lydyto stiklo masė bus liejama į drėgną molį. Visą šį terminio šoko bei visiškai skirtingų medžiagų susitikimo procesą menininkė filmavo. Ši videoinstaliacija „Glassporen“ ir buvo pristatyta bienalėje. Toks pavyzdys iliustruoja tendenciją, kai kitos srities menininkas rizikuodamas tampa stiklo meno dalyviu. Tai, kad jis visiškai nežino stiklo prigimties bei technologinių niuansų, tikriausiai leidžia eksperimentuoti nebijant profesionalų kritikos. Kaip matome, kūrinio neliko – užfiksuota videomedžiaga šiuo atveju ir tapo kūrinium.

Ir galiausiai, medžiagiškumo teikiamas prasmes ir asociacijas užbaigė vokietės Judithos Röder (g. 1978) instaliacija „Projection IV“. Iš pirmo žvilgsnio tai – tik prie sienos sustatytų vidutinio žmogaus ūgio skirtingų medžiagų krūva: pramoninio stiklo, metalo lakštų, medžio blokelių bei audinio gabalų kompozicija. Tačiau ant tamsaus metalo ir stiklo paviršiaus projektuojamo tekančio vandens srovė sukūrė tam tikrą apčiuopiamą kintančio laiko ir materijos būseną, o kontrastuojančios eksponuojamų medžiagų savybės papildė vieną kitą.

Išanalizavus nemažą dalį trijose „European Glass Context“ bienalėse eksponuotų kūrinių, galima daryti tokią išvadą: šis projektas akivaizdžiai atskleidė, jog nepaisant to, kad skirtingose

²²⁹ <http://www.harrymorgan.info/> [žiūrėta 2018-11-04].

²³⁰ <https://www.pulsceramics.com/exhibitions/alexandra-engelfriet-2007/> [žiūrėta 2017-10-10].

Europos šalyse stiklo menas yra labai skirtingas, požiūrio į stiklo medžiagą konservatyvumas pamažu tirpsta ir ryškėja plati medžiagiškumo ir technologijų variavimo skalė. Tai lemia tiek įvairūs geografiniai-kultūriniai veiksniai, tiek skirtingos stiklininkystės mokyklų tradicijos bei stiklo studijos suvokimo ir studijoje vykdomos veiklos kaita. Tokiame margame kontekste visa tai gali būti traktuojama kaip neabejotinai svarūs reiškiniai, vienijantys Europos stiklo menininkus bei skatinantys skirtingų profesinių patirčių ir požiūrių bendrystę, dialogą bei sklaidą.

4.2. Menininkų, konceptualizuojančių stiklo medžiagą, kūrybos analizė

Atskirai norėtusi aptarti bent kelis autorius, skiriančius didžiulį dėmesį pačiai stiklo medžiagai ir būtent jai suteikiančius esminę prasmę. Tai menininkai, nueinantys dar toliau, konceptualizuojantys pačią stiklo medžiagą ir (arba) technologinį stiklo ar kūrinio iš stiklo gamybos procesą. Šiuo atveju menininkui dažniausiai nesvarbu, ar proceso pabaigoje liks gražus meno kūrinys, ar tik šukių krūva.

Davidas Schnuckelis (g. 1979) – amerikietis menininkas, kurio darbas ir interesų laukas visų pirma apima stiklą kaip medžiagą. Jis yra ir teoretikas, rašantis stiklo klausimais, ir pedagogas Ročesterio universitete, kviečiantis studentus ieškoti net ir provokuojančių asmeninių klausimų sprendimų per stiklo medžiagą. Tai – žmogus su išpūdingu kūrybiniu bagažu, jo darbų gausu įvairiuose meno muziejuose. Šis kūrėjas – akivaizdus pavyzdys to, ką galėtume pavadinti menininku, konceptualizuojančiu medžiagą, šiuo atveju – stiklą. Jo kūrybos eiga prasideda nuo kūrinio pavadinimo, tęsiasi eksperimentuojant su technologiniais procesais, dokumentuojant juos tekstu, nuotraukomis, vaizdo bei garso įrašais ir baigiasi kūrinio arba tuo, kas lieka po kūrybos proceso. O tai reiškia, kad kūrinys – toks, kokį žiūrovas įpratęs matyti ekspozicijos salėje, – visai nėra svarbiausias rezultatas. Dažniausiai procesas ir yra D. Schnuckelio kūrinys. Derėtų pridurti, kad šis menininkas yra puikiai įvaldęs technologinius stiklo gamybos procesus, meistriškai įgyvendina sudėtingiausių technikų pavyzdžius. Stebėtina tai, kad nepriekaištingai sukūręs gaminį, po to jį dekonstruoja tyrinėdamas jau kitus stiklo kaip medžiagos technologinius niuansus. Pavyzdžiui, pasitelkęs ilgą ir sudėtingą procesą pagaminęs venecijietiško stiliaus taure, vėliau ją sugniuždo aukštoje temperatūroje krosnyje ir viską fiksuoja vaizdo kamera. Pasak menininko, „<...> stiklas, kaip medžiaga, yra sudėtingas; mokymasis su juo dirbti yra lėtas ir metodiškas procesas, tiesiogiai susijęs su valios, proto ir rankų sąveika. Kiekvieną procesą sunku suvokti iki galo. Sąvoka – dirbti su stiklu gerai ir kompetentingai – tampa itin sudėtinga, trunkanti ilgą laiką, kartais visą gyvenimą.“²³¹ Šia prasme menininkas atrodo kaip savotiškas studijinio stiklo atstovas.

Įdomi ir danų menininkės Marijos Bang Espersen (g. 1981) kūrybinė pozicija. Ji teigia: „<...> šiandieninė visuomenė yra pagrįsta idėja, kad viskas yra kontrastiška ir tikslu: tik teisinga

²³¹ <http://www.davidschnuckel.com/writing> [žiūrėta 2017-10-13].

arba tik neteisinga. Tarsi niekada negali būti abu atvejai vienu metu. Aš taip užaugau. Turėjau vadovautis tokiomis taisyklėmis, kad viskas gali tilpti tik į vieną ar kitą dėžutę. Tačiau šiandien tyrinėju faktą, kad tokia tiesos idėja yra ginčytina, ir aš nebegaliu tikėti visuotine ir amžina tiesa. Aš matau tiesą kaip lanksčią, transformatyvią, pagrįstą individo samprata. Tikiu, kad laikui bėgant žmogus gali pereiti per daugybę tiesos išbandymų ir atradimų, turinčių vienodą galią egzistuoti su kitų atrastomis tiesomis, kurios taip pat turi teisę būti tiesa.“²³²

Turėdama stiklapūtės amato įgūdžių Maria Bang įgijo ir nemažą šios technikos naudojimo patirtį, puikiai išmano stiklo gamybos tradicijas ir būtent tai jai padeda joms prieštarauti, eksperimentuoti, atrasti kažką savito. Menininkės požiūris į medžiagą kinta iš idėjos, kad tradicijos atsiranda iš praeities ir priklauso būtajam laikui, o tai yra prielaida jas keisti. Tai leidžia pasinerti į naujas patirtis, į naujas tiesos paieškas. Tokiu būdu menininkės kūryboje atsiranda paradoksai: teisinga–neteisinga, juoda–balta, vieno–dviejų kontrastas. M. Bang kūrybinis darbas susideda iš daugiau nei vienos tiesos arba suteikia dar vieną tiesą, kitokią nei ta, prie kurios esame įpratę... Tai daugialypiai ir daugiasluoksniai dalykai, kuriuose nėra jokių apribojimų. Konceptualiai, vizualiai ir fiziškai autorė stengiasi užginčyti nusistovėjusį suvokimą apie stiklo technologijų galimybes. Pajutusi stiklo medžiagos ribas, autorė idėjoms įgyvendinti nevengia pasitelkti ir kitas panašių charakteristikų (pvz., lankstumo, optikos, skaidrumo, permatomumo) medžiagas – vinilą, vandenį, lateksą. Autorės nuomone, šios medžiagos yra akivaizdžios ir akimirksniu perskaitomos. O galbūt tai ir yra stiklo, kaip medžiagos, konceptualizavimas – jo atsisakymas ar keitimas kita medžiaga.

Dar vienas įdomus kūrėjas britas Matthew Durranas (g. 1963) yra stiklo menininkas, kurio kūryba absoliučiai neįsprendžiama į kokius nors kategorijų rėmus. Jo patirtis, susijusi su stiklo ir jo struktūrų savybių tyrimais, pereina nuo mums įprasto menininko kūrybinio lauko į audinių inžinerijos pasaulį. M. Durranas dirba su didelio masto instaliacijomis ir skulptūriniais objektais, kurie kartais dera su fizine aplinka, o kartais atsiduria nepatrauklioje sąveikoje. Visada besidomintis ir nuolat ieškantis – taip galima apibūdinti M. Durrano požiūrį į gyvenimą ir apibrėžti jo pasirenkamas kūrybines temas. Menininko tyrinėjimai apima plačias teritorijas: nuo prieš daugybę metų iš lavos susiformavusio obsidiano iki sukaupytų stiklo atliekų ir naujų technologijų. Bendradarbiaudamas su kitais specialistais autorius ieško ir kuria bendrus sprendimus, pavyzdžiui, susijusius su energijos tausojimu ir atliekų perdirbimu. Kūrybiniai ieškojimai jį atvedė ir prie mokslinių medicinos tyrimų. Dabar dailininkas bendradarbiauja su pirmaujančiais chirurgais ir mokslo darbuotojais, siekdamas sukurti audinių ir organų formavimui (imitavimui) skirtas stiklo formas. Jo veikla šioje srityje teikia vilties pacientams, kuriems atlikta, pavyzdžiui, rinoplastinė

²³² <http://www.mariabangespersen.com/glass> [žiūrėta 2015-12-18].

operacija,²³³ arba laukiantiems kitų sudėtingų procedūrų, kurias atliekant būtina organų transplantacija.

M. Durranas stengiasi balansuoti tarp meno estetikos ir naujų technologijų. Vykdydamas įvairius meninius projektus autorius nestokoja sveiko humoro prieskonio. Jo kūryboje susimaišo tiek daug įvairių dedamųjų, kad greičiausiai net nekiltų mintis šio menininko darbus priskirti kuriai nors vienai konkrečiai kategorijai.

Nespekuliuojant postmodernizmo apibrėžtimis, šio skyriaus medžiagą būtų galima apibendrinti tokia mintimi: postmodernaus meno uždaviniu tampa prasmės paieškos ir tam naudojamos įvairios, kartais visiškai neįprastos priemonės. Vaizduojama visuma pasitelkiama norimai idėjai išreikšti, ji sukelia originalių, sunkiai apčiuopiamų asociacijų. Kūrinių visumą dažniausiai sudaro ne tik vaizdai ar pavidalai, bet ir visa, ko negali apibrėžti šios sąvokos, – garsai, kvapai, šviesa ir kiti pojūčiai.

Pasaulyje daugybė stiklo srityje kuriančių menininkų visai nesinaudoja kitomis technologijomis ar medijomis. Toks reiškinyvis dar priskiriamas taikomojo meno kategorijai. Tačiau tai taip pat yra susitarimo reikalas ir tą susitarimą reikėtų keisti smarkiai išplečiant srities ribas: nuo funkcionalumo iki vaizduojamumo ir grynosios estetikos. Kita vertus, akivaizdu, kad stiklo menas nūdien yra tapęs kur kas sudėtingesniu ir platesniu reiškiniu. Tai įrodo ir stiklo kaip medžiagos traktavimas bei jo panaudojimo kūryboje aptarimas. Tenka pripažinti, kad sąvokos „stiklo menininkas“ ar „stiklo menas“ postmoderniame kontekste šiandien nebeturi aiškios prasmės.

²³³ Rinoplastika – nosies operacija ar tiesiog nosies korekcija, atliekama norint pašalinti diskomfortą keliančius defektus.

5. INDRĖS STULGAITĖS-KRIUKIENĖS KŪRYBA STUDIJINIO STIKLO GALIMYBIŲ KONTEKSTE

Šis skyrius susideda iš dviejų dalių. Pirmajame skyriaus poskyryje analizuojama stiklo dailininkės Indrės Stulgaitės-Kriukienės ankstyvoji kūrybinė raida, aptariami jos autoriniai darbai nuo stiklo meno studijų pradžios iki XXI a. antrojo dešimtmečio, išryškinami šio laikotarpio etapiniai darbai. Aptariama kūrinių tematika ir meninė plastika, atskleidžiamos darbų meninės savybės, nulemtos studijinio stiklo galimybių. Antrajame skyriaus poskyryje nagrinėjama dabartinė menininkės kūrybinė raida ir pateikiami tyrimai, kurių esminis tikslas yra išsiaiškinti suvokėjo požiūrį į stiklo meno kūrinį, apibrėžiant jo unikaliąsias savybes ir įvardijant meninio išraiškingumo skalę. Taip pat atliktais tyrimais pagrindžiamas stiklo dirbinio funkcionalumo ir konceptualumo santykis, aiškinamos kūrinių meniškumo ribos.

5.1. Ankstyvoji menininkės kūryba studijinio stiklo aplinkoje

I. Stulgaitės-Kriukienės kūrybinis kelias prasidėjo 2001 m., įstojus į Vilniaus dailės akademijos Kauno dailės instituto (dabar – fakulteto) stiklo specialybę.²³⁴ Vos pradėjusi mokytis bakalauro programoje būsima stiklo dailininkė ėmė gilintis į stiklo technikas ir šiai medžiagai būdingus plastinius ypatumus. Pamažu išbandžius daugelį stiklo medžiagos įvaldymo būdų ir išsamiai susipažinus su stiklo savybėmis, menininkės interesų laukas susiaurėjo iki karšto stiklo formavimo technikų, itin daug dėmesio skiriant karšto stiklo liejimui į žemės mišinio formas. Fakulteto studijinio stiklo dirbtuvėse pradėti eksperimentai menininkę nuvedė iki bakalauro studijų baigiamojo darbo „Stand’Art“ (2005). Jame išryškėjo autorės ypatingas technologinis gebėjimas eksperimentuoti liejimo technika, sėkmingai skulptūriškai atvaizduojant žmogaus figūrą stiklo formos viduje. Be to, tematinio atžvilgiu atsiskleidė kritinis požiūris į visuomenės normų suvaržyto ir į unifikuotos elgsenos rėmus įsprausto žmogaus padėtį. Atskleisti šią idėją autorei padėjo pasirinkta stačiakampio stiklo luito kompozicija, darbe atkartota keliasdešimt kartų.²³⁵ Stiklo kaip medžiagos savybės – peršviečiamumas ir optinis formos tūrio žaismas – tapo svarbiu kūrybinių paieškų įrankiu kuriant neverbalinį naratyvą.

Ankstyvasis menininkės kūrybinis etapas atskleidė svarbią inspiraciją – šiuo laikotarpiu dailininkės skulptūrinę stiklo plastiką stipriai veikė vienas garsiausių šių laikų studijinio stiklo kūrėjų ir karšto stiklo liejimo technologijų žinovų Bertilas Vallienas (Švedija).²³⁶ Šio autoriaus kūrybos analizė, prasidėjusi bakalauro studijų etapu ir atsispindėjusi I. Stulgaitės-Kriukienės

²³⁴ Menininkė anksti pradėjo dalyvauti parodiniame gyvenime. Pirmoji vieša paroda, kurioje ji dar kaip studentė pristatė savo darbus, įvyko 2002 m. galerijoje „Meno parkas“ Kaune.

²³⁵ Baigiamasis I. Stulgaitės-Kriukienės bakalauro studijų darbas „Stand’Art“ (vadovas doc. V. Janulionis) buvo įvertintas puikiai ir valstybinės egzaminų komisijos išskirtas už kūrinio brandumą.

²³⁶ Apie šio menininko studijinio stiklo kūrybą plačiau rašoma disertacijos III skyriuje.

bakalauriniame darbe, tęsėsi ir magistrantūros laikotarpiu (2005–2007). Per magistrantūros studijas dailininkė išplėtojo civilizacijos pokyčių, ekosistemos griūties bei ekologinių žaizdų tematiką. Ją gvildeno daugelyje kūrinių, tačiau ypač sėkmingai ir vaizdžiai perteikė skulptūriniame kūrinyje „Civilizacija“ (2007). Šiame darbe stiklo masėje inkliuzų pavidalu buvo pademonstruoti įvairūs elementai – žemės svetimkūniai (ekologiniai teršalai). Baigiamajame magistro darbe menininkė dar labiau gilino ir konceptualino savo kūrybinę sampratą, kurią atskleidė instaliacinio pobūdžio skulptūroje „(Ne)žinomas“ (2007). Šis darbas sprendė civilizacijos, archeologijos ir būties klausimus. Kūrinių sudarė atskiri skulptūriniai stiklo elementai, ant plokštumos išdėlioti tarsi salos, o stiklo masės gabaluose inkliuzų pavidalu vėlgi ryškėjo žmogaus liekanos – dūlėjančių griaučių likučiai, kaukolės, skeleto fragmentai.²³⁷ Taigi galima teigti, kad dar studijų metais per skulptūrinę plastiką ėmė ryškėti menininkės autorinis braižas. Tuo metu pamėgtos dailininkės kūrybai artimos egzistencialistinės krypties filosofų bei rašytojų gvildentos temos išliko svarbios iki šių dienų. Analogiška kryptimi stiklininkės kūryba vystėsi ir aspirantūros studijų Vilniaus dailės akademijoje metais (2007–2009).

XXI a. pirmojo dešimtmečio Lietuvoje vyraujančia stiklo dailininkų kūrybine tendencija buvo galima įvardyti abstraktaus dekoratyvaus skulptūrinio stiklo kūrimą. Tik nedaugelis stiklo dailininkų autoriniuose darbuose rinkdavosi kitokią stiklo traktuotę. 2009 m. rašydama apie I. Stulgaitės-Kriukienės darbus ir pabrėždama menininkės siekį nutolti nuo tokio pobūdžio pakraipos, menotyrininkė R. Simanaitienė teigė: „<...> ir nors šios autorės darbai taip pat tarpsta skulptūrinio stiklo kontekste, vis dėlto dailininkės kūrinių tematika, plastiniai sprendimai, kūrinio visumos ir apibendrinimo paieškos pasižymi kitokiomis ypatybėmis. Žvelgdami į Indrės kūrinius, suvokiame, kad idėjų lygmeniu autorei labiausiai rūpi egzistencinės problemos, moralinės bei dvasinės vertybės. Gimimo ir mirties, būties ir nebūties, tapsmo ir išnykimo temas dailininkė pradėjo gvildinti dar ankstyvųjų studijų darbuose („Skausmas“, „Ilgesys“, „Išalęs“). Ši tematika aktuali išliko ir nūdien. Kartais šie reiškiniai atskleidžiami pasitelkus sudėtingas ansambliškas kompozicijas, instaliacinius sprendimus („Stand’Art“, „Žemėtvarka“), o kartais, regis, paprasčiausius daiktus, pavyzdžiui, itin išdidintą lošimo kauliuką ar stiklinių siūlų rites. Visiems šiems kūriniams ir jų suponuojamoms idėjoms perteikti parenkamos sudėtingos studijinio stiklo meninės raiškos priemonės bei technikos. Stiklas Indrės darbuose paprastai kelia daugybę asociacijų: skaidrus, optinis – giedrų jausmų išraišką (serija „Laivai“), šiurkštus, prigesęs, faktūriškas – nykstančios, žūstančios materijos nuojautą („Civilizacija“).“²³⁸

²³⁷ Baigiamasis menininkės magistro darbas taip pat buvo įvertintas puikiai, gauta ir dekanų padėka už kūrybingas studijas bei kokybišką baigiamąjį darbą „(Ne)žinomas“ (vadovas prof. V. Gutauskas). Teorinio magistro darbo dalies, kurioje buvo tyrinėjama karšto stiklo apdirbimo technika, vadovė buvo doc. dr. R. Simanaitienė.

²³⁸ Kogelytė-Simanaitienė R. „Jaunieji VDA talentai. Stiklo meno studijos Kaune“, in: *Talentas būti reikalingam*, sudarytojas Liudvikas Gadeikis. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, p. 68.

Aspirantūros studijų metais dar labiau išryškėjęs dailininkės susidomėjimas studijinio stiklo judėjimu²³⁹ iš esmės neatitraukė dėmesio nuo skulptūrinės plastikos bei nuolatinio gilinimosi į karšto stiklo liejimo technologiją. Stiklininkės kūryboje šiuo laikotarpiu būtų galima išskirti ir tam tikrus įvairiomis formomis nuolatos atsikartojančius simbolius. Tai – veido, žmogaus silueto, namo formos motyvai, kurie dažnai virsdavo skulptūrinių darbų serijomis. Komentuodama šio etapo I. Stulgaitės-Kriukienės kūrybą dailėtyrininkė R. Simanaitienė pastebėjo: „<...> pastaruoju metu menininkė dažniau pateikia skaidrias, perregimo stiklo vizijas, bet ir čia papildomi spalvos, techninio apdorojimo efektai kūriniams suteikia mįslingumo, estetizuoja ir sudvasina Indrės darbus. Tai akivaizdžiai matyti stiklo skulptūrėlių-namelių serijoje, pavadintoje „Namų dvasia“. Šis darbas, tiksliau darbų ciklas, kuriamas jau ketverius metus. Jis demonstruoja autorės pomėgį plėtoti pasirinktą temą, kiekvienoje parodinėje ekspozicijoje ją atspindėti vis kitaip, išvengiant vizualinės monotonijos ir atskleidžiant skirtingus menininkės pojūčius bei nuotaikas.“²⁴⁰

Ši dailėtyrininkės paminėta pirmąją I. Stulgaitės-Kriukienės ciklą (pradėtą kurti 2010 m. ir pavadintą „Namų dvasia“) sudarė aibė vienodo dydžio skaidraus stiklo namelių. Kiekvieno jų išorė buvo panaši, bet vidinis dizainas (koloristika, išsiskleidę stiklo šuorai ar gijos) – skirtingi. Ciklas buvo tęsiamas maždaug ketverius metus. Iš pradžių menininkė žavėjo namelio simbolis, motyvo jaukumas, formos grynumas, aiškumas, pasitelkus studijinio stiklo galimybes išgaunami vidiniai koloristiniai kūrinio sprendimai ir optika. Vėliau imta eksperimentuoti namelių dydžiais, ne tik spalvomis, bet ir faktūromis. Vis dėlto nuo pirmąjo stačiakampio namelio įvaizdžio smarkiai nenutolta ir tai visus sukurtus darbus apjungė į vientisą, ilgai plėtotą seriją. Namų tema pasitelkta ir kuriant nemažai kitų kūrinių, įgyvendintų karšto stiklo liejimo į formas (metalo, medžio, žemės mišinio) būdu, derinant stiklą ir su kitomis medžiagomis (akmeniu, metalu). Taip gimė keli pavieniai darbai („Vienišius“, „Norvegija“) bei dar kelios namelių serijos ir kompozicijos („Žemėtvarka“, „Debesų namai“, „Mažojo princo planetos“, „Pasaulio kraštas“, „Gyvenimo grafika“). Viena jų („Ten, kur namai“) sukurta doktorantūros studijų metu, tyrinėjant šviesos įtaką ypatingai kūrinio atskleidimui.

Ši serija tapo vienu dažniausiai parodinėse erdvėse rodytų ciklų ir pastaraisiais metais kaip ekspozicija „Ten, kur namai“ (stiklas, šviesa) buvo demonstruota daugelyje parodų salių.²⁴¹ Parodose kito namų formos, dydžiai, spalviniai sprendimai, faktūros. Autorės manymu, namai nėra tik eksterjerai ar interjerai, tai – ištisi žmogaus gyvenimai, būsenos, emocijos, išskirtiniai ar

²³⁹ Šia tema menininkė rašė meno licenciate mokslinį referatą.

²⁴⁰ Kogelytė-Simanaitienė R. „Kūrybą ir gyvenimą susieję su stiklu... (apie stiklininkus Remigijų Kriuką ir Indrę Stulgaitę-Kriukienę)“, in: *Dailė*. Vilnius: Dailininkų sąjungos leidykla, 2014, Nr. 2, p. 100.

²⁴¹ Ji demonstruota I. Stulgaitės Kriukienės ir R. Kriuko autorinėje parodoje „Ugnies medžioklė“, Šiaurės Bohemijos muziejuje, Liberece Čekijoje (2017-03-23–2017-05-14). Taip pat tų pačių menininkų parodose: „Monologai“ Taikomosios dailės muziejuje Vilniuje (2017-09-13–2017-11-13); „Tarp dangaus ir žemės“ J. Monkutės-Marks galerijoje-muziejuje Kėdainiuose (2017-11-24–2018-01-06); „Monologai“ Žemaičių dailės muziejuje Plungėje (2018-05-19–2018-09-30); iš ciklo „Monologai“, Gallery van Dun, Oosterwijk Nyderlanduose (2018-11-04–2018-12-02).

kasdieniai gyvenimo tarpsniai. Tai – žmonijos visuma, žiburėliai languose, keliaujant didmiesčių ir kaimo vietovių keliais...

Serią apsiribojo kelių spalvų (žalios, gintarinės, raudonos) bei skaidraus stiklo deriniais. Svarbiausią vietą tiek karštojo proceso (liejimo), tiek šalto apdirbimo (šlifavimo, poliravimo) metu užėmė liejimo ant medžio faktūros raiška. Pirmuoju atveju – tinkamos medžio formos parinkimas bei parengimas procesui, antruoju – šlifuotinių plokštumų atranka.

XXI a. antrajame dešimtmetyje menininkės kūryba vis labiau konceptualėjo. Nenutolstant nuo mėgstamos liejimo technologijos sukurti kūriniai palaipsniui įgavo dar ryškesnių instaliacinio pobūdžio elementų. Prisimenant autorės pomėgį plėtoti pasirinktą temą, sukurtos kelios kompozicijos iš skaidraus stiklo, imituojant žemėje įspaustus ir įšalusius įvairaus dydžio pėdsakus („Ruduo“, „Jis“). Kūrinyje „Kelyje“ įšaliosios pėdos keliauja žemių pripildytame sename lagamine. Smėlio krūvoje skaidraus ir spalvoto stiklo kontrastais žaižaruoja užsilikę, regis, tik ką žaidusių vaikų kaladėlės „Žaislai“. Kompozicijoje „Kaštonai“ – saviti, simboliški, išdidinti stikliniai kaštonai, dedikuojami kaštoninių keršakandžių pažeistiems medžiams. Kūrinyje „Kilkės“ panaudota grafinė spauda. Ant skaidrios, iš stiklo sukurtos skardinės dugno esantis realistinis žuvyčių atvaizdas dėl stiklo optinių savybių kinta keičiant žiūrėjimo kampą: iš pradžių yra plokščias, o skardinę pakreipus, žuvytėmis užpildo visą tūrį...

5.2. Nuo funkcionalaus daikto iki konceptualaus objekto: pastarojo laikotarpio dailininkės kūrinių meniniai tyrimai

Šiandienos meninio stiklo procesai neatsilieka nuo šiuolaikinio meno pasaulio raidos. Stiklo objektai tampa ne tik technologinių procesų išdava ir yra valdomi ne tik pačių stiklo menininkų. Stiklo medžiaga (arba jos dirbiniai) pasitelkiami ir kitų sričių menininkų kūryboje. Nebelieka aiškios ribos tarp stiklo meno ir meno plačiąja prasme. I. Stulgaitės-Kriukienės aspirantūros studijų darbe buvo linkstama prie hipotezės, kad neatsiejamas nuo sudėtingų technologinių procesų stiklo menas, kaip postmodernus, konceptualus šiuolaikinio meno objektas, yra retas reiškiny. Šiandien, stebint šiuolaikinio meno sceną ir vykstant akivaizdžioms stiklo meno transformacijoms, tokios išvados daryti jau nebesinori. Tyrimo lauku tampa ribų nustatymas tarp funkcijos ir idėjos, tarp amato dirbinio ir meno kūrinio, tarp taikomojo ir vizualaus / konceptualaus darbo. Keliamas ir klausimas, kada objektas apskritai tampa meno kūrinium? Nuo doktorantūros studijų pradžios (2015) I. Stulgaitės-Kriukienės sukurti darbai skatino kelti minėtus klausimus. Diskusijos šia tema vyko su kolegomis stiklo meno atstovais, menotyrininkais, filosofais. Pažymėtina viena iš aštresnių polemikų, 2017 m. vykusį tarp menotyrininkų Kęstučio Šapokos, Arūno Sprauniaus bei stiklo

menininkės I. Stulgaitės-Kriukienės.²⁴² Diskusija rutuliojosi po to, kai mugėje „ArtVilnius 2017“ žiūrovų simpatijų prizą laimėjo Dusetų galerija, eksponavusi stiklo menininkų R. Kriuko ir I. Stulgaitės-Kriukienės instaliaciją iš stiklo, šviesos, garso ir dirbtinių dūmų. Tų pačių metų rudenį Vilniuje, Taikomosios dailės muziejuje, buvo atidaryta didžiulė šių menininkų stiklo instaliacijų paroda, kurioje pristatyti konceptualaus pobūdžio kūriniai, neturintys nieko bendra su taikomojo meno ir dizaino reiškiniais. Taigi minėtos diskusijos pagrindu pirmiausiai tapo *taikomojo* ir *grynojo* meno skirtis. Vėliau – ir šiuolaikinio stiklo meno apibrėžtis bei studijinio stiklo indėlis, kuriant konceptualų kūrinį.

Toliau norėtusi aptarti kelis etapinius darbus, ženklusius I. Stulgaitės-Kriukienės kūrybinio kelio konceptualėjimą ir tapusius autorės meninių tyrimų pagrindu.

2016 m. buvo sukurta interaktyvi I. Stulgaitės-Kriukienės skulptūra „Atmintis“ (medis, stiklas, garsas). Šio kūrinio inspiracija tapo klausimas: kiek gyva lieka gyvybės atmintis nukirsto medžio kamiene? Skulptūrai sukurti panaudoti laboratoriniai stiklo vamzdeliai, kurių viduje pagal aiškiai girdimą širdies dūžių garsą šokčioja raudoni stiklo strypeliai. Stiklo skaidrumas sukuria vos regimas ribas, kuriose raudonieji strypeliai juda sava trajektorija. Tuo pačiu tos vos matomos ribos simbolizuoja styrančias nukirsto medžio „kraujagysles“, kuriomis vis dar iki tam tikros ribos pulsuoja „kraujas“. Šis kūrinys natūraliai įsiliejo į bendrą Lietuvos meninio stiklo kūrėjų parodą,²⁴³ tačiau pagrįstai kėlė klausimą, kiek tai vis dar yra stiklo meno kūrinys?

Kurdama konceptualius darbus I. Stulgaitė-Kriukienė jau studijavo VDA meno doktorantūroje, tad vienas jos tikslų buvo panaudoti savo instaliacijas atliekant meninius tyrimus. Taigi tais pačiais 2016 m. atliekant tyrimus pasinaudota dar keliais instaliacinio pobūdžio darbais, kuriuose eksperimentavimo objektu buvo pasirinkta taurė – bene labiausiai atpažįstamas funkcionalus stiklo objektas. Menininkė šį objektą pasirinko ne atsitiktinai, o manydama, kad būtent jis gali sėkmingiausiai padėti atsakyti į nuolat keliamą klausimą: ar įmanoma funkcionalų objektą (daiktą) paversti konceptualių meno kūrinium? Kaip tai padaryti nekeičiant jo funkcionaliosios paskirties arba keičiant objekto funkciją ir (arba) formą, bet kartu išlaikant jos atpažįstamumą? Į visus šiuos klausimus bandyta atsakyti žiūrovams pateikiant keletą instaliacijų, videoprojektų bei objektų ir vykdant meno stebėtojų apklausas.

Vienas pirmųjų kūrinių, pasitelktų minėtiems klausimams išsiaiškinti, o kartu ir funkcionalumo–konceptualumo rėmams apibrėžti, buvo sukurtas 2016 m. Tai – instaliacija „Brizas“

²⁴² Polemika „Negąsdinkime vieni kitų“ įvyko 2017 m. Lietuvos dailės muziejuje. Jos pagrindu bendromis diskusijos autorių jėgomis parengtas straipsnis „Pokalbis su stiklo menininke Indre Stulgaitė-Kriukiene“, in: *Kultūros barai*, 2017, Nr. 10, p. 46. (http://www.kulturosbarai.lt/uploads/news/id120/KB_2017_10_WEB.pdf). Visas tekstas pateikiamas priede Nr. 3.

²⁴³ Darbas eksponuotas grupinėje Lietuvos stiklo kūrėjų parodoje „Lūkesčių procesai“ VDA Telšių galerijoje, 2016-11-04–2016-11-29. Lapkričio 29 d., per parodos uždarymą, vyko ekskursija po parodą su menininkėmis J. Pociūte ir I. Stulgaitė-Kriukiene ir paskaita-diskusija „Nuo funkcionalumo iki koncepcijos“.

(gamyklinės stiklo taurės, judesys, garsas).²⁴⁴ Šį darbą įkvėpė bambukiniai (metaliniai) vėjo varpeliai. Pagal *fengšui* tradicijas vėjo varpeliai naudojami neutralizuoti neigiamos energijos tekėjimą, suteikti namams ramybės ir atkurti sutrikusią harmoniją. Pastebėta, kad susidaužimo taurėmis garsas turi panašų skambesį kaip ir minėti vėjo varpeliai. (Autorei net kilo klausimas, ar susidaužiant taurėmis, papildytomis kokio nors gėrimo, nesiekama tokio pat rezultato, pavyzdžiui, ieškoma nusiramino ar garsinio ženklo?)

Instaliaciją sudarė serijinės, fabrikinio būdu pagamintos taurės, sukabintos kojelėmis į viršų. Iš viso jų panaudota nuo 121 iki 132 vienetų. Šis skaičius gali būti varijuojamas priklausomai nuo ekspozicijų erdvės. Eksponavimo aplinka turi būti tamsi, apšviečiamas tik pats objektas. Žiūrovui užėjus į patalpą įsijungia „vėjas“, taurės pradeda siūbuoti, skleisdamos susidaužiančių taurių garsą. Taurės fiziškai gali ir nesiliesti, nes leidžiamas įrašytas garsas, tačiau susiliesdamos jos į bendrą visumą įneša papildomų garsų. Kūrinyje taurės forma nebuvo sugadinta, pakeista tik jos funkcija.

Remiantis šiuo kūriniu atlikto stebėjimo rezultatai pranoko lūkesčius. Parodoje sukurta specifinė aplinka žiūrovą veikė itin mediatyviai. Dažnas lankytojas instaliacijos patalpoje užsibūdavo ilgiau, o išėjęs grįždavo dar kartą. Pasak stebėtojų, pirmiausia juos paveikdavo garsas ir tamsios aplinkos nepalietame plote – taurių apačioje – žaidžiantys taurių šešėliai. Ir tik vėliau žiūrovui nuostabą sukeldavo „varpeliai“, supratęs, kad tai yra paprasčiausios vyno taurės.

Kūrinio keliamus potyrius taikliai aprašė menotyrininkė G. Aksamitauskaitė: „<...> apsidairę po kambarį nepastebėjote vienos kitos stiklinės taurės? Menininkai jų susirenka 132 ir it kokį *ready-made*’ą sukabina ant valo aukštyje kojom („Brizas“). Iš viršaus pučia ventiliatorius ir kiekviena taurė, kiekviena paskira vertikali kinetinė ašis vėjo gūsiomis virpinamu valu išjudinama į bendrą garsinę ir vizualinę kalbą. Optiniai šviesos lūžio efektai, žinoma, ne Kriukų valioje, tačiau stebėdama taurių šešėlius ant žemės pamačiau, rodos, tokių pat amorfiškų ir jokios apčiuopiamos fizinės formos šiuo atveju neturinčių ląstelių dauginimąsi: centre – profazė, kai branduolys dar koncentruotas ir aiškus, šešėliams tolstant išryškėja chromosomos ir sunyksta aiškos membranos, toliausiai nuo šviesos šaltinio esančių taurių, į kurias spinduliai krenta smailesniu kampu, projekcijose ant žemės šviesos branduolys jau skilęs ir iš jo formuojasi branduolėliai. Viskas nuolat juda, skamba ir prieš lankytojo akis tai gimsta, tai vėl į pirminį būvį grįžta biologiniais principais besiremianti, bet kartu ir visai nefizinė medžiaga!“²⁴⁵

²⁴⁴ Darbas demonstruotas VDA meno doktorantų kūrybos parodoje „Atviros studijos“ VDA parodų salėje „Titanikas“ Vilniuje (2016-04-28–2016-05-21), vėliau – I. Stulgaitės-Kriukienės ir R. Kriuko autorinėje parodoje „Monologai“ Taikomosios dailės muziejuje Vilniuje (2017-09-13–2017-11-13) ir Žemaičių dailės muziejuje Plungėje (2018-05-19–2018-09-30).

²⁴⁵ Aksamitauskaitė G. „Skysto smėlio viražai“, in: *Literatūra ir menas*; 2017-10-27, p. 25.

2016 m. I. Stulgaitei-Kriukienei kūrybiškai buvo itin produktyvūs. Tais metais įgyvendintas dar vienas konceptualaus pobūdžio darbas – videoprojektas „Ritualai“.²⁴⁶ Autorė siekė, kad ir šiame kūrinyje meninės koncepcijos pagrindu būtų pasitelkta taurė ir jos eksploatavimo principai. Šio darbo inspiracija grindžiama gėrimo kultūra, gėrimo pylimo į taurę ritualais bei etiketu. Kaip visiems žinoma, taurė skirta gėrimui įpilti ir jį vartoti. Esama pylimo į taurę etiketo, tam skiriamos įvairių formų taurės, vartojami skirtingų temperatūrų gėrimai (vynai, kokteiliai ar konjakas). Pylimo veiksmas – visiems aiškus ir suprantamas. Šiame projekte taurės funkcija „įpilti į“ išlieka, tačiau domimasi tuo, kas nutinka, kai į ją pilamas skystis yra 1 200 °C temperatūros stiklas? Taurės funkcija sunaikinama, tolesnis ritualas kinta – gerti iš jos jau nebeįmanoma.

Rodant kūrinių ekranas būdavo suskirstomas į penkiolika vienodo dydžio projekcijų ir kiekvienoje iš jų atsikartodavo tas pats, bet kartu ir skirtingas epizodas. Vienas kvadratas ekrane išlikdavo tamsus. Vaizdą lydėjo garsas – ritmingas vienodų intervalų taktas, skirtas vaizdo geometrijai sustiprinti. Stebėjimo tyrimas parodė, kad žiūrovas labiausiai dėmesį sukoncentruoja į vaizdą, kai įpylus karšto stiklo taurė pamažu pradeda linkti ir transformuotis. Nuolat atsikartojant šiam epizodui, susidarydavo įspūdis, kad visa masė yra pulsuoanti ir gyva. Tai sukeldavo didžiausią nuostabą ir klausimą, kas pilama į taurę?

Doktorantūros studijų metu aiškinantis stiklo kaip meno kūrinio nustatymo ribas, buvo atliktas meninis tyrimas „Objektas“. Šio tyrimo laikotarpis – maždaug vieneri metai (2017). Tais metais autorė potencialiems respondentams pateikdavo „Objekto“ nuotraukas bei trumpą komentarą ir prašydavo apibūdinti / recenzuoti nuotraukose matomą daiktą.²⁴⁷

Atlikti šį tyrimą autorę paskatino tiek filosofiniai svarstymai apie šiuolaikinį meną, tiek ją dominantys XX–XXI a. meniniai procesai ir artefaktai. Pasak filosofo A. Katalyno, „<...> meno ribų problema iškyla tada, kai darosi svarbu skirti objektus, laikytinus priklausančiais meno objektų klasei (meno kūriniais), nuo objektų, tokiais nelaikytinų, tada, kai toks skyrimas neatrodo savaime suprantamas. Konkrečiau žiūrint, ši problema susiformuoja, kai išryškėja kultūriškai reikšminga priešprieša – neabejotino (neginčijamo, nekvestionuojamo, visuotinai pripažinto) meno objekto ir (toje kultūrinėje situacijoje) abejotino (ginčijamo ir t. t.) objekto, pretenduojančio į meno objekto statusą. Tas pretendavimas reiškia situaciją, kai autorius ar socialinė institucija, pavyzdžiui, dailės muziejus, objektą visuomenei pateikia kaip meno kūrinį. Tai nėra tik elementariu klausimu formuojama problema, kokios yra meno ribos, kurias reikėtų bent apytiksliai apibrėžti. Tai objektams pripažįstamo, pripažintino, ar nepripažinto meno kūrinio statuso problema.“²⁴⁸

²⁴⁶ Videoprojektas rodytas VDA meno doktorantų kūrybos parodoje „Atviros studijos“ VDA parodų salėse „Titanikas“ Vilniuje (2016-04-28–2016-05-21), taip pat I. Stulgaitės-Kriukienės ir R. Kriuko autorinėje parodoje „Monologai“ Taikomosios dailės muziejuje Vilniuje (2017-09-13–2017-11-13) bei parodoje „Clear & Cloudy Water“ Boda Glasbruko stiklo gamykloje (angl. *The Glass Factory Boda Glasbruk*) Švedijoje (2019-02-16–2019-05-12).

²⁴⁷ Dalis įdomesnių respondentų atsakymų pateikiama priede Nr. 2.

²⁴⁸ Katalynas A. „Meno ribų problema“, in: *Athena*, 2006, Nr. 1, p. 179.

Nagrinėdamas ribas tarp meninio ir nemeninio objektų A. Katalynas straipsnyje „Meno ribų problema“ priminė svarbų artefaktą: „Bene labiausiai tinkamas šiam klausimui iliustruoti daugeliui autorių atrodo M. Duchampo precedentas: serijinės gamybos unitazas, demonstruojamas neabejotinų meno kūrinių ekspozicijoje ir šitaip pripažįstamas meno kūriniu, dabar, tokioje kultūrinėje situacijoje, jau nebe paprastas daiktas (pramoninis gaminys), o M. Duchampo „Fontanas“ (meno kūrinys). Ar objektą priimti eksponuoti kaip meno kūrinį ir, vadinas, pripažinti jam tokį statusą – tai ne teorinis, o meno kultūros praktikos klausimas.“²⁴⁹ Ši pozicija tapo kylančios tyrimo idėjos išeities tašku. Toliau šią idėją pratęsė ir konceptualisto Josepho Kosutho kūrinio „Kėdė“ (daiktas, jo atvaizdas ir aprašymas) analizės pavyzdys: šiame kūrinyje serijinis, pramoninis, kasdienio naudojimo daiktas, patalpintas į meno kūriniams skirtą aplinką, lyg savaime tapo meno kūriniu. Iškeltas klausimas, ar toks įvykis yra precedentas kitiems daiktams tapti meno kūriniiais? Ar aplinka, kurioje objektas tiesiog yra arba specialiai rodomas, išskiriant jį iš aplinkos, ar net eksponuojamas, suteikiant išskirtines priemones eksponatui (meno kūriniui), nusako jo (ne)meninę vertę?

Buvo remtasi ir teoretikės Jolantos Michalovskajos mintimis: „<...> nors meno sąvoka ir pačios meno formos kito per visą istoriją, visgi pati meno statuso problema, kaip verta specialios teorinės analizės ir filosofinio diskurso, imta plėtoti visai neseniai, nuo XX amžiaus septintojo dešimtmečio, intensyviai formuojantis institucinėms meno teorijoms. Tai reiškia, jog iki tol meno sąvokai buvo būdingas savotiškas „savaime suprantamumas“ arba „intuityvumas“. Dabar tai, kas buvo savaime suprantama, tampa neaišku, tai, kas buvo nekvestionuojama, atsiduria aktyvaus diskurso centre. Toks diskursas, autorės manymu, yra svarbus ne tik visuomeniniu požiūriu, bet ir kiekvienam mėtančiam meno gerbėjui, nes jis atveria anksčiau neregėtą laisvę sukurti savitą ir betarpišką individo ir meno santykį, iš naujo atrasti meno pasaulį, jo transcendentinę reikšmę perkelti į kasdienį gyvenimą. Ir šiandien tik nuo kiekvieno iš mūsų priklauso, ar pasinaudosime šia laisve, ar įgyvendinsime šią galimybę. Tam tereikia suabejoti tuo, kas yra neabejotina, peržengti akivaizdumo ribas ir atrasti pirmąjį meno fenomeną tokį, koks jis atsiveria klausiančiam ir abejojančiam žvilgsniui.“²⁵⁰

Aptarę filosofų teorinius apmąstymus, grįžtame prie kylančio klausimo: kas objektui suteikia meninio ar nemeninio kūrinio statusą? Į šį klausimą padėjo atsakyti atliktas tyrimas. Jam atlikti pasitelktas objektas – serijinė, fabrikinės gamybos taurė, pasižyminti kiek savitu dizainu – lenkta kojele. Ši kojelė, kaip pastebėta, dažną privertė suabejoti fabrikinės taurės gamybos kilme.

²⁴⁹ *Ten pat*, p. 177.

²⁵⁰ Michalovskaja J. „Šiuolaikinio meno ribos ir užribiai. Ar marinuotas ryklis yra meno kūrinys?“, in: <https://aplinkkeliai.lt/musu-tekstai/kulturos-ivykiu-kritika/siuolaikinio-meno-ribos-ir-uzribiai-ar-marinuotas-ryklis-yra-meno-kuriny/> [žiūrėta 2019-09-27].

Atliekant eksperimentus, šio dizaino taurės buvo pripildomos įvairių skysčių ir medžiagų: silikono, guašo, klijų, epoksido dervų ir kt. Viena jų, įpjauta išilgai, buvo pripildyta mėlyno silikono, kuris išteko pro įpjovą ir, žinoma, atėjus laikui sustingo. Pirmiausia šis rezultatas iš karto sukėlė klausimų taurę pamačiusiems įvairaus statuso žmonėms – meno ir ne meno lauko atstovams. Objektas ir toliau liko toks, koks buvo, – tiesiog taurė, pripildyta mėlyno silikono. Tačiau, išprovokavęs netikėtas diskusijas, šis paprastas daiktas tapo tyrimo objektu. Jei koks nors kūrinys žiūrovui patinka ar nepatinka, ar tai reiškia, jog turime pagrįstą teisę laikyti tą kūrinį meno objektu ar jo tokiu nebelaikyti? O jei tokia nuomonė yra kompetentingo meno srities žiūrovo? Palaipsniui buvo nutarta objektui suteikti (ne)meninio kūrinio statusą vykdant tik meno lauko atstovų – menininkų, menotyrininkų, meno kritikų, meną studijuojančių studentų, kuratorių ir kitaip su menu susijusių žmonių – apklausą. Buvo apklausta 100 respondentų ir tik 20 apklaustųjų sutiko savo išsakytą nuomonę paviesti raštu. Apklausiamųjų buvo paprašyta įvertinti objektą ir atsakyti į klausimą „Kas tai?“ iš jų požiūrio taško. Buvo užduota ir detalesnių klausimų: ar šis objektas yra meno kūrinys? Jei taip, tai kodėl? Ar šis objektas nėra meno kūrinys? Jei taip, tai kodėl? Ir, jei šis objektas nėra meno kūrinys, ar jis turi galimybių tokiu tapti ir kas galėtų padėti tai pasiekti? Kaip ir tikėtasi, bendros nuomonės nesulaukta. Be to, vertinant „Objektą“ pasitelkti skirtingi vertinimo kriterijai, vadovautasi skirtinga kultūrine, geografinė, amžiaus bei išsilavinimo patirtimi. Vieni į „Objektą“ pažiūrėjo labai rimtai ir jį vertino kaip aukštos kokybės meno ar dizaino kūrinį, kiti čia įžvelgė eksperimentą, galutinio kūrinio eskizą. Buvo ir tokių, kurie šį „Objektą“ atsisakė vertinti kaip pretenduojantį į meno kūrinio statusą ir net palaikė tokią apklausą meno įžeidimu. Dar kiti priėmė tai kaip žaidimą. Taigi vienareikšmiško įvertinimo nesulaukta. „Objektas“ pakibo vertintojų diskusijose su viltimi, kad kažkuriai žiūrovų daliai jis visgi atitinka meno kūrinio kriterijus.

Taikliausiai šio tyrimo esmę būtų galima apibendrinti pasitelkiant vienos iš tyrimo respondenčių, menotyrininkės, Lietuvos dailininkų sąjungos galerijos „Arka“ direktorės Evelinos Januškaitės-Krupavičės recenzijoje išsakytas mintis: „Tik objekto suvokimas kaip meno kūrinio paverčia jį meno kūrinium. Paties suvokėjo (žiūrovo) indėlis į kūrinio konstituavimą yra ženklus – jo ankstesnė patirtis, atmintyje užfiksuoti vaizdai, vaizduotė, sąmonės ir pasąmonės santykis suponuoja autentišką, kiekvienam individualią kūrinio refleksiją. <...> Žinoma, užduodant tokią užduotį, galima ir manipuliuoti – pateikti visiškai jokio meninio tikslo neturintį daiktą ir sukurti apie jį mitą. T. y. ne užduoties davėjas jį kuria, bet užduoties pildytojas – mes, kurie buvome paprašyti apibūdinti matomą objektą, parašyti jam recenziją. Taip paprastą objektą galime paversti meno kūrinium vien tik savo pasakojimu, įsivaizdavimu ir diskutuojant kuriu mitu.“²⁵¹

Pastaraisiais metais kiekvienas žiūrovams pristatomas I. Stulgaitės-Kriukienės konceptualaus pobūdžio kūrinys ir toliau sulaukia tam tikrų tiriamųjų veiksmų: siekta nustatyti, kaip

²⁵¹ Januškaitė Krupavičė E. „Objekto“ recenzija-rankraštis, Vilnius, 2017-10-11.

į šiuos kūrinius reaguoja žiūrovas (kaip jaučiasi fiziškai būdamas juose), kaip vertina juos ir kaip suvokia kūrinio visumą apskritai.

2017 m. kartu su stiklo menininku R. Kriuku dailininkė įgyvendino instaliaciją „4 dienos Marse“.²⁵² Kaip jau ne sykį minėta šiame skyriuje, ieškant būdų konceptualizuoti stiklo meno kūrinį, menininkės kūryboje svarbūs tapo ne tik pačio stiklo technologiniai procesai, bet ir stiklo skleidžiamas garsas, gamybinis kvapas, stiklo laužiamos šviesos transformacijos, žiūrovo fiziologinių bei dvasinių patirties aspektų ir sąlyčio taškų tarp skirtingų patirčių paieškos bei kiti su stiklo (stiklo medžiagos) suvokimu susiję matmenys, kurie ir galėjo tapti meno kūrinio sudedamosiomis dalimis, kuriančiomis pridėtinę kūrinio vertę.

Ekspozicijoje „4 dienos Marse“, imituojančioje kosmoso aplinką, sudarydamos vientisą erdvę susijungia kelios medijos. Įėję į uždara tamsią patalpą žiūrovai atsidurdavo tarsi kitoje erdvėje ir tai pajausdavo visu kūnu. Vieni lankytojai iš karto sukdamosi išėjimo link, net nebandydami įžiūrėti viduje esančios ekspozicijos ir teisindamiesi, kad bijo tamsos. Kitus reikėdavo išvesti dėl sutrikusio vestibuliarinio aparato veiklos. Tretieji, apsiratus akims tamsoje, greitai žingsniu praeidavo ekspoziciją, konstatavę, kad dėl viduje tyrančių dūmų kvėpuoti darosi sunkiau. Visgi dauguma žiūrovų viduje išbūdavo nemažai laiko, įdėmiai apžiūrinėdami kiekvieną skulptūrą, klausydamiesi garso, tiesiog mėgaudamiesi bendra mistine atmosfera. Kai kurie grįždavo dar ir dar kartą. Reikėtų pasakyti, kad specialiai šiam projektui sukurtas garsas didžiaja dalimi buvo įrašytas stiklo studijoje, t. y. darbo metu – natūralioje stiklo kūrinio gimimo aplinkoje. Tai –dujomis kūrenamų krosnių, šlifavimo staklių, pjovimo diskų ūžesys. Kaip parodė pirmoji patirtis, ši garsų visuma, kurią kasdien girdi visi dirbantieji stiklo studijoje ar užsukę į svečius, tiesiog susisteminta, išgryninta ir paversta į „muziką“, sukūrė nerealios erdvės įspūdį, svariai papildydama bendrą kurtos atmosferos pojūtį. Šiame projekte, kaip ir buvo tikėtasi, suveikė visi žmogaus fizinių pojūčių receptoriai: klausia, rega, uoslė, lytėjimas²⁵³ ir net skonis.²⁵⁴ Instaliacijos sukeltą įspūdį gana tiksliai nusako vienos žiūrovės nuomonė: „<...> būtent „4 dienos Marse“ dažniausiai buvo minimos lankytojų balsavimo biuleteniuose. Galima tai vadinti ir pagrindiniu „Art Vilnius“ tamsos kambariu, nors tamsių palapinių filmams rodyti mugėje būta daug. Bet tik šiame Tamsos kambaryje

²⁵² Kūrinio „4 dienos Marse“ stiklo skulptūrų autorius – R. Kriukas, ekspozicijos architektūros, šviesos, garso, dūmų instaliacijos autorė – I. Stulgaitė-Kriukienė. Ši instaliacija eksponuota šiuolaikinio meno mugėje „ArtVilnius'17“, vykusioje parodų salėje „Litexpo“ Vilniuje (2017-06-08–2017-06-11), kur menininkų duetas Remigijus Kriukas ir Indrė Stulgaitė-Kriukienė tapo „Žiūrovų rinktiniais menininkais“, o ekspoziciją pristatanti Dusetų dailės galerija – „Rinktinė žiūrovų galerija“. Taip pat Dusetų dailės galerija „ArtVilnius'17“ komisijos buvo apdovanota kaip viena iš septynių geriausių „ArtVilnius'17“ galerijų. Dar kartą instaliacija rodyta I. Stulgaitės-Kriukienės ir R. Kriuko autorinėje parodoje „Monologai“ Taikomosios dailės muziejuje Vilniuje (2017-09-13–2017-11-13) bei parodose „Tarp dangaus ir žemės“ J. Monkutės-Marks galerijoje-muziejuje Kėdainiuose, (2017-11-24–2018-01-06), „Monologai“ Žemaičių dailės muziejuje Plungėje (2018-05-19–2018-09-30), iš ciklo „Monologai“ „Gallery van Dun“ Oisterveike, Nyderlanduose (2018-11-04–2018-12-02).

²⁵³ Kaip rodo ilgametė patirtis, to išvengti tikrai nepavyksta nei vienoje meninio stiklo ekspozicijoje.

²⁵⁴ Nors gali būti, kad tai labiau įsivaizduojama, nei patiriama, gal tai būta tiesiog tam tikro poskonio burnoje, atsiradusio dėl dirbtinių dūmų poveikio.

ekspozicijos dalimi (migloje tarp stiklo skulptūrų maklinėjančiais „Marso tyrinėtojais“) tampa patys mugės dalyviai. Marso tyrinėtoju, o ne šiaip statistiniu žiūrovu, tampa ir pats.²⁵⁵ Buvo nepaprastai įdomu stebėti šios ekspozicijos lankytojus ir palaipsniui tai išaugo į savotišką tiriamąjį procesą – suvokėjo stebėjimą.

2017 m. kartu su dailininku R. Kriuku menininkė įgyvendino dar vieną instaliaciją „Pelkė“ (stiklas – R. Kriuko, šviesa, garsas – I. Stulgaitės-Kriukienės).²⁵⁶

Šioje instaliacijoje pirmiausia veikė technologiniai niuansai – akiai neįprasto atspalvio *uranium*²⁵⁷ ir skaidraus stiklo derinys bei stiklinių detalių gabaritai ir faktūra. Akivaizdu, kad pamatęs šį kūrinių žiūrovas nustebdavo supratęs, kas atlieka pjedestalo vaidmenį – metalinės 200 l talpos statinės. Tiesa, jos buvo apdorotos rūgštimi, suteikiant surūdijusio metalo vaizdą bei specialiai pagal poreikį sulamdytos. Šviečiantys stiklo stagarai tarsi išaugo iš seno metalo krūvos įspūdį sudarančių statinių krūvos. Kompozicija skendėjo tamsoje, žiūrovas matė tik atskirų skulptūrų kontūrus, tiek, kiek leido nuo stiklo stagarėlių sklindanti švelni šviesa. Nemažą poveikį tam, kaip žiūrovas suvoks ekspoziciją, darė ir pats instaliacijos pavadinimas. Ausys fiksavo besikeičiančius tylą ir šiek tiek nerimą keliantį garsinį foną. Dažnas, pamiršęs esąs ekspozicijų erdvėje, pagaudavo save atsargiai dėlįojant kojas, tarsi kiltų pavojus prasmegti kokiam nors netikėtai atsivėrusiame akivare.

Tyrimo pradžioje į tai nebuvo atkreiptas dėmesys, tačiau, po instaliacijų „4 dienos Marse“ bei „Pelkė“ viešo eksponavimo ir pristatymo publikai, pastebėta, kad kūriniuose – šiose minėtose ekspozicijose, kuriose stiklas yra viena svarbiausių sudedamųjų dalių, ne mažiau svarbus betarpiškas žiūrovo dalyvavimas kūrinyje. Regis, būtent žiūrovo, čia pat virstančio dalyviu, indėlis į kūrinio koncepciją tampa esminis. Būtent žiūrovas savo elgesiu, emocijomis bei veiksmais kuria pridėtinę kūrinio vertę.

Apibendrinant brandžiąją menininkės kūrybą ir pristatant visų su ja susijusių tyrimų išvadas, reikėtų paminėti, kad doktorantūros studijos I. Stulgaitės-Kriukienės kūrybinį kelią pakreipė kiek netikėta ieškojimų linkme. Teko koreguoti ankstesnįjį konservatorišką požiūrį į stiklo meno, kaip labai savitos, didžiąja dalimi technologijų veikiamos meno srities, egzistavimą. Atlikti bandymai, eksperimentai, deriniai su kitomis medžiagomis, sukurti ir viešai demonstruoti kūriniai, skulptūriniai objektai, videoprojekcijos bei instaliacijos parodė, kad šiandien stiklo medžiaga turi daugybę galimybių pretenduoti į šiuolaikinio meno standartus atitinkančius kūrinius. O stiklo meno, kaip srities, ribos labai prasiplėtė ar net išnyko bendrajame meno kontekste.

²⁵⁵ Renata Balta. „Trys kaukės ir trys mūzos“, <http://www.veidas.lt/trys-kaukes-ir-trys-muzos> [žiūrėta 2017-06-19].

²⁵⁶ Rodyta parodoje „Monologai“ Taikomosios dailės muziejuje Vilniuje (2017-09-13–2017-11-13), Žemaičių dailės muziejuje Plungėje (2018-05-19–2018-09-30).

²⁵⁷ Žalsvai geltonos spalvos urano druskomis nuspalvintas stiklas.

Taip pat derėtų paminėti, kad studijinis stiklas menininkei ir toliau išliko reikšmingas kaip techninė bazė, kuriant konceptualius šiuolaikinio meno objektus (instaliacijas, skulptūrinę plastiką). Tačiau šis judėjimas, prasidėjęs kaip parodinio ar autorinio stiklo generatorius, šiandien nėra vienintelis veiksnys, skatinantis postmodernius bei konceptualius meno kūrinius, kuriuos kurdamas autorius pasitelkia stiklo medžiagą, stiklo gamybos aplinką ar stiklo dirbinį. Konceptualūs, šiuolaikiniai kūriniai gali būti sukurti ir studijinio stiklo dirbtuvėse (naudojant jos įrangą ir technologijas), ir nepriklausomai nuo studijinio stiklo specifinių galimybių. Šių abiejų kategorijų darbus sieja funkcionalumo atsisakymas, idėjos generavimo svarba ir medžiagiškumo (stiklo) veiksnys, kuris pasireiškia skirtingai: vienuose kūriniuose yra nulemtas sudėtingų stiklo technologijų, kituose tarpsta *ready made*’o, vaizdo ir kitų šiuolaikinių kūrinių priemonių kūrimo apsuptyje.

IŠVADOS

1. Studijinio stiklo judėjimas tapo veiksniumi, pakeitusiu stiklo vaidmenį bei vertinimą meno pasaulyje ir paskatinusiu daugelį dailininkų sekti pirmųjų judėjimo dalyvių pavyzdžiu. Šio judėjimo esmė – reali galimybė individualioje dirbtuvėje plėtoti stiklo meną kaip atskirą, šiuolaikišką meno šaką. Jei nūdien stiklas suprantamas kaip specifinė meninės išraiškos priemonė, taip atsitiko dėl studijinio stiklo judėjimo pasiūlytų kūrybinių principų. Studijinio stiklo judėjimas tapo reikšmingas ir tuo, kad dėl jo stiklo dailininkai sulaukė platesnio pripažinimo ir bent iš dalies atsikratė ilgus amžius turėto amatininkų įvaizdžio.

2. Tarp ankstyviausių dailininkų, supratusių stiklo meno kaitos poreikį ir atliepusių tuo metu naujų meninių krypčių – *Art Nouveau* ir *Art Deco* – idealus, buvo prancūzų autoriai É. Gallé (1860–1904), L. C. Tiffany'is (1848–1933), R. Lalique'as (1860–1945) bei kiek vėliau kūręs M. Marinot (1882–1960). Šie menininkai vadovavo dirbtuvėms (fabrikams) ir tuo pačiu kūrė kaip dailininkai: gebėjo pagaminti tiek funkcinius, tiek skulptūrinius objektus. Iš paminėtų menininkų labiausiai išsiskyrė É. Gallé, kuris buvo įsitikinęs, kad stiklas yra palanki meninė priemonė, leidžianti menininkui kurti unikalius gaminius, ir tai pagrindė praktiškai.

3. Didžiulį postūmį tolesniam stiklo studijų įkūrimui ir jų veiklai padarė studijinio stiklo judėjimo pradininku laikomas amerikietis H. Littletonas (1922–2013) ir jo organizuotos Toledo sesijos-seminarai, pateikę akivaizdžių kūrybinių rezultatų. Jie paskatino menininkų ir net plačiosios visuomenės susidomėjimą stiklo dirbiniais, jų įgyvendinimo technologiniais bei meniniais sprendimais. Šio laikotarpio stiklininkų darbai atspindėjo bandomąjį požiūrį į naujas medžiagos panaudojimo galimybes: kitaip nei gamykloje techniškai tobulai išpūsti stiklo dirbiniai, ankstyviausios stiklo formos, pagamintos studijose, buvo originalios ir savitos. Taigi galima konstatuoti, kad nuo pat pirmųjų Toledo seminarų (1962) stiklo meno srityje susidūrė du meniniai prioritetai: dailininko, kuris ieškodamas išraiškingos formos stiklą pastūmėjo ne tiek technikos įsisavinimo, kiek modernistinių plastikos ieškojimų link, ir meistro, kuris siekė tobulinti funkcinės-technologinės stiklo dirbinio galimybes.

4. XX a. septintajame dešimtmetyje, po Toledo seminarų sėkmės ir staigaus stiklo kaip meno šakos iškilimo, paplito švietimas stiklo srityje: stiklo pūtimas vis dažniau būdavo įtraukiamas į pažangias mokymo programas Jungtinėse Amerikos Valstijose. Universitetuose ir kolegijose savo žiniomis dalijosi dėstytojai tapę buvę H. Littletono studentai. Toledo sesijų dvasia įvairiems entuziastams suteikė impulsą pradėti plėtoti studijinio stiklo judėjimą bei apskritai stiklo meną. Prasipletė stiklo dailininkų, gebančių individualiai kurti iš stiklo, vykstančių eksperimentuoti iš vienos stiklo studijos į kitą ir plečiančių meninės idėjas, ratas.

5. XX a. septintajame dešimtmetyje aktyvėjant inovatyvioms stiklo mokymo programoms Amerikoje, situacija Europoje buvo šiek tiek kitokia. Čia stiklo pūtimas ir kitos stiklo apdirbimo disciplinos buvo įtrauktos į mokymo programas jau seniau, dėstomos prekybos ir meninės pakraipos mokyklose. Europoje studentai studijavo stiklo projektavimą, pjovimą, graviravimą, emaliavimą, apdorojimą smėliasrove ir degimo krosnies, reikalingos stiklui lydyti, kūrimą. Vis tik dauguma studentų čia buvo rengiami technologais, o ne dailininkais, turinčiais originalią, autorinę meninio stiklo sampratą.

6. XX a. aštuntajame dešimtmetyje Europos menininkai, stiklą sąmoningai pasirinkę kaip meninės raiškos priemonę, taip pat ėmėsi dirbti savarankiškai, savo studijose. Studijinio stiklo judėjimo pradininku čia laikomas vokiečių menininkas Ervinas Eischas. Visgi greičiausiai meninio stiklo judėjimas plito Šiaurės šalyse. Menininkai, dirbantys pavieniui savo studijose, stiklą lydė degimo krosnyse arba naudojo šalto apdirbimo techniką, pritaikytą laisvoms formoms kurti (tokios buvo pučiamos gamykloje). Švedų stiklo gamykla „Orrefors“ buvo viena iš pirmųjų, sudariusių sąlygas rasti menininko ir pramonės tarpusavio ryšiui.

7. XX a. paskutiniaisiais dešimtmečiais studijinio stiklo judėjimas apėmė vis platesnes geografines teritorijas ir rėmėsi skirtingais poreikiais. Stiklo studijos kūrėsi dėl įvairių priežasčių. Kai kurios buvo steigiamos edukaciniais tikslais prie mokymo įstaigų arba glaudžiai su jomis bendradarbiaujant (šis principas plito Šiaurės šalyse – Suomijoje, Danijoje, Švedijoje, taip pat ir Čekijoje). Demonstracinio pobūdžio stiklo studijos kurtos prie muziejų (Amerikoje, Vokietijoje, Čekijoje). Baltijos šalyse dėl stiklo dailininkų bei meno mokyklos tradicijų stokos ir ekonominių priežasčių studijų įsteigta palyginus nedaug. Lietuvoje turime didžiausią Baltijos šalyse meninio stiklo studiją „Glasremis“ (Panevėžyje), kur kas mažesnę studiją „Stiklo paslaptis“ Kauno rajone ir VDA KF edukacinę studiją. Estijoje ir Latvijoje veikia po kelias nedideles privačias bei demonstracinio pobūdžio studijas. Siekdamos išsilaikyti dauguma šių studijų gamina funkcionalios serijinės paskirties stiklo gaminius, tačiau jose dirbantys menininkai kuria ir autorinius parodoms skirtus kūrinius bei pagal specialius užsakymus.

8. Šiaurės šalių stiklo meno suvokimo ribos tirpsta tarp amato ir dizaino kategorijų. Nedidelis fabrikas čia gali būti pavadintas studija vien dėl to, kad jo pagrindinis dizaineris yra tarptautiniu mastu pripažintas menininkas. Šiame regione stiklo studijos neretai yra sudėtingo organizmo – stiklininkystės istoriją saugančio, formuojančio ir propaguojančio komplekso (mokyklos, muziejaus, parodų salių ir t. t.) – sudėtinė dalis. Baltijos šalių stiklo studijų pavyzdžius būtų galima gretinti su skandinaviškaisiais mažųjų studijų pavyzdžiais, o tai iš dalies įrodo panašią nūdienos gyvenimo sanklodą, idėjų perimamumą iš kaimynystėje ar netoliese esančių šalių teigiamų pavyzdžių. Šiose studijose taip pat pastebima pagarba amatui. Be to, viena vertus, matomos

akivaizdžios, nenutrūkusios funkcionalaus meno kūrimo tradicijos, o kita vertus, siekis eksperimentuoti unikaliomis stiklo kūrinų formomis.

9. Kitas kraštutinitumas – D. Chihuly'io (JAV) stiklo studija. Šio kūrėjo studijos suvokimo prasmė yra prasipletusi: nuo darbo savo karšto stiklo dirbtuvėje ar įkurtoje stiklo mokykloje iki viešų demonstracinių pasirodymų įvairiose pasaulio vietose. D. Chihuly'io studija yra vertinama kaip itin didelė gamybinė organizacija, kurioje darbuojasi pats studijos vadovas ir nemažas ratas jam talkinančių meistrų, padedančių įgyvendinti gausius, stambaus mastelio kūrybinius sumanymus. Tai – maksimalios apimties studija.

10. Tyrimas atskleidė, kad menininkas, kūrybinei raiškai pasirinkęs stiklo medžiagą, turi dvi galimybes – įsirengti savo studiją arba kūrybinius sumanymus įgyvendinti kitose. Pirmuoju atveju kūrėjas dažniausiai tampa ir verslininku, nes privalo sukurti produktą, kuris būtų perkamas daugelio pirkėjų, ir išlaikyti ištikus metus be sustojimo veikiančią studiją bei jos darbuotojus. Antruoju atveju menininkas pats tampa studija, t. y. ieško būdų ir vietų, kur ir kaip įgyvendinti savo idėjas, dirba stiklo studijose ar net fabrikuose įvairiose pasaulio vietose. Tokį pasirinkimą lemia ne tik turimos bazės bei meistrų komandos pasiūlytos galimybės, bet ir ekonominiai kaštai. Šiuo atveju studijinis stiklas keičia kryptį naujo studijos suvokimo link.

11. Išnagrinėjus šiuolaikinių užsienio ir Lietuvos stiklo menininkų kūrybą bei kūrybines inspiracijas, galime teigti, kad stiklą kūrybai naudojančius menininkus būtų galima suskirstyti į dvi pagrindines kategorijas: tradiciniai kūrėjai, stiklo technologijų / technikų žinovai ir menininkai, šalia kitų medžiagų kurdami (kartais) pasitelkiantys stiklą. Lietuvoje nebūta ilgmetės profesionalios stiklo mokyklos, todėl nėra gausu stiklo menininkų, puoselėjančių studijinio stiklo judėjimo tradicijas, kuriančių pasitelkus tradicines ar autorines technikas bei siekiančių plėtoti tiek funkcinio ar vaizduojamojo (dažniausiai skulptūrinio), tiek postmodernistinio meno tendencijas.

12. Nors pastaruoju laikotarpiu stiklas gana plačiai paplitęs kaip meno išraiškos forma, o stiklo meno kūriniai eksponuojami pasauliniuose meno muziejuose, vis tik šiuolaikinio meno albumuose bei kataloguose tarp tradicinių vizualiojo meno šakų (tapybos, grafikos, skulptūros ir kt.) ne dažnai rasime grynųjų stiklo kūrinių pavyzdžių. Todėl tenka pripažinti, kad stiklas neretai atsiduria šiuolaikinio meno užribyje ir gyvuoja kaip atskira (atskirta) meno sritis, nors tiek technologiniu, tiek idėjiniu požiūriu ji turi daug sąlyčio taškų su įvairiomis meno šakomis. Stiklo meno sritis vis dar priskiriama taikomojo meno kategorijai, kas jau seniai nėra teisinga, nes studijinio stiklo judėjimas, o taip pat ir vizualumo plitimas, iš esmės yra pakeitęs stiklo (materijos) reikšmę ir svarbą menininkų kūryboje.

13. XXI a. stiklo menininkai stengiasi neatsilikti nuo pasaulinių meno srovių ir vyraujančių tendencijų, laužo tradicinės kūrybos rėmus, ieško kūrybinės terpės postmoderniajame meno pasaulyje. Tokios stiklo savybės kaip skaidrumas bei optiškumas (kurių neturi kitos

medžiagos ir kurios suteikia stiklui išskirtinumo) visu įtaigumu dažniausiai pasiekiamos dirbant tradiciniais technologiniais būdais. Todėl tik retais atvejais postmodernus stiklo kūrinys (ar jame integruotas stiklo objektas) visų pirma perteikia stikliškąjį efektą. Kitais atvejais stiklas gali būti keistinas kitomis medžiagomis.

14. Studijinis stiklas menininkei Indrei Stulgaitei-Kriukienei ir toliau išliko reikšmingas kaip techninė bazė, įgyvendinant tiek skulptūrinius, tiek konceptualius šiuolaikinio meno objektus. Tačiau šis judėjimas, prasidėjęs kaip parodinio stiklo generatorius, šiandien nėra vienintelis veiksnys, skatinantis postmodernius, konceptualius meno kūrinius, kuriuos kurdama autorė pasitelkia stiklo medžiagą, stiklo gamybos aplinką ar stiklo dirbinį. Konceptualūs, šiuolaikiniai kūriniai gali būti sukurti ir studijinio stiklo dirbtuvėse (naudojant joje esančią įrangą ir technologijas), ir nepriklausomai nuo studijinio stiklo specifinių galimybių. Abiejų šių kategorijų darbus sieja funkcionalumo atsisakymas, idėjos generavimo svarba ir medžiagiškumo (stiklo) veiksnys, kuris pasireiškia skirtingai: vienuose kūriniuose yra nulemtas sudėtingų stiklo technologijų, kituose tarpsta *ready made'o*, vaizdo ir kitų šiuolaikinių kūrinių priemonių kūrimo apsuptyje.

LITERATŪRA

Knygos

1. *Algimantas Stoškus: albumas*. Vilnius: Vaga, 1989.
2. Andriuškevičius A. *72 lietuvių dailininkai – apie dailę*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1998.
3. *XX a. lietuvių dailės istorija. 1940–1960*, t. III. Vilnius, 1990.
4. Balgava B., Eliëns T. M. *Thinking in Glass. Vaclav Cigler and his School*. Zwolle: Uitgeverij Waanders, 2005.
5. Campbell G. *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts: Aalto to Kyoto pottery*. Oxford University Press, 2006.
6. Charleston J. R. *The History of Glass*. London: Tiger books international, 1992.
7. Cousins M. *Twentieth Century Glass*. London: Grange Books, 1995.
8. Cummings K. *Techniques of Kiln-formed Glass*. London: A&C Black Publishers, 1997.
9. *Dabartinės lietuvių kalbos žodynas*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidybos institutas, 2000.
10. *Dailės žodynas*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1999.
11. Drexler Lynn M. *American Studio Glass, 1960–1990*. Hudson Hills, 2004.
12. Eliëns T., Prisse C. *Glass. Gerrit Rietveld Academie Amsterdam 1969–2009*. Zwolle: Waanders Drukkers, 2009.
13. Enke D. *Andries Dirk Copier: Ideas in Glass. Unica and More*. Arnoldsche: Pap/Cdr edition, 2009.
14. *Estonisches Glas / Estonian Glass*. Essen: Landschaftsverband Westfalen-Lippe LWL-Industriemuseum, 2010.
15. *European Glass Context 2008: exhibition catalog*. Bornholm: Narayana Press, 2008.
16. *European Glass Context 2012: exhibition catalog*. Bornholm: Narayana Press, 2012.
17. *European Glass Context 2016: exhibition catalog*. Bornholm: Specialtrykkeriet Viborg, 2016.
18. Frantz S. K. *Contemporary Glass: a World Survey from the Corning Museum of Glass*. New York: Abrams, 1989.
19. *Finnish Glass Art 2000–2005*. Riihimäki: Publishes by Finnish Glass Museum, 2006.
20. Garner P. *Phaidon Encyclopedia of Decorative Arts 1890–1940*. Oxford: Phaidon books, 1988.
21. Hlaveš M., Langhamer A. *Glass and Light*. Praha: Realtisk s.r.o., 2006.
22. Hampson F. *Studio Glass in America: A 50 Year Journey*. Pennsylvania: Schiffer Publishing, Ltd, 2012.
23. Yelle R. W. *Glass Art from Urban Glass*. Pennsylvania: Schiffer Publishing, 2000.
24. Jargstorf S. *Paperweights*. West Chester, Pennsylvania: Schiffer Publishing, Ltd, 1991.

25. Klein D., Dorigato A. *International New Glass*. Venezia: Arsenale Editrice, 1996.
26. Koha E., Saare M. *Eesti klaasikunst 60 / Estonian Glass 60*. Tallinn: Estonian Glass Artists' Union, 1996.
27. Koha E. *Ten Years of Estonian Glass Art 1997–2007*. Tallinn: Estonian Glass Artists' Union, 2008.
28. Kohler L. *Glass. An Artist's Medium*. Washington: DC Library of Congress, 1998.
29. Koivisto K. *Kaj Franck and the Art of Glass*. The Finnish Glass museum. Saarijarvi: Saarijarven offset, 2011.
30. Lähdesmäki K. *Lasia ja muuta. Finnish Glass Lives 7*. The Finnish Glass museum. Turenki: Kirjapaino Jaarli Oy, 2015.
31. Layton P. *Glass Art*. London: University of Washington, Press. Seattle, 1996.
32. *Lietuvos taikomoji dailė ir dizainas. 1918–2018*, sudarytoja J. Meilūnienė, Lietuvos dailės muziejus. Vilnius: Standartų spaustuvė, 2018.
33. Liikanen J., Koivisto K. *Lasismi. The first story*. Saarijarvi: Saarijarven offset, 2012.
34. Lill I., Ivo Lill. *Cool Glass. Glassart by Ivo Lill*. Vilnius: Standartų spaustuvė, 2015.
35. Lindqvist G. *Glas äter ljus. Glass eats light*. Stockholm: Central tryckerut AB Borås, Carlsson Bokförlag, 1999.
36. Levenson S. *Contemporary Glass*. London: Black Dog Publishing Limited, UK, 2008.
37. Mačiulis A. *Dailė architektūroje*. Vilnius: VDA leidykla, 2003.
38. Ramanauskaitė L. *Modern Lithuanian stained glass*. Leningrad: Aurora, 1979.
39. Ricke H. *New Glass in Europe*. Düsseldorf: Verlagsanstalt Handwerk, 1990.
40. Sillevis J., Berengo A. *Berengo Collection. Glass – A Possibility of Art*. Venezia: Marsilio, 1998.
41. Simanaitienė R. *A Century of Professional Lithuanian Glass Art*. Berlin: Scholars' Press, 2018.
42. *Stiklo menininko Remigijaus Kriuko autorinių darbų albumas „Remis“*, sudarytoja I. Stulgaitė-Kriukienė. Vilnius: Pro Omnia, 2011.
43. Strazdas K. *Lietuvos stiklas nuo seniausių laikų iki 1940 metų*. Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1992.
44. Strazdas K. *Lietuvos stiklas nuo 1940 metų*. Kaunas: Technologija, 2002.
45. Strazdas K. *Stiklo ir jo gaminių cheminė technologija*. Kaunas: Technologija, 1998.
46. Strazdas K. *Stiklo technologija*. Vilnius: Mokslas, 1978.
47. *Taikomoji dekoratyvinė dailė*. Vilnius: Mintis, 1965.
48. *Taikomoji dekoratyvinė dailė*. Vilnius: Vaga, 1969.
49. *Taikomoji dekoratyvinė dailė*. Vilnius: Vaga, 1980.
50. *Tarptautinis žodžių žodynas*. Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985.

51. *Universalus meno žodynas: nuo seniausių laikų iki dabarties*. Kaunas: Šviesa, 1998.
52. Valiuškevičiūtė A. *Kauno meno mokykla 1922–1940*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.
53. Voronov N. *Soviet Glass*. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1981.
54. Waugh S. *The Art of Glass Making*. New York: Dodd, Mead and company, 1937.
55. Welsch W. *Mūsų postmodernioji modernybė*. Vilnius: Alma littera, 2004.
56. *Гравировка в художественном стекле*. Санкт Петербург-Москва: „РПЦ Офорт“, 2019.
57. Казакова Л. *Декоративное стекло в Советской архитектуре 1960–1980 г.* Москва: „Изобразительное искусство“, 1989.
58. Качалов Н. *Стекло*. Москва: Издательство Академий Наук СССР, 1995.
59. Моран А. *История прикладного декоративного искусства*. Москва: „Искусство“, 1982.
60. *Финское стекло*. Москва: Музей стекла Финляндии, 1987.

Straipsniai

1. Angus M. Erwin Eisch. My Life and Work. In: *Glashaus*, 2009, Nr. 4, p. 16–18.
2. Aksamitauskaitė G. Skysto smėlio virazai. In: *Literatūra ir menas*, 2017-10-27, p. 24–25.
3. Jacytė A. Menininkė J. Pociūtė. Idėjomis lenkiame užsieniečius. In: *Kauno diena*, [interaktyvus], <http://kauno.diena.lt/naujienos/kaunas/menas-ir-pramogos/menininke-j-pociute-idejomis-lenkiame-uzsieniecius-685165> [žiūrėta 2015-04-12].
4. Katalynas A. Meno ribų problema. In: *Athena*, 2006, Nr. 1, p. 176–192.
5. Kogelytė-Simanaitienė R. XIX a. pabaigos–XX a. I pusės meninių judėjimų įtaka studijinio stiklo susiformavimui ir raidai. In: *Menotyra*, 2007, t. 14, Nr. 3, p. 32–42.
6. Kogelytė-Simanaitienė R. Jaunieji VDA talentai. Stiklo meno studijos Kaune. In: *Talentas būti reikalingam*, sudarytojas Liudvikas Gadeikis. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2009, p. 68.
7. Kogelytė-Simanaitienė R. Jaunius Erikas Kaubrys: skaidrūs stiklo vaizdiniai. In: *Dailė*, 2004, Nr. 1, p. 90–95.
8. Kogelytė-Simanaitienė R. Kūrybą ir gyvenimą susieję su stiklu... (apie stiklininkus Remigijų Kriuką ir Indrę Stulgaitę-Kriukienę). In: *Dailė*, 2014, Nr. 2, p. 96–105.
9. Kogelytė-Simanaitienė R. Meninio stiklo studija. In: *Archiforma. Panevėžys ir Aukštaitija*, 2007, Nr. 4, p. 106–110.
10. Kogelytė-Simanaitienė R. Profesionalaus lietuviško meninio stiklo vystymosi tendencijos. In: *Menotyra*, 2000, Nr. 4, p. 51–61.
11. Kogelytė-Simanaitienė R. Profesoriaus Stasio Ušinsko kūrybinė veikla plėtojant lietuviško stiklo tradicijas. In: *Tiltai*, Nr. 2, 2000, p. 41–46.

12. Kogelytė-Simanaitienė R. Stiklo dailininkės Gražinos Didžiūnaitytės kūrybos raida. In: *Tiltai*, Nr. 1, 2001, p. 65–71.
13. Kogelytė-Simanaitienė R. Stiklo meno studijos Kaune. In: *Fortūna privata*, 2008 spalio, p. 124–125.
14. Kogelytė-Simanaitienė R. Stiklo plastikos kūrėjas Arūnas Aleksandras Daugėla. In: *Archiforma*, 2010, Nr. 1–2, p. 88–92.
15. Kogelytė-Simanaitienė R. Valmanto Gutauskio kūryba: stiklu suvaldyta šviesa. In: *Archiforma*, 2007, Nr. 2, p. 110–115.
16. Kogelytė-Simanaitienė R. V. Paulauskas – naujosios kartos stiklininkas. In: *Dailė*, 2000, Nr. 1, p. 54–55.
17. Michalovskaja J. Šiuolaikinio meno ribos ir užribiai. Ar marinuotas ryklis yra meno kūrinys? In: *Aplinkeliai*, [interaktyvus], <https://aplinkkeliai.lt/musu-tekstai/kulturos-ivykiu-kritika/siuolaikinio-meno-ribos-ir-uzribiai-ar-marinuotas-ryklis-yra-meno-kuriny/> [žiūrėta 2019-09-27].
18. Mirinavičius Ž. Konceptualaus stiklo paieškos. In: *7 meno dienos*, [interaktyvus], <https://www.7md.lt/daile/2016-10-21/Konceptualaus-stiklo-paieskos> [žiūrėta 2016-10-22].
19. Natalevičienė L. Skaidrumo pavilioti: stiklo dirbiniai. In: *Mo muziejus* [interaktyvus], <http://www.mmcentras.lt/kulturos-istorija/kulturos-istorija/taikomoji-daile/19551974-folklorinis-modernizmas/skaidrumo-pavilioti-stiklo-dirbiniai/7008> [žiūrėta 2020-03-26].
20. Negąsdinkime vieni kitų. Pokalbis su stiklo menininke Indre Stulgaite-Kriukiene. In: *Kultūros barai*, 2017, Nr. 10, p. 46.
21. Opie J. The Explorer. In: *The Urban Glass Art Quarterly*. Fall 2009, Nr. 116, p. 9–11.
22. Paplauskas V. Dalios Truskaitės paroda „Nepasakyti“ galerijoje „Meno parkas“. In: *Kamane* [interaktyvus], <http://kamane.lt/Kamanes-tekstai/Daile/Pasakyti-nesakant> [žiūrėta 2017-02-20].
23. Petkevičiūtė J. Dailininkų dirbtuvės: Gražina Didžiūnaitytė. In: *Dailė*, 1985, Nr. 25, p. 84–85.
24. Simanaitienė R. Apie gyvenimą – lakoniškai, jautriai, prisijaukinus tylą... In: *Dailė*, 2019, Nr. 75, p. 25–31.
25. Simanaitienė R. Fantasmagorijos ir medžiagų dermės stiklo dailininko Arūno Aleksandro Daugėlos kūryboje. In: *Logos*, Nr. 2, 2018, p. 133–139.
26. Simanaitienė R. Europos meninio stiklo panorama projekte „European Glass Context 2016“. In: *Kamane* [interaktyvus], www.kamane.lt [žiūrėta 2016-10-12].
27. Simanaitienė R. Stiklo dailininkės Sigitos Grabliauskaitės kūrybos temų ir meninės raiškos ypatumai. In: *Logos*, Nr. 1, p. 135–145.
28. Stirbytė D. Julija Pociūtė: mane domina tikrumo momentais įvairiais aspektais patiriama realybė. In: *Kamane* [interaktyvus], <http://www.kamane.lt/Kamanes-tekstai/Daile/Julija>

Pociute-Mane-domina-tikrumo-momentas-ivairiais-aspektais- patiriama-realybe [žiūrėta 2016-05-12].

29. Šatavičiūtė-Natalevičienė L. Lietuvos dailės muziejaus stiklo dirbinių rinkinys. In: *Lietuvos taikomoji dekoratyvinė dailė* [interaktyvus], <http://www.tdaile.lt> [žiūrėta 2020-04-04].
30. Šatavičiūtė-Natalevičienė L. Lietuvos taikomosios dekoratyvinės dailės raida XX amžiuje. In: *Lietuvos taikomoji dekoratyvinė dailė* [interaktyvus], http://www.tdaile.lt/VisaKita/IvadasVidus_m.htm [2020-03-25]

ŠALTINIAI

Nepublikuoti šaltiniai

1. Audere I. *Vizuāli plastiskās izteiksmes attīstība stikla mākslā Latvijas, Eiropas valstu un ASV pieredze. 20. gadsimta otrā puse – 21.gadsimta sākums*. Doktorantūra. Rīga: Latvija Makslas Akadēmija, 2015.
2. Januškaitė Krupavičė E. „Objekto“ recenzija-rankraštis, Vilnius, 2017-10-11.
3. Pociūtė J. *Videoinstaliacijos „Keturiuos tuščios sienos“, eksponuotos galerijoje „Meno parkas“ Kaune, anotacija*, parengta autorės, 2008, vasaris.
4. Simanaitienė R. XX a. Lietuvos stiklo plastikos meninio vaizdo raida. Humanitarinių mokslų daktaro disertacija. Kaunas: VDU, 2003.
5. Striška G. *Stiklas Vilniaus žemutinėje pilyje (XIV–XVII a.)*. Magistro darbas. Vilnius: Vilniaus universitetas, 2004.
6. Stulgaitė-Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams*. Meno licenciuoto mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009.
7. Stulgaitė I. *Karšto stiklo formavimo-liejimo technologiniai ir meniniai ypatumai*. Magistro darbas. Kaunas: VDA KDF, 2007.
8. Vesele A. *Baltic Glass The development of new creative models based on historical and contemporary contextualization*. Doctoral thesis. UK: University of Sunderland, 2010.
9. Žigeu I. *Stiklo dirbiniai ir jų naudojimo kultūra Klaipėdoje XVI–XIX a. Baltijos jūros regiono kontekste*. Humanitarinių mokslų daktaro disertacija. Klaipėda: Klaipėdos universitetas, 2018.

Internetiniai šaltiniai

1. Harvey K. Littleton and the American studio glass movement. [interaktyvus], [žiūrėta 2020-04-03]. Prieiga per internetą: <https://www.cmog.org/article/harvey-k-littleton-and-american-studio-glass-movement>.

2. Nausėdaitė I. Ar tai gali būti vadinama menu? Taip, tai postmodernizmas. [interaktyvu], [žiūrėta 2009-11-11]. Prieiga per internetą: blog.menasverslui.lt/tag/postmodernizmas/.
3. Žitkevičiūtė G. [interaktyvu], [žiūrėta 2009-05-04]. Prieiga per internetą: <http://menoduobe.com/tag/postmodernizmas/page/2/>.
4. [interaktyvu], [žiūrėta 2018-01-01]. Prieiga per internetą: <http://www.toledomuseum.org/glass-pavilion/glass-at-tma/studio-glass-movement/>.
5. Renata Balta. Trys kaukės ir trys mūzos. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-06-19]. Prieiga per internetą: <http://www.veidas.lt/trys-kaukes-ir-trys-muzos>.
6. [interaktyvu], [žiūrėta 2020-03-29]. Prieiga per internetą: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484932>.
7. [interaktyvu], [žiūrėta 2020-04-02]. Prieiga per internetą: https://www.scandinavia-design.fr/vase-savoy-alvar-aalto_en.html.
8. [interaktyvu], [žiūrėta 2009-09-24]. Prieiga per internetą: <http://www.guggenheim-venice.it>.
9. [interaktyvu], [žiūrėta 2020-03-15]. Prieiga per internetą: <https://www.plato.stanford.edu/entries/conceptual-art/>.
10. [interaktyvu], [žiūrėta 2009-08-20]. Prieiga per internetą: <http://www.warmus.org>.
11. [interaktyvu], [žiūrėta 2009-11-24]. Prieiga per internetą: <http://www.kagami.jp>.
12. [interaktyvu], [žiūrėta 2020-04-05]. Prieiga per internetą: <https://www.glasremis.com/>.
13. [interaktyvu], [žiūrėta 2020-04-05]. Prieiga per internetą: <https://www.stiklopalaptis.lt/>.
14. [interaktyvu], [žiūrėta 2019-05-14]. Prieiga per internetą: www.pilchuck.org/history.
15. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-09-20]. Prieiga per internetą: <https://www.chihuly.com>.
16. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-09-20]. Prieiga per internetą: <https://www.chihulygardenandglass.com>.
17. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-11-27]. Prieiga per internetą: <http://www.berthilvallien.nu>.
18. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-11-27]. Prieiga per internetą: <https://www.cmog.org/bio/micke-johansson>.
19. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-11-27]. Prieiga per internetą: <http://www.mickejohankonstglas.se>.
20. [interaktyvu], [žiūrėta 2019-02-22]. Prieiga per internetą: <http://www.nyholmcantrell.dk>.
21. [interaktyvu], [žiūrėta 2019-03-14]. Prieiga per internetą: <https://www.balticseaglass.com>.
22. [interaktyvu], [žiūrėta 2016-11-04]. Prieiga per internetą: <http://www.muenchner-galerien.de/en/exhibition/neringa-vasiliauskaite/>.
23. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-04-13]. Prieiga per internetą: <http://www.varrela.fi/>.
24. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-04-13]. Prieiga per internetą: <http://www.markkusalo.com>.
25. [interaktyvu], [žiūrėta 2015-10-20]. Prieiga per internetą: <http://www.silvialevenson.com/>.

26. [interaktyvu], [žiūrėta 2015-10-20]. Prieiga per internetą:
<http://www.davidrichardgallery.com>.
27. [interaktyvu], [žiūrėta 2019-10-11]. Prieiga per internetą:
https://www.asp.wroc.pl/dyskurs/Dyskurs12/Malgorzata_Dajewska.pdf.
28. [interaktyvu], [žiūrėta 2018-11-04]. Prieiga per internetą: <http://www.harrymorgan.info/>.
29. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-10-10]. Prieiga per internetą:
<https://www.pulsceramics.com/exhibitions/alexandra-engelfriet-2007/>.
30. [interaktyvu], [žiūrėta 2017-10-13]. Prieiga per internetą:
<http://www.davidschnuckel.com/writing>.
31. [interaktyvu], [žiūrėta 2015-12-18]. Prieiga per internetą:
<http://www.mariabangespersen.com/glass>.

ILIUSTRACIJŲ SĄRAŠAS

1. Emile Galle, vaza „A Calla Lily“, 1925, pūtimas į formą, kamėjos stiklas, h – 35,6 cm. Nuotrauka iš www.christies.com.
2. Harvey'is Littletonas Toledo dirbtuvėse, 1962 birželis. Nuotrauka iš www.cmog.org.
3. Ervinas Eischas prie savo kūrinių, 2017. Nuotrauka iš www.eisch.de.
4. Stanislavas Libenský'is ir Jaroslava Brychtová prie savo kūrinio „Didelio angelo antspaudas I, II“, 1999, lietas, pjaustytas, poliruotas stiklas. Nuotrauka iš www.habatat.com.
5. Stasys Ušinskas, vaza su žuvimis, stiklas, glazūra, tapyba, 1957, h – 33,5 cm. Nuotrauka iš albumo „Lietuvos taikomoji dailė ir dizainas. 1918–2018“, sudarytoja J. Meilūnienė, Lietuvos dailės muziejus. Vilnius: Standartų spaustuvė, 2018.
6. Gražina Didžiūnaitytė, dekoratyvinė vaza „Kristoforas“, 1969, stiklo pūtimas, skulptūrinių formų lipdymas, h – 32cm. Nuotrauka iš www.tdaile.lt.
7. Algimantas Žilys, vazos „Deputatai“, 1991, pūtimas, karštas formavimas, h – 60, 54, 39 cm. Nuotrauka iš albumo „Lietuvos taikomoji dailė ir dizainas. 1918–2018“, sudarytoja J. Meilūnienė, Lietuvos dailės muziejus. Vilnius: Standartų spaustuvė, 2018.
8. Algimantas Stoškus, vitražas „Skrydis“ Miestų statybos projektavimo instituto Kauno filiale, 1975–1977. Nuotrauka iš www.vle.lt.
9. Dale Chihuly, „Float Boat“ (2008), „The Sun“ (2003) ir „Red Reeds“ (2009), Salko biologinių tyrimų institutas, La Jolla, Kalifornija, JAV. Ekspozicija 2010. Nuotrauka iš www.chihuly.com.
10. Bertilas Vallienas prie savo kūrinių, 2014. Nuotrauka iš www.bertilvallien.nu.
11. Micke'as Johanssonas savo studijoje, 2016. Nuotrauka iš www.mickejohanskongstglas.se.
12. Ned Cantrell, „Auksinis astronautas“, 2007, stiklo pūtimas, karšto stiklo formavimas, 40 x 66 x 20 cm. Nuotrauka iš www.nyholmcantrell.dk.
13. Pete'as Hunneris ir Maibritt Jönsson studijoje „Baltic Sea Glass“, 2011. Nuotrauka iš www.balticseaglass.com.
14. Nutajarvi stiklo kaimelis, 2018. Nuotrauka iš www.nuutarvi.fi.
15. Ivo'as Lillas prie savo kūrinių „Chamelionai“, 2012, h – 50, 80 cm. Nuotrauka iš asmeninio I. Lillo archyvo.
16. Kairi Orgusaar ir Kati Kerstnos stiklo studija. Kunilepa, Estija, 2005. Nuotrauka iš asmeninio K. Orgusaar archyvo.
17. Artis Nimanis savo studijoje, 2019. Nuotrauka iš asmeninio A. Nimanio archyvo.
18. Studijos „Borowski“ kūrinių ekspozicija. Nuotrauka iš www.galeria-borowski.pl.

19. Julija Pociūtė, instaliacija „4 tuščios sienos“, 2007, stiklas, videoprojekcija. Nuotrauka iš asmeninio J. Pociūtės archyvo.
20. Dalia Truskaitė, instaliacija „Nepasakyti“, 2017, lenktas, matintas stiklas. Nuotrauka iš www.ldsajunga.lt.
21. Neringa Vasiliauskaitė, ekspozicija, metalo oksidais dengtas stiklas, atspausdinta medžio plokštė, silikonas, 2016, 170 x 112 x 2,5, 34 x 26 x 2 cm. Nuotrauka iš asmeninio N. Vasiliauskaitės archyvo.
22. Vesa Varrela, „Lapija“ 2005, stiklas, medis, h – 108 cm. Nuotrauka: iš „European Glass Context 2008: exhibition catalog“. Bornholm: Narayana Press, 2008. p. 46.
23. Micha Karlslund, „Misfit“, 2005, h – 70, 170 x 15 cm. Nuotrauka iš „European Glass Context 2008: exhibition catalog“. Bornholm: Narayana Press, 2008. p. 38.
24. Miguel Soler, „Stebint“, 2003, medicininiai buteliukai, spauda, Ø 70 cm. Nuotrauka iš „European Glass Context 2008: exhibition catalog“. Bornholm: Narayana Press, 2008. p. 222.
25. Julius Weiland, „Juodasis Klasteris“, 2011, sulydytas borosilikatinis stiklas, 70 x 50 x 47 cm. Nuotrauka iš „European Glass Context 2012: exhibition catalog“. Bornholm: Narayana Press, 2012, p. 150.
26. Antonio Riello, „Murano saugykla“, 2012, stiklas, alavas, 89,5 x 93 cm, apie 4 000 vnt. dviejų eurų „monetų“. Nuotrauka iš „European Glass Context 2012: exhibition catalog“. Bornholm: Narayana Press, 2012, p. 172.
27. Paulius Rainys, „Kaip supakuoti jūsų stiklo darbą parodai?“, 2016, System 96 stiklas, *kilncasting* technologija, 75 x 50 x 7 cm. Nuotrauka iš asmeninio P. Rainio archyvo.
28. Harry Morgan, „Kubas“, 2016, stiklas, betonas, 40 x 40 x 40 cm. Nuotrauka iš www.harrymorgan.info.
29. Maria Bang Espersen projekto „Kvėpavimas“ metu, 2015. Nuotrauka iš www.cmog.org.
30. Dokumentacija iš 2016 m. Davido Schnuckelio projekto „#endofslotsunday“. Nuotrauka iš www.cmog.org.
31. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Stand'Art“, 2005, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 17,7 x 6 x 5 cm. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
32. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Civilizacija“, 2007, karšto stiklo liejimas, 39 x 24 x 3 cm. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
33. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Skausmas“, 2006, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 12 x 12 x 14 cm. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
34. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Ilgesys“, 2005, karšto stiklo liejimas, medis, 46 x 31 x 13 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.

35. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Sutemų laivas“, 2011, optinis stiklas, šlifavimas, poliravimas, 19 x 50 x 7 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
36. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Namų dvasia“, 2010, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 16 x 16 x 12 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
37. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Vienišius“, 2011, karšto stiklo liejimas, akmuo, šlifavimas, 14 x 50 x 14 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
38. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Mažoji princas planeta“, 2018 karšto stiklo liejimas, h – 7 cm, Ø 15 cm. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
39. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Gyvenimo grafika“, 2013, karšto stiklo liejimas, 8 x 30 x 30 cm. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
40. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Pasaulio kraštas“, 2011, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 13 x 9 x 9 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
41. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Kauliukas“, 2012, optinis stiklas, šlifavimas, poliravimas, 20 x 20 x 20 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
42. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Kaštonai“, 2015, karšto stiklo liejimas, 20 x 25 x 25 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
43. Indrė Stulgaitė Kriukienė, „Kelyje“, 2012, karšto stiklo liejimas, žemės, lagaminas, 17 x 59 x 35 cm. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
44. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, „Kilkės“, 2013, lietas stiklas, grafinė spauda, Ø 15 cm. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
45. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, interaktyvi skulptūra „Atmintis“, 2016, medis, stiklas, garsas, h – 60 cm. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
46. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, instaliacija „Brizas“, 2016, gamyklinės stiklo taurės 132 vnt., judesys, garsas. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
47. Indrė Stulgaitė-Kriukienė, videoprojektas „Ritualai“, 2016. I. Stulgaitės-Kriukienės nuotrauka.
48. Indrės Stulgaitės-Kriukienės ir Remigijaus Kriuko ekspozicija – instaliacija „4 dienos Marse“, 2017, (stiklo skulptūros – Remigijaus Kriuko, šviesa, garsas, dūmai – Indrės Stulgaitės-Kriukienės), 55 m². Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
49. Indrės Stulgaitės-Kriukienės ir Remigijaus Kriuko ekspozicija – instaliacija „Pelkė“, 2017, (stiklas, metalas – Remigijaus Kriuko, šviesa, garsas – Indrės Stulgaitės-Kriukienės), 80 m². Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.
50. Indrės Stulgaitės-Kriukienės ekspozicija „Ten, kur namai“, 2017, stiklas, šviesa, 13 x 10 x 10 cm, 15 x 12 x 12 cm, 17 x 14 x 14 cm, 40 m². Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.

51. Indrės Stulgaitės-Kriukienės kūrybinis tyrimas „Objektas“, 2017–2018, gamyklinė taurė, silikonas. Aleksandro Sidorenkos nuotrauka.

ILIUSTRACIJOS



1. Emile Galle, Vaza „A CALLA LILY“, 1925, Pūtimas į formą, Kamėjos stiklas, H -35.6 cm.



2. Harvey Littleton Toledo dirbtuvėse, 1962 birželis



3. Ervin Eisch prie savo kūrinių, 2017.



4. Stanislav Libenský ir Jaroslava Brychtová prie savo kūrinių „Didelio angelo antspaudas I, II“, 1999, lietas, pjaustytas, poliruotas stiklas.



5. Ušinskas, vaza su žuvimis, stiklas, glazūra, tapyba, 1957, h-33.5 cm.



6. Gražina Didžiūnaitytė, dekoratyvinė vaza „Kristoforas“, 1969, stiklo pūtimas, skulptūrinių formų lipdymas, h-32cm.



7. Algimantas Žilys, Vazos „Deputatai“, 1991, pūtimas, karštas formavimas, h-60, 54, 39 cm



8. Algimantas Stoškus. Vitražas” Skrydis” Miestų statybos projektavimo instituto Kauno filiale (1975–1977).



9. Dale Chihuly. *Float Boat*, 2008, *The Sun*, 2003, and *Red Reeds*, 2009 Salko biologinių tyrimų institutas, La Jolla, Kalifornija, JAV. Ekspozija 2010.



10. Bertil Vallien prie savo kūrinų. 2014



11. Micke Johansson savo studijoje, 2016.



12. Ned Cantrell "Auksinis astronautas", 2007, stiklo pūtimas, karšto stiklo formavimas, h 40 x 66 x 20 cm



13. Pete Hunner ir Maibritt Jönsson Baltic Sea Glass studijoje, 2011.



14. Nutajarvi stiklo kaimelis, 2018.



15. Ivo Lill prie savo kūrinų „Chamelionai“ 2012, h-50, 80 cm.



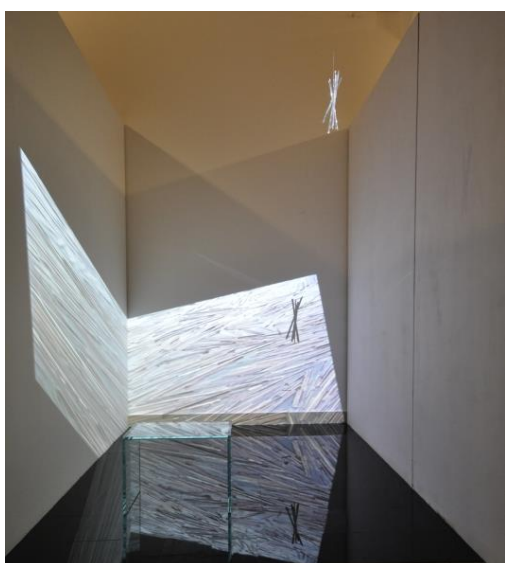
16. Kairi Orgusaar ir Kati Kerstna stiklo studija. Kunilepa, Estija, 2005.



17. Artis Nimanis savo studijoje, 2019.



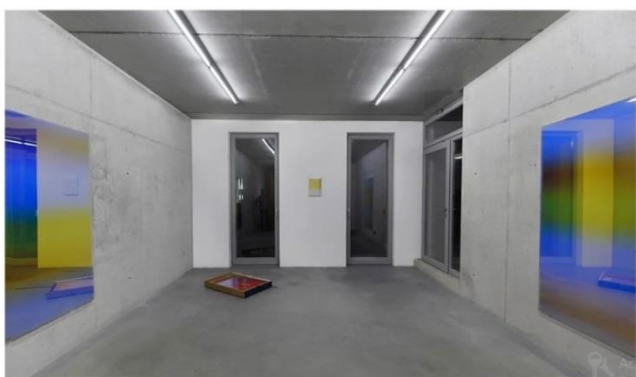
18. Studio Borowski kūrybių ekspozicija.



19. Julija Pociūtė Instaliacija „4 tuščios sienos“ 2007, stiklas, videoprojekcija.



20. Dalia Truskaitė Instaliacija „Nepasakyti“ 2017, lenktas, matintas stiklas.



21. Neringa Vasiliauskaitė ekspozicija, metalo oksidais dengtas stiklas, atspausdinta medžio plokštė, silikonas, 170 x 112 x 2,5, 34 x 26 x 2 cm



22. Vesa Varrela „Lapija“ 2005, stiklas, medis, h-108 cm



23. Micha Karlslund „Misfit“, 2005, h-70,
170 x 15 cm



24. Miguel Soler, „Stebint“, 2003,
medicininiai buteliukai, spauda, dmtr.70 cm.



25. Julius Weiland, „Juodasis Klasteris“,
2011, suldytas borosilikatinis stiklas,
70 x 50 x 47 cm



26. Antonio Riello, „Murano saugykla“,
2012, stiklas, alavas, 89,5 x 93 cm, apie
4000vnt. 2 euro “monetų”.



27. Paulius Rainys, „Kaip supakuoti jūsų
stiklo darbą parodai?“, 2016, System 96
stiklas, kilncasting technologija,
75 50 x 7 cm



28. Harry Morgan, „Kubas“, 2016, stiklas,
betonas, 40 x 40 x 40 cm.



29. Maria Bang Espersen projekto „Kvėpavimas“ metu, 2015.



30. Dokumentacija iš 2016 m. David Schnuckel projekto „#endofslotsunday“



31. Indrė Stulgaitė „Stand‘ Art“, 2005, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 17.7 x 6 x 5 cm



32. Indrė Stulgaitė „Civilizacija“, 2007, karšto stiklo liejimas, 39 x 24 x 3 cm



33. Indrė Stulgaitė „Skausmas“, 2006, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 12 x 12 x 14



34. Indrė Stulgaitė „Ilgesys“, 2005, karšto stiklo liejimas, medis, 46 x 31 x 13 cm



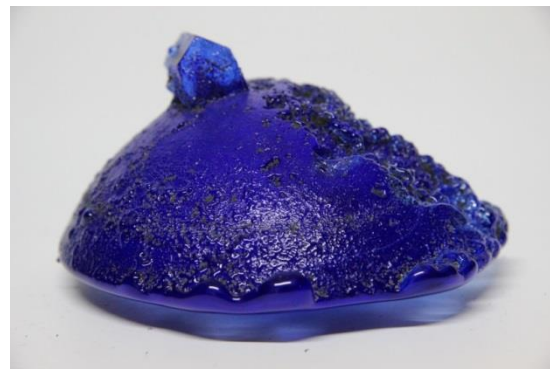
35. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Sutemų laivas“, 2011 optinis stiklas, šlifavimas, poliravimas, 19 x 50 x 7 cm



36. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Namų dvasia“, 2010, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 16 x 16 x 12 cm



37. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Vienišius“, 2011, karšto stiklo liejimas, akmuo, šlifavimas, 14 x 50 x 14 cm



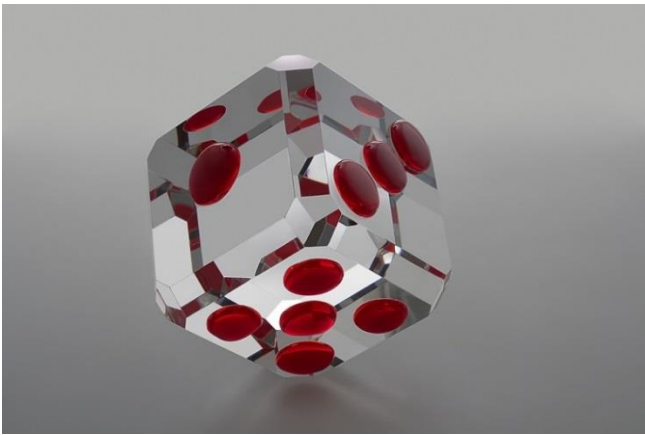
38. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Mažojo princo planeta“, 2018 karšto stiklo liejimas, h-7, Ø 15 cm.



39. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Gyvenimo grafika“, 2013, karšto stiklo liejimas, 8 x 30 x 30 cm



40. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Pasaulio kraštas“, 2011, karšto stiklo liejimas, šlifavimas, poliravimas, 13 x 9 x 9 cm



41. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Kauliukas“, 2012, optinis stiklas, šlifavimas, poliravimas, 20 x 20 x 20 cm



42. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Kaštonai“, 2015, karšto stiklo liejimas, 20 x 25 x 25 cm



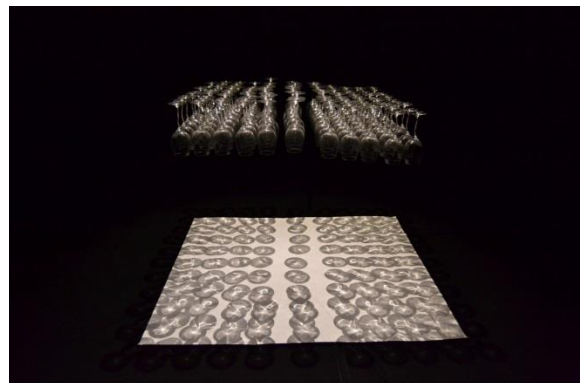
43. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Kelyje“, 2012, karšto stiklo liejimas, žemės, lagaminas, 17 x 59 x 35 cm



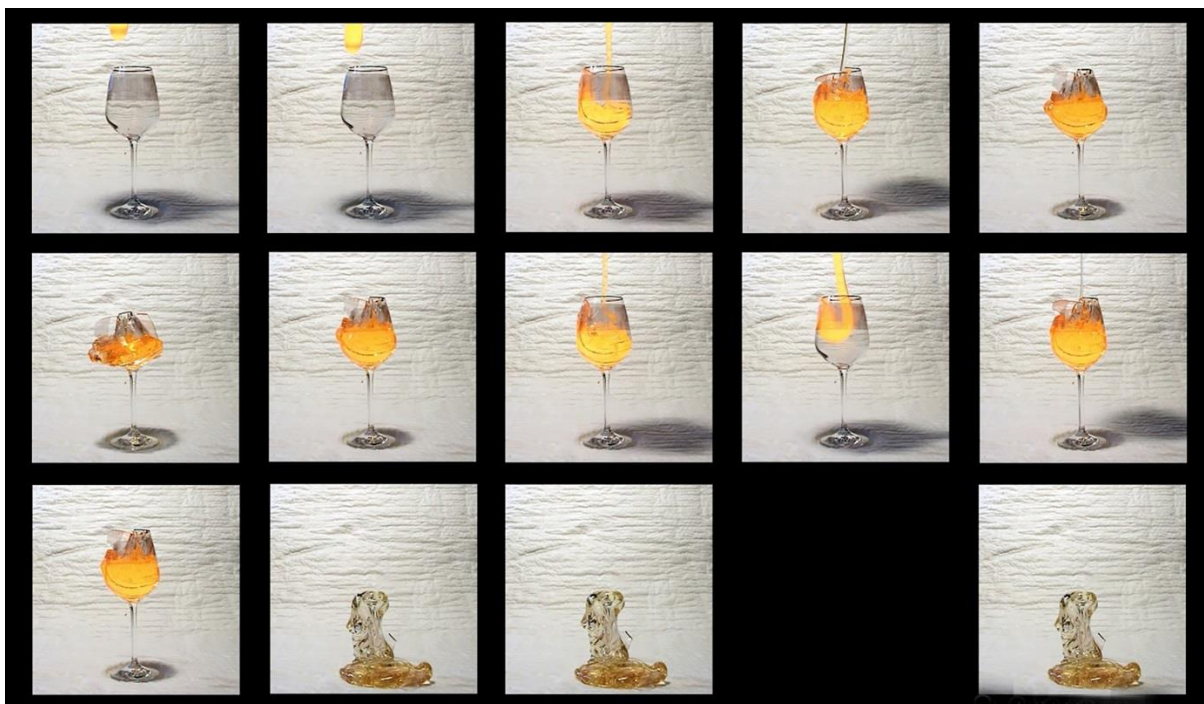
44. Indrė Stulgaitė Kriukienė „Kilkės“, 2013, lietas stiklas, grafinė spauda, Ø 15 cm



45. Indrė Stulgaitė Kriukienė Interaktyvi skulptūra „Atmintis“, 2016, medis, stiklas, garsas, h- 60 cm



46. Indrė Stulgaitė Kriukienė Instaliacija „Brizas“ 2016, gamyklinės stiklo taurės 132 vnt, judesys, garsas.



47. Indrė Stulgaitė Kriukienė. Video projektas „Ritualai“, 2016.



48. Indrės Stulgaitės Kriukienės ir Remigijaus Kriuko ekspozicija – instaliacija „4 dienos Marse“, 2017, (Stiklo skulptūros – Remigijus Kriukas, šviesa, garsas, dūmai – Indrė Stulgaitė Kriukienė), 55 kv./m.



49. Indrės Stulgaitės Kriukienės ir Remigijaus Kriuko ekspozicija – instaliacija „Pelkė“, 2017 (stiklas, metalas – Remigijus Kriukas, šviesa, garsas – Indrė Stulgaitė Kriukienė), 80 kv./m.



50. Indrė Stulgaitė Kriukienė ekspozicija „Ten, kur namai“, 2017, stiklas, šviesa, 13 x 10 x 10 cm, 15 x 12 x 12 cm, 17 x 14 x 14 cm, 40kv./m.



51. Indrė Stulgaitė Kriukienė Kūrybinis tyrimas „Objektas“ 2017 - 2018
Gamyklinė taurė, silikonas



PRIEDAI

Priedas Nr. 1.

Dailininkės I. Stulgaitės Kriukienės kūrybinių veiklų sąrašas

Išsilavinimas

2001-2005 Vilniaus Dailės Akademija Kauno Dailės Fakultetas. Studijų kryptis-stiklas.

Menų bakalauras.

2005-2007 Vilniaus Dailės Akademija Kauno Dailės Fakultetas. Studijų kryptis-stiklas.

Menų magistras. Stulgaitė I. *Karšto stiklo formavimo–liejimo technologiniai ir meniniai ypatumai.*

Magistro darbas. Kaunas: VDA KDF, 2007.

2007-2009 Vilniaus Dailės Akademija. Doktorantūros ir meno aspirantūros skyrius. Meno aspirantūros studijos. Suteiktas Meno licenciato laipsnis. Stulgaitė – Kriukienė I. *Meninio stiklo judėjimas. Jo reikšmė ir įtaka šiuolaikinio stiklo meno procesams.* Meno licenciato mokslinis referatas. Vilnius: VDA, 2009.

2015-2020 Vilniaus Dailės Akademija. Doktorantūros studijos. Stulgaitė – Kriukienė I. *Studijinio stiklo judėjimo transformacijos: nuo funkcionalaus iki conceptualaus meno kūrinio.* Meno projektas. Vilnius: VDA, 2020.

Narystė

2009 Lietuvos Dailininkų Sąjungos narė.

2013 Rusijos menų akademijos garbės narė.

2020 Lietuvos žurnalistų sąjungos narė.

Nuo 2002 m aktyviai dalyvauja parodose bei kūrybiniuose simpoziumuose, konferencijose, seminaruose, konkursuose Lietuvoje, Latvijoje, Estijoje, Lenkijoje, Rusijoje, Ukrainoje, Vokietijoje, Suomijoje, Švedijoje, Norvegijoje, Danijoje, Olandijoje, Liuksemburge, Bulgarijoje, Baltarusijoje, Slovakijoje, Kinijoje ir kt. šalyse. Dalyvauja organizacinėje įvairių kultūrinių renginių (tokių, kaip parodos, simpoziumai, seminarai) veikloje.

Autorinių Indrės Stulgaitės Kriukienės meninio stiklo kūrinių yra įsigiję Lietuvos Dailės muziejus (Lietuva), Panevėžio miesto dailės galerija (Lietuva), Lvovo meno muziejus (Ukraina), Lvovo stiklo muziejus (Ukraina), Evald Okas muziejus (Haapsalu, Estija), Suomijos stiklo muziejus (Riihimäki, Suomija), Rusijos taikomosios - dekoratyvinės ir liaudies meno muziejus (Maskva, Rusija), K.A.Savitskio galerijos Penzos filialas Stiklo ir krištolo muziejus (Nikolskas, Rusija), Kuskovo rūmai (Maskva, Rusija), Ningbo stiklo muziejus (Ningbo, Kinija).

Mokslo darbai, straipsniai

Stiklo menininko Remigijaus Kriuko autorinių darbų albumas "Remis" / sudarytoja I. Stulgaitė – Kriukienė. Vilnius: Pro Omnia, 2011.

Stulgaitė – Kriukienė I. Virtualioje stiklo šventėje – panevėžiečio staigmena pasauliui. Sekundė / Aukštaitijos senvagė, 2020 05 29 Nr. 102 (6946), p. 7

Stulgaitė – Kriukienė I. Studijinio stiklo pėdsakai tarptautiniame meninio stiklo simpoziume „GlassJazz“. Senvagė, 2020 Nr. 2 (priimta spaudai).

Stulgaitė – Kriukienė I. Tarptautinis meninio stiklo simpoziumas „GlassJazz“ improvizuoja džiazio ritmu. Tarptautinio meninio stiklo simpoziumo „GlassJazz“ 2020 albumas. (priimta spaudai).

Stulgaitė – Kriukienė I. Significance of the Studio Glass Movement today. International Glass Art Symposiums GlassJazz in Lithuania. Internetinė publikacija mokslinių straipsnių „Voice of Glass“ kolekcijoje. 2021 (priimta).

Konferencijose skaityti pranešimai

2011 IV-asis tarptautinis meninio stiklo festivalis, Atelier d'Art du Verre Emeringer, Asselborn, Liuksemburgas. Pranešimas: „*Author's creations by Indrė Stulgaitė Kriukienė*“.

2013 V-asis tarptautinis meninio stiklo festivalis, Atelier d'Art du Verre Emeringer, Asselborn, Liuksemburgas. Pranešimas: „*Author's creations by Indrė Stulgaitė Kriukienė 2011 - 2013*“.

2015 VI-asis Tarptautinis Stiklo festivalis. Atelier d'Art du Verre Emeringer, Asselborn, Liuksemburgas. Pranešimas: „*Author's creations by Indrė Stulgaitė Kriukienė 2013 - 2015*“.

2016 10-asis pūsto stiklo simpoziumas. Lvovas, Ukraina. Pranešimas: „*Author's creations by Indrė Stulgaitė Kriukienė*“.

2016 Grupinė Lietuvos stiklo kūrėjų paroda „Lūkesčių procesai“. VDA Telšių galerija. Paskaita-diskusija „*Nuo funkcionalumo iki koncepcijos*“.

2017 Baltijos šalių stiklo menininkų ir meno istorikų konferencija „Glass art in Baltic context: past, challenges and prospects. Latvijos dailės akademija, Ryga. Pranešimas: „*Glass art technology, glass art and production in Lithuania in the case of glass art studio GLASREMIS. International glass art symposium „GlassJazz*“.

2017 I-oji tarptautinė Ningbo stiklo konferencija ir paroda. Ningbo. Kinija. Pranešimas: „*Studio Glass art today in the case of international glass art symposiums „GlassJazz*“.

2017 7-asis tarptautinis stiklo festivalis. Atelier d'Art du Verre Emeringer, Asselborn, Liuksemburgas. Pranešimas: „*Author's creations by Indrė Stulgaitė Kriukienė and Remigijus Kriukas 2015 -2017*“.

2019 11-tas tarptautinis pūsto stiklo simpoziumas ir tarptautinė mokslinė – praktinė konferencija „*World Studio Glass. Tradition and experiment*“. Nacionalinė Lvovo meno akademija. Pranešimas:

„Reflections of the studio glass movement today. International glass art symposiums GLASS JAZZ in Lithuania“.

Dalyvė konferencijose, konkursuose, projektuose, seminaruose, simpoziumuose

2002 Kraštotyros konkursas "Kryždirbystė Lietuvoje ir jos meistrai", Lietuva.

2005 Meninis-socialinis projektas "Stiklo pano Kauno zoologijos sode". Kaunas, Lietuva.

2006 Europos stiklo mokyklų konferencija „Meeting Point I – Tallinn“. KUMU dailės muziejus. Talinas, Estija.

2006 Projektas „Instaliacijos – Performansai" Galerija „Meno parkas". Kaunas, Lietuva.

2006 Stiklo karolių simpoziumas. Kunilepa, Estija.

2006 Simpoziumas „Days of white glass". Evald Okas muziejus. Haapsalu, Estija.

2007 Praktinis seminaras „Stiklo šukavimo" (combing) technologija su Anadolu (Turkija) universiteto stiklo katedros doc. Ekrem Kula. Kauno Kolegijos J.Vienožinskio menų fakultetas. Kaunas, Lietuva.

2007 Europos stiklo mokyklų konferencija – simpoziumas „Meeting point of european schools in glass arts, artists and craftmen SYMPOSIUM 07". Nancy, Vannes-le-Châtel, Prancūzija.

2008 Kūrybinis seminaras „Stiklo mozaika" (vedėjos menininkės V.Verikaitė ir I.Stulgaitė). Klaipėdos Kultūrų Komunikacijų Centras. „Meno kiemas". Klaipėda, Lietuva.

2008 Tarptautinis TKG konkursas „Vorsicht Glas? – Glass Handle with care?" (Tiffany Glas Kunst GmbH) Vokietija.

2009 Projektas "Meno kūrinys lietuvių pasakų motyvais". Kaunas, Vilnius, Lietuva.

2008 Stažuotė Vladimir'o Klein'o studijoje. Novy Bor, Čekija.

2009 Septintasis karšto stiklo simpoziumas "Catch of the Day". Haapsalu, Estija.

2009 Stiklo karolių simpoziumas. Kunilepa. Estonia.

2009 I-asis tarptautinis meninio stiklo simpoziumas. Sočis, Rusija.

2010 Tarptautinis TKG konkursas „Licht und Schatten" 2010. (Tiffany Glas Kunst GmbH) Vokietija.

2010 Projektas „Meninis stiklas virtualioje / viešojoje erdvėje". Kaunas, Lietuva.

2010 Aštuntasis karšto stiklo simpoziumas "The Poetics of Glass". Haapsalu, Estija.

2010 Aštuntasis tarptautinis pūsto stiklo simpoziumas. Lvovas, Ukraina.

2011 IV-asis tarptautinis meninio stiklo festivalis, Liuksemburgas.

2013 Tarptautinis meninio stiklo simpoziumas. Nikolskas (Penzos apskr.). Rusija.

2013 Tarptautinis TKG konkursas "Fun with Colours" 2013. (Tiffany Glas Kunst GmbH). Vokietija.

2013 Tarptautinis karšto stiklo simpoziumas "Impression", Evald Okas muziejus. Haapsalu. Estija.

2013 Tarptautinis meninio stiklo festivalis, Liuksemburgas.

2013 Tarptautinis meninio stiklo festivalis "GlassНавігацыя". Minskas. Baltarusija.

2013 IX-asis tarptautinis pūsto stiklo simpoziumas. Lvovas, Ukraina.

2014 Tarptautinis stiklo simpoziumas. Lednicke Rovne, Slovakija.

2014 Tarptautinis meninio stiklo simpoziumas „GlassJazz“ . Meninio stiklo studija „Glasremis“. Panevėžys. Lietuva.

2015 10-asis tarptautinis karšto stiklo simpoziumas „Haapsalu stiklo dienos“. Evald Okas muziejus. Haapsalu. Estija.

2015 6-asis Tarptautinis stiklo festivalis Liuksemburge. Atelier d'Art du Verre Emeringer, Asselborn, Liuksemburgas.

2016 2-asis tarptautinis meninio stiklo simpoziumas „GlassJazz“. Meninio stiklo studija „Glasremis“. Panevėžys. Lietuva.

2016 10-asis karšto stiklo simpoziumas. Lvovas, Ukraina.

2017 I-oji tarptautinė Ningbo stiklo konferencija ir paroda. Ningbo. Kinija

2017 7-asis tarptautinis stiklo festivalis Liuksemburge. Atelier d'Art du Verre Emeringer, Asselborn, Liuksemburgas.

2017/2018 Projektas „X:Pa/Likimas“. J.Miltinio dramos teatras. Panevėžys, Galerija „Meno parkas“ Kaunas. Lietuva. M. Rothko meno centras. Daugpilis. Latvija.

2018 3-čiasis tarptautinis meninio stiklo simpoziumas „GlassJazz“ ir simpoziumo kūrinių paroda.

2018 Meninio stiklo studija „Glasremis“. Panevėžys. 2018 Panevėžio miesto dailės galerija. Panevėžys. 2019 Panevėžio miesto savivaldybė. Panevėžys. 2019 Portfolio, Art studio/cafe. Biržai. Lietuva.

2019 8-asis tarptautinis stiklo festivalis Liuksemburge. Atelier d'Art du Verre Emeringer, Asselborn, Liuksemburgas.

2019 11-tas tarptautinis pūsto stiklo simpoziumas. Lvovas, Ukraina.

Autorinės parodos

2007 Personalinė meninio stiklo paroda „Skaidrūs“. Vlado Statkevičiaus muziejus. Šilalė, Lietuva.

2009 Personalinė meninio stiklo paroda "ПАЗГОВОРЫ". J.Baltrušaičio namai. Maskva, Rusija.

2010 Meninio stiklo paroda kartu su Remigijum Kriuku. Loes Reek galerija. Alkmaar, Olandija.

2011 Personalinė paroda. Suomijos stiklo muziejus. Riihimaki, Suomija.

2012 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). "Stiklo poezija". Kaliningrado meno galerija, Kaliningradas. Rusija.

2012 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). Dusetų dailės galerija, Dusetos. Lietuva

2012 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). PATRO galerija. Olomouc, Čekija.

2012 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). Vilniaus Pirklių Klubas. Vilnius. Lietuva.

2013 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). Lietuvos Ambasada Rusijoje. J. Vachtangovo teatras. Maskva. Rusija.

2013 Personalinė paroda iš ciklo "Šviesos poezija" (kartu su Remigijum Kriuku). Dizaino institutas. Kielce. Lenkija.

2013 Personalinė paroda iš ciklo "Šviesos poezija" (kartu su Remigijum Kriuku). Stiklo ir keramikos galerija. Vroclavas. Lenkija.

2013 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). Stiklo muziejus. Lvovas. Ukraina.

2013 Personalinė paroda iš ciklo "Šviesos poezija"(kartu su Remigijum Kriuku). Ukrainos Menų Akademija. Kijevas. Ukraina.

2013/ 2014 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). Galerija BB. Krokuva. Lenkija.

2014 Personalinė paroda iš ciklo „Šviesos poezija“ (kartu su Remigijum Kriuku). J. Monkutės – Marks muziejus – galerija. Kėdainiai. Lietuva.

2014/ 2015 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku). Biznio centras „Vertas“. Vilnius. Lietuva.

2015 Personalinė paroda iš ciklo “Švytėjimas” (kartu su Remigijum Kriuku). KKKC Parodų rūmai. Klaipėda. Lietuva.

2015 Indrės Stulgaitės Kriukienės ir Remigijaus Kriuko meninio stiklo paroda. Lietuvos kulinarinio paveldo muziejus. Vilnius. Lietuva.

2016 Personalinė paroda iš ciklo “Švytėjimas” (kartu su Remigijum Kriuku). Kupiško etnografijos muziejus. Kupiškis. Lietuva.

2016 Personalinė paroda iš ciklo “Švytėjimas” (kartu su Remigijum Kriuku). Suduroyar Sparikassi. Vagur. Farerų salos.

2017 Personalinė paroda „Ugnies medžioklė“(kartu su Remigijum Kriuku). Šiaurės Bohemijos muziejus. Liberecas. Čekija.

2017 Personalinė ekspozicija „Pajūris“ (kartu su Remigijum Kriuku). Palangos gintaro muziejus. Palanga. Lietuva.

2017 Tarptautinė šiuolaikinio meno mugė „ArtVilnius‘17”(kartu su Remigijum Kriuku) ekspozicija „4 dienos Marse“. Litexpo. Vilnius. Lietuva.

2017 Meninio stiklo paroda “Monologai” (kartu su Remigijum Kriuku). Lietuvos Dailės Muziejus. Vilnius. Lietuva.

2017/2018 Meninio stiklo paroda “Tarp Dangaus ir Žemės” (kartu su Remigijum Kriuku). J.Monkutės – Marks muziejus – galerija. Kėdainiai. Lietuva.

2018 Personalinė paroda (kartu su Remigijum Kriuku) iš ciklo „Monologai“. Žemaičių dailės muziejus. Mykolo Oginskio rūmai. Plungė. Lietuva.

2018 Personalinė paroda (kartu su fotomenininku Valentinu Pečininu) „Pasąmonės labirintai“ . Galerija XX. Panevėžys, Lietuva.

2018 Personalinė paroda iš ciklo „Monologai“ (kartu su Remigijum Kriuku). Gallery van Dun. Oisterwijk, Nyderlandai.

Grupinės parodos

2002 VDA KDI Stiklo studijos studentų ir dėstytojų darbų paroda, skirta Kauno Meno mokyklos 80-mečiui. Galerija „Meno parkas“. Kaunas, Lietuva.

2003 VDA KDF Studijų Mediumas „Vidurys“. Ryšių istorijos muziejus. Kaunas, Lietuva.

2005 VDA KDF Stiklo katedros studentų darbų paroda „Spektras“. KDF galerija. Kaunas, Lietuva.

2005 VDA KDF Stiklo katedros studentų diplominių darbų paroda. Keramikos muziejus. Kaunas, Lietuva.

2005 Tarptautinė stiklo paroda "Vitrum Balticum III". Keramikos muziejus. Kaunas, Lietuva.

2006 Parodų ciklas „Mo-mozaika": „Stikla galerija". Ryga, Galerija „Metras Maja". Aizpute, Galerija „Klints". Liepāja, Latvija.

2006 Tarptautinė studentų stiklo darbų paroda „Discovery" „Kullo" galerija. Talinas, Estija.

2006 Pabaltijo šalių šiuolaikinio stiklo meno parodų ciklas „Stiklo sodas": „Galerija XX". Panevėžys, Panevėžio miesto dailės galerija. Panevėžys, Tekstilinių gildijos galerija. Kaunas, Lietuva.

2007 VDA KDF Stiklo katedros studentų diplominių darbų paroda. Keramikos muziejus. Kaunas, Lietuva.

2007 Lietuvių menininkų paroda. Galerija „Verkaranta". Tampere, Suomija.

2008 Tarptautinė miniatiūros paroda „Degtukų dėžutė". Porceliano muziejus. Ryga, Latvija.

2008 Paroda iš ciklo „ARTradimai". Klaipėdos Kultūrų Komunikacijų Centras. „Meno kiemas". Klaipėda, Lietuva.

2008 Meninio stiklo paroda. Mencendorfo namai-muziejus. Ryga, Latvija.

2008 Tarptautinė meninio stiklo paroda „Humør og politikk, folk og energi i en glass – oversettelse". Stavanger Kunstforening galerija. Stavangeris. Norvegija.

2008 Europos šiuolaikinio stiklo bienale "European Glass Context 2008". Bornholmas, Danija.

2008/2009 Tarptautinė stiklo meno paroda Vitrum Balticum IV. New and Young. Lietuva: Nacionalinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio dailės muziejus, Kaunas, Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras, Janinos Monkutės–Marks muziejus-galerija, Kėdainiai. Alytaus kraštotyros muziejaus galerija „Skrydis", Telšių parodų salė.

2009 VDA Aspirantų paroda „Pusė ½". Galerija "Akademija" Vilnius, Lietuva.

2009 "3-čiasis tarptautinis stiklo meno festivalis 2009". Asselborn, Liuksemburgas.

2009 „Panevėžio dailės dienos 2009“. Panevėžio dailės galerija, Lietuva.

2009 II Lietuvos šiuolaikinio meno kvadrienalė. Lietuvos parodų ir konferencijų centras Litexpo, Vilnius.

2009 Stiklo dailininkų kūrybos paroda, skirta profesionalios stiklo meno edukacijos Lietuvoje 30 – mečiui pažymėti. Keramikos muziejus, Kaunas, Lietuva.

2009/ 2010 Paroda "Meno kūrinys lietuvių pasakų motyvais". „Menų centras". Kaunas, Lietuva.

2010 Meninio stiklo paroda "R. e V. I. z i J. a". „Galerija XX" . Panevėžys, Lietuva.

2010 Paroda „Maskas. Karnevāla laiks". „Stikla galerija". Ryga, Latvija.

2010 Meninio stiklo paroda "R. e V. I. z i J. a". „Telšių parodų salė" . Telšiai, Lietuva.

2010 Paroda "Gloria". Latvijos Dailininkų sąjungos galerija. Ryga, Latvija.

2010 10-asis stiklo meno festivalis. Galerija Minea. Karlovy Vary, Čekija.

2010 Tarptautinė stiklo meno paroda "Glass connections 2010". Centre Culturel Schongfabrik. Tetange, Liuksemburgas.

2010 Aukštaitijos dailė 2010."Ženkilai". Panevėžio dailės galerija. Panevėžys, Lietuva.

2010 Tarptautinis stiklo festivalis – Sofija 2010. Galerija „Sklada", Nacionalinė taikomojo meno mokykla „St.Lucas". Sofija, Bulgarija.

2011 Tarptautinė meninio stiklo paroda "Voice of glass". Latvijos dailės akademija. Ryga, Latvija.

2011 11-asis stiklo meno festivalis – šiuolaikinio stiklo meno paroda. Galerija Minea. Karlovy Vary, Čekija.

2011 Tarptautinė meninio stiklo paroda. Korschhaus Beim Engel galerija. Liuksemburgas.

2011 „Panevėžio dailės dienos 2011". „Galerija XX", Panevėžys. Lietuva.

2011 „Šiuolaikinė Lietuvos dailė 2011". Energetikos ir technikos muziejus. Vilnius. Lietuva.

2011/ 2012 Penktoji Rusijos stiklo meno trianale "GLASS-2011". Visos Rusijos taikomosios-dekoratyvinės ir liaudies meno muziejus. Maskva, Rusija.

2012 Tarptautinė meninio stiklo paroda "Tervitades, Teie.. /Sincerely, Yours". Parnu naujojo meno muziejus, Parnu. Estija.

2012 Dusetų krašto menininkų kūrybos paroda "Galerijai 17". Dusetų dailės galerija, Dusetos. Lietuva.

2012 12-asis stiklo meno festivalis – šiuolaikinio stiklo meno paroda. Galerija Minea. Karlovy Vary, Čekija.

2012 Tarptautinė meninio stiklo paroda “Zwiesel stiklo Dienos 2012” . Zwiesel, Vokietija.

2012 Tarptautinė meninio stiklo paroda Jūrmalos meno muziejus. Jūrmala. Latvija.

2013 Keturių stiklo menininkų paroda "Kontrastai". Rusijos dekoratyvinės-taikomosios ir liaudies meno muziejus. Maskva, Rusija.

2013 13-asis stiklo meno festivalis – šiuolaikinio stiklo meno paroda. Galerija Minea. Karlovy Vary, Čekija.

2013 10-oji tarptautinė paroda " Stiklas ir keramika peizaže". Peterburgas. Rusija.

2013 Dusetų krašto menininkų kūrybos paroda „Galerijai 18“. Dusetų dailės galerija. Dusetos. Lietuva.

2014 Tarptautinis stiklo meno projektas "Vitrum Balticum VI. Optical Outlook“. Nacionalinis M.K.Čiurlionio dailės muziejus, galerija „Aukso pjūvis“. Kaunas. Lietuva.

2014 Dusetų krašto menininkų kūrybos paroda „Galerijai 19“. Dusetų dailės galerija. Dusetos. Lietuva.

2014 Meninio stiklo paroda „Odė stiklui“. Kuskovo rūmai. Maskva. Rusija.

2014 Tarptautinė meninio stiklo paroda „ Zwiesel Glass Days 2014“. Cvyzelis. Vokietija.

2015 „Panevėžio dailės dienos 2015“. Panevėžio dailės galerija. Lietuva.

2015/2016 Kalėdinė miniatiūrų paroda. Dusetų dailės galerija. Dusetos. Lietuva.

2016 Dusetų dailės galerijos 20-ies metų jubiliejaus paroda. Galerija „Arka“. Vilnius. Lietuva.

2016 Vitražo ir meninio stiklo paroda „Skaidri jungtis“. Gardino parodų rūmai. Gardinas. Baltarusija.

2016 Tarptautinė meninio stiklo paroda „Zwiesel Glass Days 2016“. Cvyzelis. Vokietija.

2016 VDA meno doktorantų kūrybos paroda „Atviros studijos“. Galerija „Titanikas“. Vilnius.

2017 Tradicinė Dusetų krašto menininkų paroda „Galerijai dvidešimt du“. Dusetų dailės galerija. Dusetos. Lietuva.

2017 Tarptautinė stiklo meno paroda. Cape meno centras. Etelbriukas. Liuksemburgas.

2017/2018 Fotografijų paroda "Pokalbis su laiku", skirta Panevėžio miesto fotografijos galerijos 25 metų jubiliejui. Panevėžio miesto Dailės galerija. Panevėžys. Lietuva

2018 Dusetų krašto menininkų kūrybos tradicinė paroda „Galerijai dvidešimt treji“. Kultūros centras Dusetų dailės galerija. Dusetos, Lietuva.

2018 Baltijos šalių meninio stiklo paroda, skirta šalių nepriklausomybės 100-čiui „Transparency. Baltic Confession“. ArtClub Kalita. Kijevas, Ukraina.

2018 Tarptautinė meninio stiklo paroda, skirta „Ningbo Zhejiang Greenwave Glass Museum“ muziejaus atidarymo progai. Ningbo, Kinija.

2019 Paroda "Clear & Cloudy Water". The Glass Factory. Boda Glasbruk, Švedija.

2019 Dusetų krašto menininkų kūrybos paroda „GALERIJAI 24“ Kultūros centras Dusetų dailės galerija. Dusetos, Lietuva.

2020 Dusetų krašto menininkų kūrybos paroda „GALERIJAI 25“ Kultūros centras Dusetų dailės galerija. Dusetos, Lietuva.

2020 Paroda „Aukštaitijos dailė 2020. Asmenybių kartoteka“. Panevėžio miesto dailės galerija, Lietuva.

Apdovanojimai, stipendijos

2017 Rinktinis tarptautinės šiuolaikinės meno mugės „ArtVilnius'17“ žiūrovų menininkas – kūrybinis duetas Remigijus Kriukas ir Indrė Stulgaitė-Kriukienė (Dusetų dailės galerija)

2018 Panevėžio miesto savivaldybės meno stipendija

2018 Panevėžio miesto savivaldybės kultūros ir meno premija

Kūrybinio tyrimo „Objektas (2017-2018) įdomiausi respondentų atsakymų pavyzdžiai

Apie Indrės Stulgaitės Kriukienės stiklo taurę...

Tų, kurie savo veikloje susiduria su menu ar bent kiek juo domisi, jau seniai neturėtų stebinti įvairūs šių dienų meniniai vyksmai, procesai, tyrimai, aktai, kūrybinės temos, inspiracijos, ekspozicijos, objektų formos, turiniai, santykiai su aplinka ir pan. Todėl žiūrėdama į vertinimui pateikto objekto nuotrauką, iškart suvokiu jį kaip ekspozicinį objektą. Vertindama negaliu atsiriboti nuo *žinojimo*, t. y. to, kad *žinau*, jog tai yra meno objektas. Net jei ir nebūčiau apie tai iš anksto informuota, tokią prielaidą galėčiau daryti, atsižvelgdama į jo nestandartinę išvaizdą. Be to, objektas gerai nufotografuotas. Vadinas, norima, jog į jį būtų *žiūrima*. Negaliu atsiriboti ir nuo to, jog buvau pakviesta išsakyti savo nuomonę, t. y. parašyti šio objekto anotaciją, recenziją, kritiką ar pan. tekstą. Kitaip tariant – reflektuoti regimą objektą, o tokia refleksija yra neatsiejama šiuolaikinio meno kūrinio dalis – juk dar Mieke Bal suformulavo mintį, jog kūrinį užbaigia žiūrovas ir mes jau daugybę metų vadovaujamės šia paradigma. Taip pat atpažįstu detales – „suklupusi“ stiklinės taurės koja mano atminties archyve katalizuoja jau anksčiau vienos meno doktorantės praktiniuose tyrimuose matytą estetiką. Šiuolaikiniame mene pasitelkiamos įvairios medijos, tarp kurių – ir netradiciškai, nekasdieniškai perteikiama stiklo materija. Todėl manęs nestebina eksponuojamo objekto vizualinė raiška – aš jį regiu ir suvokiu meno interpretavimo lauke. Tai reiškia, jog bet kokia objekto slinktis nuo tradicinės formos, bet kokia išorės transformacija yra priimtina akiai. Ko išties trūksta, norint aptarti ir bent šiek tiek paanalizuoti šį objektą kaip meno kūrinį – tai naratyvo. Man nėra žinoma šio kūrinio koncepcija, jo raiškos idėja, nėra žinoma, kas yra kūrinio autorius, ir ar tai yra atskiras meninis objektas, ar kokios didesnės instaliacijos fragmentas. Klausiate, o kodėl tai turėtų būti aktualu? Jau nuo XX a. pr. dadaistai, kubistai, minimalistai ir kiti konceptualistai įtvirtino sampratą, jog meno kūrinį turime vertinti kaip jo laikmečio naratyvinį atspindį, o ne kaip grožio etaloną, ne kaip realybės veidrodinę kartotę. Įvairios meno srovės ir kryptys nelyginant šaknys vijosi, raizgėsi, sąveikavo tarpusavyje, tad meno materialumo, konkretumo ir viendiscipliniškumo ribos išnyko. Įvairios kultūros ir filosofijos teorijos, praplėtusios tradicinę dailėtyrą, papildė ir meno praktikas. Kurti, regėti, patirti ir suvokti kūrinį darėsi vis įdomiau – kuo toliau, tuo interakcija tarp meno kūrėjo ir suvokėjo darėsi tampresnė, kol galų gale konstatavome, jog be suvokėjo žvilgsnio, meno kūrinys neturi ontologinio statuso ir yra beprasmis paviršius. Tik objekto suvokimas kaip meno kūrinio, paverčia jį meno kūrinium. Paties suvokėjo (žiūrovo) indėlis į kūrinio konstituavimą yra ženklus – jo ankstesnė patirtis, atmintyje užfiksuoti vaizdai, vaizduotė, sąmonės ir pasąmonės santykis suponuoja autentišką, kiekvienam individualią kūrinio refleksiją. Mokydamasi ir dirbdama kultūros areale, kaip meno suvokėja kiek platesniame kontekste,

subrendau studijuodama tokiaame diskurse, todėl negalėčiau vertinti šio matomo objekto, atsieto nuo jo sukūrimo konteksto. Žinoma, užduodant tokią užduotį, galima ir manipuliuoti – pateikti visiškai jokio meninio tikslo neturintį daiktą ir sukurti apie jį mitą. T. y. ne užduoties davėjas jį kuria, bet užduoties pildytojas – mes, kurie buvome paprašyti apibūdinti matomą objektą, parašyti jam recenziją. Taip paprastą objektą galime paversti meno kūriniumi vien tik savo pasakojimu, įsivaizdavimu ir diskutuojant kuriu mitu. Manychiau, šis aspektas dalyvauja daugelyje šiandieninės visuomenės sferų – žiniasklaidoje, virtualybėje, ekranuose ir kt. – tačiau šios sritys nėra šio teksto temos objektas, tad nesiplėsiu. Trumpai tariant, šis eksperimentas tik patvirtina, jog meno kūrinio vizualumas jau nėra pagrindinis jo suvokimo ir vertinimo kriterijus. Bent jau šiuolaikinio meno prisotintai akiai. Be to, ir bet kurie kiti kriterijai yra tik susitarimo reikalas. Kiekvieno subjektyvi nuomonė. Kaip ir šis tekstas tik reflektuoja mano įspūdį, pirminį impulsą, pažvelgus į mėlyno silikono tįsą formą stiklo ribojamoje erdvėje.

Menotyrininkė, LDS galerijos „Arka“ direktorė Evelina Januškaitė-Krupavičė

RECENZIJĄ Indrės Stulgaitės Kriukienės vertinimui pateikto „Objekto“ (išpjautos taurės su mėlynu silikonu) / Kaunas 2018 07 06

Šio trumpo komentaro tikslas – atliepti doktorantės prašymą, cituoju, „įvertinti „Objektą“ kaip parodos eksponatą, jo meninę (ne)vertę“. Manau, neklystu tardamas, kad už šio autorės prašymo (adresuoto ne tik man, bet daugeliui kitų vertintojų) slypi esminė prielaida: noras parodyti labai skirtingus požiūrius į stiklo meną, neretai nuvertinančius ar nepakankamai įvertinančius netaikomuosius, grynai estetinius ar conceptualius tokio meno aspektus. Pačio objekto įvertinimas, spėju, autorę domina mažiau; tai labiau pretekstas ar gudrybė požiūrių įvairovei atskleisti. Suprantama, aš galiu klysti. Šiaip ar taip, toliau pateiksiu tik savo požiūrį į minėtą objektą, tačiau formuluosiu jį atsižvelgdamas į minėtas, stiklo menui ne itin palankias nuostatas.

Pabandysiu savo požiūrį išgryninti ir pagrįsti formuluojant konkrečias prielaidas. Prielaidas, kurios tiktų ne tik šiam konkrečiam, bet ir bet kuriam tokio tipo stiklo objektui.

Stiklo menas nėra tik taikomojo meno dalis (kaip įprasta manyti), nors, suprantama, jis gali atlikti taikomąsias funkcijas, jei tai yra numatyta konkrečiu atveju. Taikomųjų funkcijų galimybė neužkerta kelio kitokioms stiklo meno panaudojimo kryptims. Įmanomi įvairūs variantai: pavyzdžiui, conceptualus stiklo materijos naudojimas gali suspenduoti taikomąsias funkcijas, bet gali būti su jomis derinamas, viskas priklauso nuo konkrečių sprendimų.

Stiklo menas nėra išsemiamas/paaiškinamas tik savitomis technologinėmis žiniomis bei įgūdžiais. Kiekviena meno forma ar rūšis pagrįsta vienokių ar kitokių technologijų naudojimu bei tam būtinų žinių įvaldymu; palyginimui: piešimas ir tapyba yra ne mažiau technologiški, nors jų technologijos žymia dalimi yra nematerialios (paremtos teorinėmis žiniomis ir jų grindžiamų

įgūdžių valdymu). Stiklo menas šiuo požiūriu nėra išskirtinis – visais atvejais skiriasi tik technologijų formos ir jų materialiosios bei teorinės dalies mastai/proporcijos. Akivaizdu, kad stiklo objektams kūrėti reikia daug investicijų būtent į materialiąją technologijos pusę, tačiau tikrai ne daugiau nei tradicinei skulptūrai, o pastarosios atveju šiandieną niekas nedrįsta teigti, kad ji iš principo neskirta konceptualioms užduotims atlikti.

Konceptualioms reikmėms gali būti pasitelkta bet kuri technologija, ir bet kurios medžiagos, įskaitant tas, kurios siejamos su stiklo menu. Tai apsprendžia autoriaus generuojamas sumanymas, o ne materialiojo atliktis, pastaroji visada antrinė sumanymo atžvilgiu, nors suprantama, kad sumanymas atsižvelgia į technologijos diktuojamas galimybes.

Kaip apibendrinti šių prielaidų grindžiamą mano požiūrį? Stiklo menas gali atlikti bet kurias funkcijas, kurias atlieka kitos meno rūšys ar formos nepriklausomai nuo technologijų ir naudojamų ar nenaudojamų medžiagų. Pastarosios yra tik priemonės, o minėtas funkcijas grindžia pirmiausia autoriaus numatyti tikslai ir idėjos.

Baigdami grįžkime prie taurės su mėlynu silikonu. Trūkstant konkrečios informacijos, kokių tikslų šis objektas sukurtas, kokiai ekspozavimo erdvei skirtas ir pan., neįmanoma vienaprasmiškai atsakyti, tai funkcionalus estetiškas ar konceptualus stiklo objektas. O gal tai tiesiog nepavykusio technologinio proceso liekana, paprasčiau tariant, šiukšlė? Neįmanoma atsakyti, vadinasi, jis gali būti ir toks, ir toks, ir kitoks. Tiek taikomųjų, tiek konceptualiųjų funkcijų galimybės reikšminga dalimi slypi ne materialaus/vizualiai fiksuojamo objekto savybėse, o autoriaus „galvoje“ – būtent jo sumanymas ir keliama tikslai pagrindžia/nurodo kryptį, koku būdu interpretuoti konkretų projektą.

Taigi, mano atsakymas į doktorantės prašymą yra toks: aptariamas objektas gali turėti konkrečią meninę vertę, siejamą su autorės realizuojama idėja, kuri, spėju, sąmoningai nebuvo įvardinta, o gali išvis nebūti meniniu objektu. Konkretesniai sprendimui trūksta informacijos. Tačiau toks atsakymas, spėju, autorę tenkins, nes jame neužkertamas kelias tiems vertinimams, kuriuos ji norėtų sieti ne tik su šiuo konkrečiu objektu, bet ir su stiklo menu bendrai.



S. Mostauskis

Humanitarinių mokslų daktaras, docentas

Lietuvos estetikų asociacijos narys

Lietuvos dailininkų sąjungos narys

Tęstinio mokslo leidinio *Estetikos ir meno filosofijos tyrinėjimai* (LKTI) redakcinės kolegijos narys

Tęstinio mokslo leidinio *Neklasikinė filosofija* (LKTI) redakcinės kolegijos narys

Vilniaus dailės akademijos Kauno fakulteto docentas, vyresnis mokslo darbuotojas

Lietuvos kultūros tyrimų instituto Komparatyvistinių kultūros studijų skyriaus vyresnis mokslo darbuotojas

Recenzija Stiklo meno objektas pavadinimu "Objektas" 2018 03 31

Pirmas įspūdis susidūrus su objektu labai dviprasmiškas, intriguojantis, bet kartu ir įtartinas. Gal tai yra vizualinis rebusas, turinė kompozicija su gilesniu posluoksniu, o gal lėkštas juokelis, meno objekto muliažas ar butaforija? Kaip ten bebūtų, bet pažvelkime kokią autoriaus motyvacija galime iš šio objekto išskaityti, ir ką objektas pasako žiūrovui. Būdamas skulptoriumi, man sunku atsiriboti nuo specialybei būdingų įsivaizdavimų žiūrint į šį kūrinį. Silikonas su ryškiu pigmentu man visada asocijuojasi su darbinio procesu, kai nuo skulptūros yra nuimamos formos prieš ją liedinant, tačiau šiame kūrinyje turi prisiversti nebematyti funkcijų, o matyti esmę.

Minimalistinis "ready-made'o" objektas tarsi imituoja spontaniškumą ir žaismingumą, tarytum netyčinis išsiliejimas, išpilto skysčio fiksažas laike, tačiau sunku patikėti šiuo scenarijumi, nes objektas turi tam tikrą vizualinę pretenziją, estetiškumo siekį besislepiančią už minimalistinės formos kamufliažu. Šiuolaikiniame mene, "ready made'o" skulptūroje galima rasti daug daiktiškumo, tarsi iš realybės iškirpta ir priešpastatyta kasdienos detalė, kuri akis bado savo tikrumu ir autentika, tačiau šis "Objektas" to neturi. Jis ne flirtuoja su buitimi, jis neieško bendrinių simbolių, universalių ženklų, taurė šiame kūrinyje yra konkreti taurė, ji nebando būti "Taure" iš didžiosios raidės, kaip visų taurių simbolis. Taurės kojėlė netiesi, nestandartinė, taurė įpjauta, bet neįskilusi, skystis techninė medžiaga, tirštas silikonas, be užmojų imituoti lakų skystį. Šiame kūrinyje nėra kasdienio scenarijaus ar logikos, tai vizualinė impresija ar abstrakcija iš konkrečių medžiagų, estetinis pasimėgavimas atsitiktine medžiagų sąveika. Saldaus torto gamyboje panaudotas riebus majonezas ir pateiktas vartotojui su klausimu "o kodėl ne taip?".

Kūrinys žiūrovo neįpareigoja, tik parodo žaismingumą, galimybių studiją. Maža šiuolaikinio meno parodija, autoironijos dozė ir naujos estetikos ieškojimas, vengiant žodžio gražu. Kūrinys nėra gražus, bet malonus matyti. Smagu pasidomėti kodėl, bet vargu ar rasti atsakymus į šį klausimą. Kūrinio neįvardinčiau vertingu, bet intriguojančiu jeigu esi tam nusiteikęs, kūrinys atviras galimybėms Jo vertė, kaip vienos atskiros detalės iš 100 dalių dėlionės, kuriame pavaizduotas dangaus mėlis.

VDA Kauno Fakulteto lektorius, skulptorius,

POST FACTUM

Jau visą šimtmetį - nuo M. Duchamp'o ir "Dada" meninių provokacijų laikų - kvestionuojama meno kūrinio samprata, kai ribą tarp to kas yra menu ir kas juo nėra, brėžia susitarimas ką mes apskritai laikome menu. Menininko provokacija ir paskiau sekęs meno bendruomenės susitarimas lėmė, jog eilinis fabrikinis pisuaras muziejinėje erdvėje tapo istorinės meninės vertės "Fontanu". Taip pat, daug ką lemia objektą supantis kontekstas: vienoje erdvėje tas pats objektas tampa konvencijas permąstyti kviečiančiu meno kūriniumi, kitoje - chuliganiška provokacija, trečioje - tiesiog nesusipratimu ar kuriozu. Iki šiol su nepasitikėjimu ir slapta pagarba žvelgiu į gesintuvus parodų salėse - o jeigu ?...

Indrė Stulgaitė savo kūrinyje taip pat naudoja *ready made* objektą, tačiau jis nėra vienalytis: viena vertus, tai yra masinės produkcijos stiklo taurė, tačiau ji ištraukta iš bevardžių, uniforminių, utilitarią funkciją atlieksiančių taurių milijoninės armijos, jos pavidalas pakeistas gyvos, valingos rankos prisilietimu. Menininko valia jai buvo suteikta vertė - ji tapo unikalia, vienintele, nepakartojama. Ji įgavo savitą charakterį, ji skleidžia emociją, ją galime kontempliuoti, ją galime racionaliai aptarti. Apibrėžiant ją racionalių nagrinėjimo terminais, dažniausiai būtų kartojamas *kontrasto* terminas. Kontrastingas yra medžiagų santykis: stiklo skaidrumui ir permatomumui oponuoja silikono klampus opališkumas, taurės aiškiai apibrėžtam simetriškam pavidalui - pro plyšį pasklidusios masės amorfiškas kūniškumas, krištoliškam bespalviškumui - tik dirbtinai materijai būdinga chemiškai aktyvi mėlyna spalva. Stiklo taurių vertę perskelia silikono buitiškas pigumas.

Keistai paveiki yra ši taurė. Joje sustingusi atomazga, mums už nugarų įvykusios dramos padarinys, į kurį mes žvelgiame *post factum*. Nežinia, kokios baimės pakirto taurės kojelę, kokios įtampos neišlaikęs įskilo taurus jos paviršius, kokia brutali buvo mėlyno *svetimo* invazija į skaidrų jos kūną. Judesys sustojo, masė sustingo - nieko nebepakeisi. Belieka klausimai - kas atsitiko? kodėl? Sustingusi destrukcija. Ji estetiškai švari, moteriškai jautri ir nedrąsi, tačiau - ne mažiau skausminga.

Žydrūnas Mirinavičius, VDA lektorius, vitražo dailininkas

Asociacijos ir transformacijos

Stiklo taurė sukelia dvilypę emociją. Viena vertus, atrodo, kad šis daiktas yra pramoninės gamybos produktas: tokią nuostatą inspiruoja klasikinis šampaninės taurės pavidalas, skaidrus, pakankamai kokybiškas stiklas, iš kurio pagamintas indas. Kita vertus, pažeista (banguota, antifunkcionalinė) indo kojelė galimai demonstruoja menininko "žaidimą" šiuo indu, kuomet funkcionali taurė praranda

savo stabilumą ir parvirsta (praranda paskirtį). Meninį poveikį taurei taip pat iliustruoja ir stiklinis, ryškiai mėlynas “skystis”, ištekęs iš parvirtusio indo. Šis skystis taurėn įterptas itin grakščiai, liejasi iš jos organiškai, tačiau taip pat liudija daikto fikciją.

Visgi kūrinys žiūrovą pirmiausiai veikia savitu šaltumu ir racionalumu. Šį pojūtį lemia keli faktoriai: funkcionali taurės prigimtis ir aptaki, nugludinta forma, jos skleidžiamas optinis efektas, blizgumas, nenatūrali (perdėm aktyvi) aštriai išsiskleidusio mėlyno “skysčio” spalva. Pamačius šį kūrinių greičiausiai kylančios stilistinės asociacijos - “post tapybinė” abstrakcija arba minimalizmas. Šaltieji, racionalūs, bet ryškiaspalviai postapybininkų Franko Stellos ar Keneto Nolando darbai arba skulptūrinis, “pramoninis” Donaldo Juddo lakoniškumas gali būti lygioje gretoje su šiuo darbu. Ir nors prieš akis turime tik mažytę taurę, vizualiosiose asociacijose ji mūsų mintį nuveda kur kas toliau, nei tai, regis, galėtų padaryti menininko “paveiktas” pramonės objektas. Kartu su šiuo daikčiuku keliaujama į postmodernaus meno lankas, kuriose užaštrintos transformacijos dažnai tampa viena iš kūrinio sėkmės sąlygų.

VDU Menų fakulteto ir VDA KF doc.dr. Raimonda Simanaitienė, 2018 vasaris

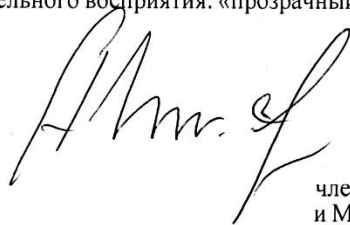
В современном искусстве особенно сильна тенденция разрушения сложившихся стереотипов представления о незыблемости границ функционирования декоративно-прикладного искусства и предметного дизайна. Для отдельных неутилитарных предметов в области декоративно-прикладного искусства (даже — абстрактных форм) уже давно предложено использовать понятие арт-объектов, а в свою очередь нетиражируемые нефункциональные дизайнерские (в своей основе) формы описываются термином арт-дизайн.

«Объект» Индре Стулгайте, представленный к рассмотрению, обладает всеми качествами арт-объекта, т. е. не утилитарен, выполнен соединением традиционных пластических материалов (стекло, силикон) и в то же время несет смысловую нагрузку, благодаря заложенному в нем высказыванию автора.

Однако он обладает ярко выраженной двойственной природой. Основой его является стеклянный бокал, как предмет дизайна, лишенный своей функции, с деформированной ножкой и застывшей синей силиконовой некогда текучей массой. Такое «вмешательство» автора в тиражную дизайнерскую форму переводит его одновременно и в категорию арт-дизайна.

Для декоративного искусства эпохи постмодернизма характерно присутствие объектов «пограничного состояния». В них в меньшей мере, чем в традиционных работах заложены исключительно классические техники и технологии работы с материалами. Вместе с тем они зачастую обладают глубоким философским и человеческим содержанием, позволяющем относить их к произведениям современного искусства.

Еще одну особенность данной работы хочу отметить. Содержание и воздействие на зрителя «объекта» меняется в зависимости от его положения «горизонтально — вертикально», что связано с акцентировкой внимания на одну или другую составляющую его детали, обусловленным особенностями нашего зрительного восприятия: «прозрачный бокал — синяя застывшая жидкость»!



Александр Федорович Шклярук

Дипломированный искусствовед,
художественный критик, дизайнер,
член Творческого союза художников России
и Международной общественной ассоциации
«Союз дизайнеров»

г. Москва, 28 июня 2018 г.



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

Україна, 01054, м. Київ-54
вул. Бульварно-Кудрявська, 20

тел. 486-24-60
факс (044) 486-33-69
e-mail: amu@academia.gov.ua
www.academia.gov.ua

№ _____
На № _____ від _____

ОТЗЫВ на пластическую композицию художественного стекла госпожи Indre «ОБЪЕКТ»

Действительно, объект вызывает симпатии и положительные эмоции у меня – зрителя как реципиента, то есть – субъекта, которому близки по духу постмодернистские творческие локации. В чем привлекательность «Объекта»? Он наделен провокационной заданностью ответить на вопрос «Как?», а не «Что?». «Как?» – это вхождение в дискурс, настрой на сопереживание автора с субъектом, это приглашение быть и зрителем, и режиссером пластического представления с интригующими импульсами «Объект».

Итак, провокационная импреза того, что переживала автор, состоялась на срезе, возможно – нового, еще неизвестного нам чувства и пространства, где отсутствует дыхание гравитации. Это можно считать успехом госпожи Индре. «Объект» нашел свою зрительскую аудиторию среди художников в Украине.

Анализируя эстетические свойства «Объекта», следует сосредоточить внимание на том, как он позиционируется в пространственной среде. Сочетание в целостной композиции разных материалов – стекла и силикона позволяет говорить о сложности и содержательной насыщенности созданного образа.

Такое художественное произведение вызвало закономерные позитивные аспекты в теоретическом плане, а именно – здесь синтетически сочетаются проблемные вопросы, не только как исследовать, но и зачем проводить такие исследования.

Считаю, что композиция «Объект» отвечает самым высоким требованиям художественной ценности произведения, а по своей форме и содержанию аккумулирует в себе научную ценность.

Доктор технических наук, профессор,
академик Национальной
академии искусств Украины,
заслуженный работник
культуры Украины

Н.И. Яковлев



I see a wine glass with a bent or crooked stem both standing upright and another image on its side. Perhaps it has been exhibited both ways. The stem could have been manipulated into its crooked

state or perhaps it was manufactured that way to begin with. It appears to have been dipped in blue paint. As it has been presented on a lit podium in an exhibition hall I would presume it is meant to be an art object. The act of dipping the goblet into paint is a simple and direct gesture or perhaps it was somehow dropped into paint by accident. The act of presenting shows intent on the part of the artist. The wine glass in this context is no longer a wine glass, it is rather an art work that refers to a wine glass. Its original function has been negated or denied due to it being dipped in paint. Due to its presentation, this object now functions as an art object. Basically, I would conclude that it is meant to be an art object based on the context implied by exhibiting it in an exhibition hall on a lighted podium.

Whether it is a successful art object is much more open to debate. As a viewer, I feel I need more information to discern the intention of the artist. There was no mention of a title or the artist's name. The gesture of the presented object appears vague to me and leaves me wanting more. Being rather simple it is quickly perceived. Perhaps if there were more details to explore or discover I'd feel compelled to spend more time with the object.

Professor, Glass Program Rochester Institute of Technology Michael Rogers

Художественный объект в искусстве предполагает наличие нескольких обязательных критериев, среди которых: материально-физическая основа, определяющая его форму искусственного объекта; изобразительная составляющая, опирающаяся на авторский метод работы и совершенное овладение техническими приемами, что переводит нехудожественные характеристики материального предмета в художественные; и третье – наделение предмета социально-культурными, духовно-ценностными смыслами и значениями, образностью – всем тем, что позволяет отнести предмет к духовно-эстетической сфере и утверждает его самостоятельную художественную ценность, возникающую в процессе восприятия и переживания.

С позиций современных эстетических концепций только эстетическая ценность произведения искусства отождествляется с художественным объектом, а первые два – с артефактом. Первоначально слово «Артефакт» (от лат. Arte/actum – искусственно сделанное) как термин употреблялось для объектов, созданных специально для использования в системе искусства, но не являющихся произведениями искусства. Сегодня проводят различие между артефактом и художественным произведением по аналогии предмета и функции, значения в системе культурно-функциональных связей. Артефакт выступает в роли внешнего символа эстетического объекта.

Таким образом, если рассматривать бокал с точки зрения изложенной системы, то он может быть в равной степени причислен и к артефакту, и к художественному объекту. Это предмет,

обладающий художественной выразительностью, в основе которой оригинальный авторский прием, основанной на эффекте фактур разных материалов, прозрачности и непрозрачности, взаимодействия формы и пространства. Однако, ключевое значение имеет идея: как его видит автор, чем для него кажется этот бокал, наделен ли он смыслами, какова его интерпретация, многозначен ли образ, сохраняется ли изначальный образный замысел в такой форме? Понятен ли этот образ или идея зрителю, в какой мере она объективна.

И еще к тексту хочется добавить, что для меня бокал видится в большей степени художественным объектом.

Например, при взгляде на опрокинутый вариант возникает параллель с голландскими натюрмортами, где наполненный сосуд является символом долгих лет жизни, опрокинутый – символом окончания жизненного пути, временем размышлений о смерти, о праведной и грешной жизни, надежде на искупление и т.д. В настоящее время эти коды, символы не всегда считываются, да и в бокале не вино, как у голландцев, а силикон – искусственная материя, имитация жидкости, и сам бокал- имитация утилитарного предмета. И приходят мысли о разных культурных парадигмах, истинных\фальшивых смыслах, ценностях нашего времени..., которые можно развивать до бесконечности)

Научный сотрудник отдела керамики и стекла, хранитель фонда современного стекла ГМК и «Усадьба Кусково XVIII века» Ивлиева О.А.

Рецензия

Объект Индре Стулгайте «Объект» несомненно является предметом искусства. В принципе, будучи помещенным в экспозиционное пространство, любой предмет легитимизируется в качестве художественного произведения – однако данному объекту присущи автономные качества (пластическое и концептуальное решения; послание, которое несет работа и т. д.), характеризующие его как авторское произведение искусства. Но это, очевидно, не произведение художественного стекла, а произведение, выполненное в смешанной технике – так как в «Объекте» сочетаются различные материалы: стекло и силикон.

Павел Войницкий

художник и искусствовед, доцент кафедры «Дизайн архитектурной среды» Беларуского национального технического университета (Минск, Беларусь), кандидат искусствоведения, член Международной ассоциации искусствоведов (AICA)

NEGAŠDINKIME VIENI KITŲ

Pokalbis su stiklo menininke Indre Stulgaitė-Kriukienė. In: Kultūros barai, 2017, Nr.10, p. 46.

Mugėje *ArtVilnius 2017* žiūrovų simpatijų prizą laimėjo Dusetų galerija, eksponavusi stiklo menininkų Remigijaus Kriuko ir Indrės-Stulgaitės Kriukienės instaliaciją iš stiklo, šviesos, dirbtinių dūmų. Rugsėjo pabaigoje Taikomosios dailės muziejuje Vilniuje atidaryta grandiozinė šių menininkų stiklo instaliacijų paroda, kuria tarsi bandoma išvaduoti stiklą nuo „taikomojo meno“ etiketės. Tai išprovokavo improvizuotą diskusiją „taikomojo“ ir „grynojo“ meno, jo vertinimo apskritai temomis. Pokalbis vyko stiklo instaliacijų fone.

Kęstutis Šapoka. Su rašytoju Arūnu Sprauniumi, kuris domisi stiklo menu, sutarėme, kad Jus kamantinėdami vaidinsime „blogą“ ir „gerą“ policininkus kaip Holivudo kriminaliniuose filmuose (*juokiasi*). Todėl aš nuolat pulsiu, o Arūnas bandys švelninti padėtį...

Arūnas Spraunius. „Gero“ ir „blogo“ policininkų schemą įprasta taikyti ne tik kine, bet ir geopolitikoje.

Indrė Stulgaitė-Kriukienė. Supratau. Kur tardymo protokolas? Pasirašysiu iš anksto (*juokiasi*).

K. Šapoka. Kai mane prašo parašyti apie stiklo meną, visada atsisakau, nes taikomasis menas – ne mano sritis. Sakau tai ne iš arogancijos, tiesiog apie šią meno rūšį neturiu specifinių žinių. Taikomasis menas stipriai susijęs su medžiaga ir amatu, su savita estetika, o „grynajam“, sąlygiškai pavadinkime, arba vaizduojamajam menui šie dalykai šiandien nėra labai svarbūs arba transformavęsi į kitokius, efemeriskus pavidalus. Dažnai juntamos pastangos stiklo meną irgi paversti „konceptualiu menu“. Tačiau susidaro įspūdis, kad vadinamajam konceptualumui labiausiai trukdo pati medžiaga. Konceptijai *meno dirbinys* tarsi ir nereikalingas, čia svarbiausia yra idėja.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Kai apsilankėte mūsų parodoje, jums pasirodė labai svarbūs klausimai, susiję su medžiaga ir technologija?

K. Šapoka. Taip. O būtent jie ir skiria taikomąjį meną nuo vadinamojo „grynojo“, ypač konceptualiojo. Remiuosi spaudoje skaitytu Jūsų pareiškimu, kad norite „nuplėšti taikomojo meno etiketę nuo stiklo meno“, todėl „konceptualumo“ klausimą paaštrinu tyčia.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Reikėtų iš pradžių susitarti, kas yra taikomasis menas.

A. Spraunius. Jeigu nueisite į kokį nors šiuolaikinio meno centrą, pamatysite ten tokių dalykų, kuriuos ir Spraunius, ir Šapoka galėtų be vargo padaryti, pristatydami kaip konceptualųjį meną. Sakykime, papilsiu čia, Taikomojo meno muziejaus salėje, smėlio ir pasakysiu, kad šis veiksmas turi labai „kietą“ prasmę.

K. Šapoka. Pavyzdys iš esmės tinkamas, išskyrus teiginį, kad visa tai visi gali „be vargo padaryti“.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Bet jeigu aš pabersiu stiklo vietoj smėlio, tai bus jau taikomasis menas? **A. Spraunius.** Jūs privalote apdoroti stiklą, galvoti apie spalvas, jų niuansus. Tikram konceptualistui tai nebūtina...

I. Stulgaitė-Kriukienė. Mes ir nesiekiame būti *tiesiog* konceptualistais. Bet jeigu darai skulptūrą iš stiklo, automatiškai esi priskiriamas taikomojo meno atstovams. Toks etikečių klijavimas varo į neviltį. Iš tikrųjų su stiklu ir iš stiklo galima daryti bet ką, net ir performansą, naudojant, pavyzdžiui, karšto stiklo technologiją. Kai procesas tampa idėja, nebesvarbu, iš kokios medžiagos visa tai daroma. Tačiau Lietuvoje vos išgirdę žodį „stiklas“ visi, net nematę, ką sukūrei, žino, atseit čia „taikomasis menas“. Enciklopediniame „taikomojo meno“ apibrėžime kalbama apie *funkciją*. Kokią funkciją atlieka mūsų parodos eksponatai?

K. Šapoka. Jūsų parodos objektuose aš matau labai aiškias medžiagos ir estetinės formos (sakykime, „grožio“) *per se* funkcijas.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Ir?

K. Šapoka. ...ir tai siejama su dekoratyvia meno funkcija. Pirmiausia *forma* ir *medžiaga* arba amatas, efektingas paviršius, o tik tada *konceptija*.

I. Stulgaitė-Kriukienė. O kodėl skulptūra nelaikoma taikomuoju menu? Ten irgi yra ir forma, ir medžiaga, kurią reikia suvaldyti. Bet koks trimatis vaizdas turi formą. Aš sutikčiau su „taikomojo meno“ apibūdinimu, jeigu tai galiotų ir kitoms meno sritims, kitoms medžiagoms. Tačiau ši etiketė kažkodėl įkyriai klijuojama stiklui ir dar kelioms materijoms. Yra toks niuansas, kad dirbantys su stiklu dažnai vadina save stiklo menininkais, stiklo dailininkais, stikloriais. Kiti, kurie tik kartais naudoja stiklą savo instaliacijoms, objektams, nelaikomi taikomojo meno atstovais, nors naudoja tą pačią medžiagą. Kodėl taip yra? Daugelis menotyrininkų, kaip ir jūs, išgirdę žodį stiklas, bėga šalin, ginasi neišmanantys technologinių niuansų. Bet man būtų įdomu sužinoti, kaip dailėtyrininkas vertina sukurtą formą, nesvarbu, iš kokios ji medžiagos. Kaip toji forma atskleidžia idėją? Tokiu atveju visai nebūtina žinoti, kaip tas objektas padarytas. Jeigu tai būtų išpjautas stiklo gabalas instaliacijoje, turbūt nekiltų „taikomumo“ klausimas. Man apskritai neaišku, kodėl bandote į mūsų kūrybą žvelgti per „taikomojo meno“ prizmę?

K. Šapoka. Iš dalies todėl, kad tokia yra tradicija su nusistovėjusiomis tam tikromis vertinimo konvencijomis. Ko gero, ši (mano?) arogancija taikomųjų menų atžvilgiu yra sovietmečio paveldas, juk „taikomieji“ ir „grynieji“ menai tada turėjo aiškiai apibrėžtas funkcijas, taigi ir vieni, ir kiti, galima sakyti, buvo „taikomieji“. Kita vertus, situacija tarsi pasikeitė, o kartu nė kiek nepasikeitė. Sakyčiau, didžioji dalis dabartinio „grynojo“ šiuolaikinio „konceptualaus“ meno yra tiesiog globalus dekoratyvinis arba taikomasis menas – tapyba, skulptūra, videomenas, instaliacijos, performansai, objektai, net institucinė kritika... Tokiais jie tapo, nes nebegeneruoja prasmių, atlieka

dekoratyvines funkcijas bienalių ir mugių sistemoje, yra komercinės sistemos užpildas. Tai, ką aš asmeniškai suprantu kaip „grynąjį“ meną, tarpsta jau kažkur kitur ir kitokiomis, efemeriskomis, parainstitucinėmis formomis. Kita vertus, vadinamieji „taikomieji menai“ skolinasi formalią „grynojo“ meno kalbą, todėl ribos visiškai išsityrusios. Dabartinis „konceptualumas“ ir visi (post)konceptualizmai jau yra sisteminio taikomojo pobūdžio, atlieka dekoratyvinio meno funkcijas. Todėl, kai ginčijamės apie „grynąjį“ ir „taikomąjį meną“, tiesiog vieną dekoratyvumą pakeičiame kitu. Apversiu klausimą aukštyn kojomis. Kodėl apskritai yra blogai skirstyti menus į „taikomuosius“ ir „grynuosius“, kodėl „taikomieji“ menai taip kratosi taikomojo meno etiketės? Kuo ji bloga?

I. Stulgaitė-Kriukienė. Toks skirstymas nebūtų blogas, jeigu jis neturėtų tiesioginių padarinių. Sakykime, nori surengti parodą, nueini į galeriją, o ten vos išgirdę žodį „stiklas“, tavęs kratosi, argumentuodami tuo, kad jie yra „šiuolaikiniai“. O kodėl aš ne šiuolaikinė? Jeigu esi įvaldęs tam tikrą technologiją, amatą, tampi nebe šiuolaikiniu? Gal miglota „šiuolaikiškumo“ sąvoka yra būdas atsikratyti menininko? Šis aspektas nebūtų užkliuvęs, bet mudu su vyru nuolat susiduriame su tokiu požiūriu. Kad ir ką padarytum, sukurtum, žodis „stiklas“ vis tiek nubaido.

A. Spraunius. Kitaip sakant, stiklas yra Jūsų prakeikimas...

I. Stulgaitė-Kriukienė. Išeitų, kad taip. Tačiau tai prakeikimas kažkodėl tik Lietuvoje, kitur tokių problem nekyla. Beje, kai mugėje *ArtVilnius* laimėjome prizą, mumis staiga susidomėjo ir tos vietinės galerijos, kurios prieš tai vijo šalin.

K. Šapoka. Bet čia ne stiklo meno problema, o apskritai vietinės provincialios sistemos yda – kol negauni kokios nors premijos, kol kas nors užsienyje tavęs nepamini, nepastebi, visiems į tave nusispjaut. Tačiau kalbėdamas apie „taikomojo meno“ etiketę, turėjau omenyje ką kita. Sakykime, gamykliniai utilitariniai taikomojo meno – baldų, keramikos, stiklo ir panašiai – artefaktai kartais būna daug konceptualesni už vadinamuosius „taikomuosius“ menus, bandančius pretenduoti į „grynąjį meną“... Gal, sakau, taikomieji arba dekoratyviniai menai galėtų konceptualizuotis, kaip tik pabrėždami savo taikomąją, dekoratyvinę funkciją? Nes taikomoji, netgi utilitarinė funkcija, ko gero, yra pati konceptualiausia, labiausiai koncentruota ir kondensuota. O vadinamieji „grynųjų“ menai šiuo požiūriu išskydę, psychologizuoti, labai subjektyvūs...

I. Stulgaitė-Kriukienė. Būtent todėl ir nereikia skirstyti meno į „konceptualųjį“ ir „taikomąjį“. Tai, kas konceptualu, gali būti pritaikoma ir priešingai. Arba reikėtų nubrėžti labai aiškias ribas, turėtų būti labai aiškūs kriterijai, kas lemia kūrinio konceptualumą. Šių dienų skirstymas ydingas tuo atžvilgiu, kad „medžiaga“ savaime nubloškia į „dekoratyvumą“. Apie kūrinį nebekalbame, kalbame apie medžiagą. Taikomojo meno apibrėžimas ir susiformavo, norint apibūdinti tai, kas kuriama gamyklose. Vazos, lėkštės. Menininkų kuriami daiktai puošybai, interjerui, buitiniam naudojimui. Bet mes gamyklos neturime. Aš tyrinėju studijinį stiklo meną. Jo esmė tokia, kad medžiaga yra tik

priemonė išreikšti menininko koncepcijai, idėjai. Medžiaga šiuo atveju nėra traktuojama utilitariškai kaip gamyklose. Tarp kitko, studijinio stiklo menas atsirado Amerikoje XX a. viduryje. Menininkai paliko gamyklas, pradėjo steigti mažas studijas, kad galėtų kurti autorinius objektus, atsiriboję nuo taikomosios funkcijos.

A. Spraunius. O kokia situacija Lietuvoje?

I. Stulgaitė-Kriukienė. Stiklo menininkus rengia Dailės akademijos Kauno fakultetas nuo 1979 metų. Iki tol buvo dailininkų, dirbančių gamyklose ir kuriančių funkcionalius stiklo gaminius. Taigi turime šokią tokią stiklo meno istoriją, bet neturime stiprios stiklo meno mokyklos. Sakyčiau, tekstilė pirmoji Lietuvoje „pabėgo“ iš taikomojo meno aptvaro. Gal jau nebereikėtų net vartoti tekstilininko, stikloriaus, keramiko sąvokų. Juokaudavome, kad tekstilę galima padaryti net iš stiklo. Nėra amatininkiškumo ribų. Aišku, mudu su Remigijumi pabrėžiame, kad esame stiklo menininkai, nes labai mylime tą medžiagą. Bet man nėra labai svarbu, ar aš esu stiklo menininkė, ar tiesiog menininkė, ar apskritai ne menininkė. Tiesiog kuriu tai, kas man patinka. Gilinuosi į medžiagą, tačiau tai nereiškia, kad būtinai turiu eskaluoti stiklo stikliškumą...

K. Šapoka. Jūs turėtumėte nekęsti stiklo. Ir tai būtų pirmas žingsnis conceptualaus meno link. Neapykanta medžiagai yra viena iš varomųjų konceptualizmo jėgų...

I. Stulgaitė-Kriukienė. Turėsiu omenyje. Tačiau, kad pradėtum nekęsti, iš pradžių turi tą medžiagą gerai išstudijuoti, pažinti. Vadinasi, stiklą pažįstu dar nepakankamai...

A. Spraunius. Paulis Virillio šio amžiaus pradžioje pareiškė, kad vaizduojamasis menas mirė, iš jo nieko nebeliko. Meno nebėra.

K. Šapoka. Taip.

A. Spraunius. Tai ką darysime? (*Juokiasi.*)

I. Stulgaitė-Kriukienė. Eisime gerti arbatos... Jeigu įsivelsime į diskusiją, kas apskritai yra menas, kurio nėra, giliai įklimpsime...

K. Šapoka. Manau, jau ir taip giliai įklimpome... Sakykite, kaip ir kur stiklo menas funkcionuoja, jeigu dauguma parodinių erdvių jam uždarytos?

I. Stulgaitė-Kriukienė. Jau minėjau, kad tai labai jauna meno šaka. Stiklo mokyklos neturime, tradicijų, stiliaus nėra. Buvome uždari, nematėme pasaulio tendencijų. Kelios mūsų stiklo menininkų kartos apskritai neturėjo iš ko mokytis. Dairėsi po Rusiją, Ukrainą, Baltarusiją. Nežinau, kas laukia ateityje, ar išvis verta kalbėti apie kokią nors mokyklą, tradicijas, stilius. Jauni žmonės, baigę stiklo specialybę, šią medžiagą naudoja tik kartais. Ne taip, kaip mes su Remigijumi, nes mums iš tikrųjų įdomūs technologiniai niuansai. Kalbant metaforiškai, iš visų jėgų kaunamės už stiklą. Norime kuo daugiau sužinoti, kuo daugiau įvaldyti, atrasti. Kiti, jaunesni, suka kita linkme. Ko gero, būtent su jais reikėtų kalbėti apie conceptualų meną. Tačiau to konceptualumo stiklas turi tikrai nemažai. Gaila, nėra bendruomenės, bendraminčių grupės.

Iš esmės galioja džiumglių įstatymai. Kiekvienas, dirbantis su stiklo menu, kuriantis iš stiklo, bando išsikovoti savo nišą.

A. Spraunius. Tikėtis, kad Lietuvos menininkai susiburs į kokią nors bendruomenę, yra labai romantiška...

I. Stulgaitė-Kriukienė. Bet, pavyzdžiui, tapytojai skelbiasi steigiantys bendraminčių grupes.

A. Spraunius. Nesvarbu, ką skelbsi, svarbu, kaip elgsiesi...

I. Stulgaitė-Kriukienė. Bet koku atveju tarp stiklo menininkų nėra net ir bandymų susitelkti. Ta maža grupelė labai susiskaldžiusi. Stiklas – brangi medžiaga, dar ir todėl mažai kas jo imasi, renkasi patogesnę, pigesnę kelią. Jeigu viskas atliekama karštu būdu, reikia dirbtuvės, meistrų. Tai toks proziškas dalykas, stabdantis stiklo meno plėtrą Lietuvoje. Užsienyje, net Rusijoje, Ukrainoje, stiklo menininkų yra kur kas daugiau. Ten gilijs tiek istorinės, tiek meninės stiklo tradicijos. O pasauliniame kontekste susiklostė taip, kad vienoje šalyje tas pats stiklo objektas traktuojamas kaip dizainas, kitoje vadinamas stiklo menu, dar kitoje – amatu. Nėra vienos nusistovėjusios stiklo meno apibrėžties, taigi ir vertinimo. Anksčiau gal ir turėjome ambicijų iškelti, parodyti stiklo meną, bet entuziazmas mažėja. O grįžtant prie pradinės temos, mums visai nesvarbu, ar čia „taikomas“, ar „netaikomas“ menas. Be to, jūs teisingai pradžioje minėjote, kad menotyrininkai stiklo meno tiesiog bijo. Vengia apie jį kalbėti.

K. Šapoka. Šiuo atveju atsimušame į pačios dailėtyros funkcijų klausimą. Aš nesu šalininkas tokios dailės kritikos, kai ateini į parodą ir tiesiog aprašinėjai savo įspūdžius. Dailės kritika, mano manymu, yra tam tikro reiškinių kontekstualizavimas. Tai nėra „patiko“ ar „nepatiko“ reikalas. Man kaip žiūrovui jūsų kūriniai ir paroda patinka, bet kaip dailės kritikas aš atlieku kiek kitokias funkcijas, nesusijusias ar ne visai susijusias vien su įspūdžiu. O kontekstualizuoti galima tada, kai turi pakankamai žinių apie objektą, kurį nagrinėjai.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Arūnas pateikė smėlio, papulto salėje, pavyzdį. Ar jums svarbu, kada ir kur tas smėlis buvo iškastas? Kokio grūdėtumo smėlis naudotas, kokia cheminė jo sudėtis? Ar tie dalykai daro įtaką kūrinio vertinimui? Lygiai taip pat yra ir su stiklo menu. Ar labai svarbu, koku – karštu, šaltu – būdu tie kūriniai padaryti? Tai įdomu nebent profesionaliam stikliniui. Juk instaliacija yra tam tikrų medžiagų, objektų derinys. Imkime mūsų instaliaciją „Pelkė“ [*metalinės statinės su į jas įsmeigtais stiklo „strypais“* – K. Š.]. Jeigu vietoje stiklinių strypų būtų sukištos, pavyzdžiui, neoninės lempos, ar keistųsi kūrinio prasmė?

K. Šapoka. Manau, keistųsi.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Ir tada jau galėtumėte tai „kontekstualizuoti“?

K. Šapoka. Ko gero, galėčiau (*juokiasi*).

I. Stulgaitė-Kriukienė. Aišku... (*Juokiasi.*) Vadinasi, problema netgi ne stiklo menas, o jūsų – dailėtyrininkų – profesiniai ar psichologiniai barjerai, vertinimo klišės. Atmeskite visa tai, vertinkite emocinį poveikį.

K. Šapoka. Įdomus aspektas. Aš asmeniškai labiausiai ir vengiu profesinėje veikloje vadovautis „emociniu poveikiu“, nes tai veda į diletantizmą.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Be emocinio yra ir kiti kriterijai. Vadovaukitės visais tais kriterijais, kuriais vadovaujatės, vertindamas bet kokią ne taikomojo meno kūrinį. Pakeiskime kitos mūsų instaliacijos [*kabančios ir skambančios viena į kitą vyno taurės*, – K. Š.] stiklines taures medinėmis. Kardinaliai keičiasi prasmė. O stiklas sukuria savo prasmę.

K. Šapoka. Taip. Tačiau šiuo atveju svarbu ir tai, kad šioje konkrečioje instaliacijoje naudojate gatavus objektus – taures.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Na ir kas. Aš galiu tas taures išpūsti pati.

K. Šapoka. Keičiasi prasmė.

I. Stulgaitė-Kriukienė. Nesikeičia, jeigu jums to nepasakysiu. Tai tas pats stiklas. Pavyzdžiui, aš išpūsiu tą pačią formą, o jūs nežinosite, kur šios taurės pagamintos, vargu ar atspėsite net kokių būdu – žmogaus ar mašinos.

K. Šapoka. Gerai. Tokiu atveju kalbame jau ne apie stiklo meną, bet apie tam tikras dailėtyrinio mąstymo klišes. Pavyzdys su taurėmis kaip tik tinkamas. Jūsų parodoje man ta kabančių ir skambančių taurių (*objet trouve*) instaliacija yra artimiausia, suprantamiausia – tokia, kurią galėčiau kontekstualizuoti, nes man tai įprasta, konvencionali plastinė kalba, dažna vadinamojo šiuolaikinio meno parodose ir atitinkamuose diskursuose. Šiuos „kodus“ aš atpažįstu. O autoriniai, kaip sakote, jūsų pačių išpūsti objektai man nėra įprasti, susiję su specifiniu amatu, į kurį nesu įsigilinęs, be to, koncentruojasi į estetiškes *per se* dimensijas, kurios tradiciškai laikomos „dekoratyviomis“... Iškart atsiranda barjeras... Išeitų, kad jau ne aš Jus puolu, bet Jūs mane ar mus, dailės kritikus, demaskuojate...

A. Spraunius. Kęstutis ginasi nepuolamas (*juokiasi*)...

K. Šapoka. Tai būdinga mūsų egomaniakiškam profesiniam cechui – patiems užpulti, patiems kalbėti ir, galų gale, patiems pradėti teisintis (*juokiasi*)...

I. Stulgaitė-Kriukienė. Išeitų, kad manęs šiame pokalbyje tarsi ir nereikėjo (*juokiasi*)...

K. Šapoka. Gal galėtumėte nupasakoti savo parodos struktūrą?

I. Stulgaitė-Kriukienė. Tai atskiros instaliacijos, atskiros salės, atskiri pasakojimai. Visus juos sieja stiklas kaip medžiaga. Technologiškai kiekviena instaliacija irgi skiriasi. Kūriniai atlikti „karštuoju būdu“ – išpūsti ar išlieti, suformuoti iš karštos masės...

K. Šapoka. O ką reiškia „šaltas stiklas“?

I. Stulgaitė-Kriukienė. Kai stiklo gabalas pjaustomas, šlifuojamas, graviruojamas. Tačiau nesu įsitikinusi, ar žiūrovams būtina tai žinoti. Ekspoziciją pradeda videofilmas, kuriame rodomas technologinis karšto stiklo procesas. Daug dūmų, žarijų, šiek tiek romantikos...

A. Spraunius. Stiklas amato požiūriu, sakyčiau, išskirtinis. Stiklo technologija yra, pavadinkime, *rimta*. Ją reikia ilgai studijuoti. Ji sąlygiškai sudėtingesnė negu kitų dailės šakų. Nes čia svarbi temperatūra, medžiagos tankis ir t. t. Stiklas likęs viena iš amato *salų*. Ar aš klystu?

I. Stulgaitė-Kriukienė. Neklysti, nors galima parinkti pavyzdžių, kur amatą nustelbia idėja. Stiklas yra labai savitas. Objektas iš stiklo turi visai kitą energiją. Su stikliniu objektu reikia elgtis atsargiai, nes jis trapus, permatomas ir taip toliau. Tačiau neretai koncepcija svarbesnė už medžiagą. Prisimenu vieną projektą, kai buvo padaryti stikliniai kastuvėliai vaikams žaisti, kapstyti smėlyje. Kūrinio energetika buvo nukreipta į žaidimą prasmėmis ir emocijomis, susijusiomis su stiklu, jo trapumu. Svarbu ne tai, iš ko kūrinys padarytas, o apie ką jis kalba. Stiklas gali būti bet kuo. Nereikia jo sprauti į rėmus. Ko gero, mums kaip skirtingų sričių atstovams, reikėtų tiesiog ieškoti bendros kalbos, užuot gąsdinus vienas kitą.

K. Šapoka. *Dėkoju už pokalbį.*

SANTRAUKA

IVADAS

„1962 m. Amerikoje, Toledo muziejaus garaže, gimė studijinis stiklo judėjimas. Šis garažas buvo paskirtas dailininkui Harvey’iui Littletonui kaip dirbtuvė. Jame vyko eksperimentai, kuriais siekta suprasti ir įrodyti, ar menininkai pajėgūs kurti dirbinius iš savarankiškai išlydyto stiklo ne gamyklose, o pačių įsirengtose nedidelėse studijose.“ Taip daugelyje stiklo istorijos leidinių komentuojama studijinio stiklo pradžia. Kodėl šis reiškinys tampa toks svarbus stiklo menininkams? Kodėl šis studijinės veiklos pobūdis traktuojamas kaip naujo etapo pradžia? Kodėl žmonės, kuriantys išskirtinai iš stiklo medžiagos, primygtinai vadina save stiklo menininkais, o bendrystė tarp įvairių šalių stiklo kūrėjų pretenduoja į giminystės ryšius?

Šiandieniniai stiklo menininkai stengiasi neatsilikti nuo pasaulinių meno srovių ir vyraujančių tendencijų, laužo tradicinės kūrybos rėmus, ieško kūrybinės terpės šiuolaikiniame meno pasaulyje. Vis dėlto sąvokos „stiklo menininkas“ ar „stiklo menas“ postmoderniame kontekste išlieka dėl vienos ypatingos medžiaginės priežasties. Tai nulemia tokios stiklo savybės kaip skaidrumas bei optiškumas, kuriomis nepasižymi kitos medžiagos ir kurios suteikia stiklui tiek vizualinio, tiek koncepcinio išskirtinumo. Šios savybės išgaunamos stiklą veikiant tradiciniais technologiniais būdais.

Vis dėlto tenka pripažinti, kad stiklas neretai atsiduria šiuolaikinio meno užribyje ir gyvuoja kaip atskira (atskirta) meno šaka, nors tiek technologiniu, tiek idėjiniu požiūriu ji turi daug sąlyčio taškų su įvairiomis meno sritimis. Dažnai susiduriame ir su menotyrininkų ar meno kritikų baime ar nenoru analizuoti stiklo kūrinį būtent dėl technologinių žinių trūkumo. Ir dėl tos pačios technologijų svarbos stiklo kūriniai neretai jį prilyginamas tiesiog amatui, priskiriamas taikomojo meno kategorijai, o tai jau seniai nėra teisinga, nes studijinio stiklo judėjimas – taip pat ir vizualumo plitimas – iš esmės yra pakeitęs stiklo (kaip medžiagos) reikšmę ir svarbą menininkų kūryboje.

Vadovaudamiesi dažnu požiūriu, kad vadinamajam konceptualumui labiausiai trukdo pati medžiaga, nes koncepcijai *meno dirbiny*s tarsi ir nereikalingas – čia svarbiausia yra idėja, – stiklo menui paskelbiame nuosprendį: tuomet jis tiesiog negali būti konceptualus, nes yra labai tiesiogiai priklausomas nuo technologijų bei jų išmanymo. Tačiau galbūt šiuo atveju ne tiek svarbu *pritempti* stiklo kūrinį prie konceptualumo, kiek atrasti jį keliaujant tolyn nuo funkcionalumo.

Priskiriant kūrinį kuriai nors kategorijai pasitelkiami konkretūs kriterijai, kurie, plačiąja prasme, yra sutartinis dalykas. Belieka susitarti, kokiais kriterijais vadovaudamiesi kūrinį priskirtume taikomojo meno kategorijai, o kurį kūrinį laikytume konceptualiu. Remiantis universaliu meno žodynu, taikomąja daile (taikomuoju dailės kūrinium) laikytume praktiškai pritaikomus įvairios paskirties dailės objektus, kurie skiriasi nuo neturinčių aiškos funkcinės

paskirties. O ką gi laikytume konceptualiuoju stiklo menu? Ar jis apskritai įmanomas? Konceptiniam menui „idėja ar koncepcija yra svarbiausias darbo aspektas“. Menas yra „dematerializuotas“, ir šia prasme manoma, kad menas turi būti „įvykęs“ iki jo materializacijos bet kuriame objekte. „Menas – tai idėjos galia, o ne medžiaga“, – sakė vienas konceptualizmo kūrėjų Josephas Kosuthas. Jo žodžiais tariant, „idėjos yra faktiniai meno kūriniai“. Savo kūrinyje „Viena ir trys kėdės“ J. Kosuthas nesukuria nieko nauja, išskyrus naują prasmę: jis ima kėdę, jos fotografinį atvaizdą ir tekstą iš žodyno, paaiškinantį, kas yra kėdė, ir taip sukuria naujus konceptualius santykius tarp originalo ir jo kopijų. Taigi, remiantis pirmųjų konceptualistų teiginiais, būtų galima sakyti, kad stiklo menas iš esmės negali būti konceptualus, nes yra pagrįstas arba ypač susijęs su medžiaga, t. y. tiesiogine to žodžio prasme – medžiagiškas. Tuomet pažvelkime kiek filosofiščiau – juk bet kurios idėjos galutinė vizualizacija, ar netgi vaizdas bet kuriame proceso etape, iš esmės turi kokį nors pavidalą, o tai reiškia – ir medžiagiškumą, išskyrus garsinius ir susijusius tik su pojūčiais (pavyzdžiui, su uosle) menus. Einant tokiu keliu norėtusi praplėsti koncepcijų suvokimo lauką ir šiek tiek pažaisti prasmėmis, susietomis su stiklo medžiaga, kad ir kalbant apie idėją, pavyzdžiui, peržvelgiant technologinį stiklo procesą iki kūrinio atsiradimo (arba neatsiradimo). Tada reikėtų išskirti ir du esminius kūrėjų pozicijų skirtumus, kurie, autorės nuomone, tampa svarbūs tarp menininkų, kuriančių iš šios medžiagos. Akivaizdu, kad kai kurie menininkai pasirenka stiklo medžiagą konkrečiam kūrinui. Kūrinys neabejotinai yra sukuriamas, bet kyla klausimas, kiek stiklo medžiagiškumas padeda atsiskleisti kūrinio idėjai, o kiek trukdo? Kiti menininkai konceptualizuoja pačią medžiagą (procesą, fizikines bei chemines medžiagos savybes). Remiantis pastaruoju požiūriu pasitaiko atvejų, kai galutinio kūrinio tiesiog nelieta (jis nesukuriamas, sunaikinamas kūrybos procese ar pan.), nes tai ir nėra menininko tikslas.

Dar vienas veiksnys, analizuojant stiklo kūrinius taikomumo ar konceptualumo prasme, būtų jų vertinimas įvairiose šalyse, kuriose stiklo meno objektai daugeliu atvejų traktuojami labai skirtingai. Tas pats objektas, priklausomai nuo šalies ar regiono, gali būti įvardytas kaip skulptūra, objektas ar dizaino pavyzdys. Atliekant tyrimą paaiškėjo, kad daugelį vertinimo veiksmų nulemia šalies (regiono) patyriminė stiklo meno situacija – istoriškai susiformavusi mokykla.

Visi šie aspektai darbo autorę paskatino tekstą formuoti taip, kad jame derėtų istorinė ir labiau probleminė, konceptualizuota medžiaga.

Tyrimo hipotezė

Išsiaiškinus požiūrį į šiuolaikinį stiklo meną užsienyje ir Lietuvoje, daroma prielaida, kad kūrinys, kuriamas ar sukurtas iš stiklo medžiagos, šiuolaikiniame meno pasaulyje egzistuoja kaip lygiavertis kito pobūdžio šiuolaikiniams kūriniams, t. y. jis gali būti postmodernus, konceptualus, įvairiausioms meno sritims, kryptims ar srovėms priskiriamas meno kūrinys.

Darbo tikslas

Ištirti ir įvertinti stiklo meno transformavimąsi ir kitimą, pereinant nuo funkcionalaus iki konceptualaus meno kūrinio.

Darbo uždaviniai

7. Aptarti studijinio stiklo judėjimo atsiradimo poreikį.
8. Išanalizuoti studijinio stiklo judėjimo istorinę raidą ir aktualijas XX–XXI a. laikotarpyje.
9. Ištirti stiklo studijų specifiką XXI a. ir jų įtaką šiuolaikiniams stiklo meno procesams.
10. Įvardyti bei pagrįsti stiklo kaip medžiagos reikšmingumą šiuolaikinių užsienio bei Lietuvos stiklo menininkų darbuose.
11. Išnagrinėti postmoderniai kuriančių menininkų stiklo panaudojimo kūryboje galimybes.
12. Atlikti darbo autorės, kaip studijinio stiklo judėjimo atstovės, kūrybos meninį tyrimą.

Darbo tikslams įgyvendinti naudoti mokslinio darbo rengimo metodai

1. Aprašomasis analitinis metodas taikytas renkant, analizuojant ir sintetinant gausią įvairaus pobūdžio medžiagą apie studijinį stiklo meną (stiklo studijas, svarbias asmenybes, šiuolaikinio stiklo kūrėjus).
2. Istorinis (chronologinis) tyrimo metodas taikytas siekiant išanalizuoti studijinio stiklo raidą.
3. Lyginamoji analizė naudota lyginant įvairius stiklo meno procesus (taip pat ir stiklo studijas, menininkus bei jų darbus) skirtingose šalyse.
4. Formalioji analizė pasitelkta aptariant ir nagrinėjant įvairiose stiklo studijose kuriamą produkciją bei atskirų menininkų asmeninę kūrybą.
5. Atvejo analizė taikyta atliekant autorės asmeninės kūrybos tyrimus, siekiant nustatyti tam tikrų stiklo darbų poveikį žiūrovui arba tam tikrais aspektais įvertinti stiklo kūrinio specifiką.
6. Anketiniai tyrimai ir interviu atlikti su studijinio stiklo specialistais (studijų vadovais, menininkais, menotyrininkais ir kitais asmenimis).

Terminų aptarimas

1. Studijinio stiklo judėjimas (angl. *Studio Glass Movement*) – pasaulio stiklo istorijoje jau įsitvirtinęs terminas, išverstas ir į kitas kalbas. Žvelgiant iš istorinės perspektyvos, studijinio stiklo judėjimas yra XX a. viduryje prasidėjęs reiškinys, kai menininkai, susidomėję stiklu ir pasirinkę šią medžiagą savo autorinei išraiškai realizuoti, pradėjo ieškoti būdų, kaip išsivaduoti iš stiklo gamyklų terpės ir, įsirengus individualią kūrybinę aplinką, dirbti savarankiškai.

2. Stiklo studija – terminas, turintis kelias reikšmes. Pirma, tai – kūrybinė stiklo dirbtuvė; antra – meno mokykla, mokymosi patalpa su technine įranga; trečia – meno kūrinys ar mokslo veikalas. Šioje disertacijoje pastarasis terminas dažniausiai vartotas pirmąją reikšmę.

3. Studijinis stiklas – nepritaikyti masinei, konvejerinei gamybai, studijoje (dirbtuvėje) sukurti unikalūs, autoriniai stiklo kūriniai (skulptūros, instaliacijos ir kt.).

4. Stiklo objektas – stiklo reiškiny, kūrinys, žmogaus veiklos rezultatas. Darbe stiklo objektais dažniausiai įvardijami nefunkcionalūs, šiuolaikiniai stiklo meno kūriniai.

5. Dekoratyvinis stiklas – puošybinis, dažniausiai utilitarus stiklas (vazos, indai, interjero elementai).

6. Mokykla – terminas turintis dvi pagrindines reikšmes. Tai – mokymo bei auklėjimo įstaiga arba mokslo, meno, literatūros pakraipa, srovė. Šiame darbe terminas pagal prasmę naudojamas abiem reikšmėmis.

7. Taikomoji dekoratyvinė dailė – dailė, tenkinanti materialinius ir estetinius žmogaus poreikius, atspindinti epochos ir tautos materialinę kultūrą, buities sanklodą. Taikomosios dailės kūrinys glaudžiai siejasi paskirtis, forma ir medžiaga. Meninis vaizdas formuojamas parenkant išraiškingą siluetą, dalių santykį, ritmą, išryškinant specifines medžiagos savybes – faktūrą, spalvą, tekstūrą. Tekste – pritaikomojo, utilitarus pobūdžio dailė.

8. Konceptualus menas – koncepcijų, idėjų menas. Dailės kūrinio atlikimas tampa antraeiliu dalyku – pirmoje vietoje atsiduria pagrindinis sumanymas ir idėja.

Darbo naujumas ir aktualumas

Nagrinėjančių stiklo meną menotyrininkų bei meno kritikų Lietuvoje esama išties nedaug, taigi ir tekstų, parengtų apie stiklo meną įvairiais aspektais, nėra gausu. Itin retai publikuojami rimtesni straipsniai, analizuojantys šią meno šaką. Menotyrininkai bei meno kritikai neretai vengia nagrinėti stiklo kūrinius dėl specifinių žinių trūkumo – trūksta tiesioginio ryšio su stiklo apdirbimo technologijomis, nuo kurių žinojimo ir supratimo didžiąja dalimi priklauso stiklo kūrinio idėjinė ir vizualinė sėkmė. Taigi yra tik keli profesionaliai stiklo meną tyrinėjantys autoriai. Iš jų norėtusi išskirti menotyrininkę dr. Raimondą Simanaitienę, parengusią disertaciją ir daugelį mokslinių publikacijų apie Lietuvos XX a. antrosios pusės–XXI a. stiklo raidą. Taip pat aspirantūros darbą apie meninio stiklo judėjimą teko gintis ir šios disertacijos autorei.

Taigi, viena vertus, meninėje spaudoje teorinių, technologinių bei menotyrinių stiklo, kaip atskiros meno šakos, studijų Lietuvoje iki šiol labai stinga ir vien dėl šios priežasties šis darbas pasižymi naujumu ir aktualumu.

Kita vertus, šioje disertacijoje studijinio stiklo judėjimas, iš esmės pakeitęs stiklo dailininkų kūrybos principus, tyrinėjamas įvairiapusiškai: istorinio, probleminio, institucinio, menininkų

kūrybiškumo skatinimo, netgi gilesnio medžiagiškumo pažinimo lygmenyse. Tokiu būdu pasiekama sintetinė šio reiškinių analizė – gana reta stiklininkystės tyrimų lauke.

Atliktas darbas galėtų būti naudingas stiklo meną ar stiklo istoriją studijuojantiems menotyrininkams, dailininkams, šios srities studentams. Taip pat manoma, kad dėl analizės universalumo ši disertacija bus įdomi ir platesnei menu besidominčiai auditorijai.

Literatūros aptarimas

Rašant apie meninio stiklo judėjimą, iš Lietuvos menotyrinių veikalų daugiausia teko remtis dailėtyrininkės dr. Raimondos Simanaitienės tekstais.

Su technologijomis ir gamyba susijusių klausimų atžvilgiu buvo naudingi meninio stiklo žinovo – technologo Kazio Strazdo – leidiniai. Šis autorius yra parengęs kelias knygas, kuriose pristatė Lietuvos stiklo pramonės istoriją, raidą ir technikas. Tiesa, šios knygos disertacijos temai tiesiogiai neturėjo didesnės įtakos, tačiau iš jų buvo galima susidaryti bendrą XX a. Lietuvos stiklo pramonės vystymosi vaizdą ir išsiaiškinti, dėl kokių pokyčių užgimė ir pradėjo vystytis mūsų lietuviškosios stiklo studijos.

Taip pat XX a. meninį stiklą įvairiais aspektais, tačiau, deja, kur kas fragmentiškiau tyrinėjo Lietuvos taikomojo meno specialistės, dailėtyrininkės Laima Cieškaitė, Jolita Petkevičiūtė ir Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė. Nors pastarosios dailėtyrininkės itin daug nuveikė taikomojo meno tyrimų srityje, prioritetinėmis mokslinio susidomėjimo sritimis jos laikė kitas taikomojo meno šakas (tekstilę, keramiką), tad stiklą analizavo bendruose taikomojo meno kontekstuose. Vis tik jų tekstai skirtingais bruožais apibrėžė mūsų krašto XX a. antrosios pusės stiklininkystės raidą, plačiau ar siauriau pristatė tam tikrus autorius, kūrybinius laikotarpius. Ši literatūra disertacijoje naudota kaip bendras informacinis fonas, gilesnių sąsajų ar žinių tiriamo objekto atžvilgiu ji suteikė tik tam tikrais aspektais.

Panašiai būtų galima atsiliiepti ir apie Lietuvos taikomojo meno albumus, išleistus dar sovietmečiu. Vieni jų reprezentavo svarbų XX a. 7–9 deš. reiškinį Lietuvoje – luitinį vitražą, kiti iliustravo taikomąją dekoratyvinę dailę ir tik šiek tiek atspindėjo dekoratyvinį stiklą.

Bene vienintelis pastaruoju laikotarpiu išleistas leidinys apie lietuvių stiklo kūrėją yra „Stiklo menininko Remigijaus Kriuko autorinių darbų albumas „Remis“, kuriame galima rasti nemažai medžiagos apie studijinio stiklo reikšmę šiam dailininkui. Prie pastarojo albumo leidybos kaip sudarytojai ir teksto rengėjai teko prisidėti ir šio darbo autorei.

Pamatinės istorinės stiklo raidos žinios sukauptos iš meno istorijos knygų, akademinių straipsnių, meno katalogų užsienio kalbomis, taip pat įvairiose publikacijose, asmeniniuose menininkų puslapiuose internete. Remtasi stiklo istorikais ir teoretikais Gunnaru Lindqvistu, E. Wylie'iu, Sh. Cheeku, Peteriu Laytonu, Robertu J. Charlestonu, Danu Kleinu, Adrianu Berengu,

Susanne K. Frantz ir daugeliu kitų, kurie skyrė didesnę dėmesį XX a. antrosios pusės meninio stiklo tyrimui. Taip pat remtasi Vokietijoje leidžiamu žurnalu „Glashaus. Internationales Magazin für Studioglas“, kuriame nuolat komentuojami naujausi šios krypties meniniai pasiekimai.

Norėjęsi paminėti dar dvi netolimo užsienio – Latvijos – stiklo specialistų, stiklo dailininkų ir tyrinėtojų, daktarių prof. Ingunos Auderės bei Annos Veselės disertacijas. Jų moksliniai darbai šiai disertacijai buvo svarbūs atliekant Lietuvos ir Latvijos stiklo lyginamuosius tyrimus, aptariant atskiras studijas. Palyginti lietuvių ir estų stiklo studijinių judėjimą padėjo prof. Marės Saarės ir Evės Kohos tekstai. Nemažiau svarbios patirties įgyta atliekant stebėjimus, eksperimentus, bandymus, interviu bei diskutuojant su stiklo menininkais. Vertinant stiklo meno situaciją šiuolaikiniame meno pasaulyje ypač reikšmingai prisidėjo asmeninė patirtis – nuolatinis judėjimas ir dalyvavimas įvairiuose profesiniuose įvykiuose bei kituose šiuolaikinio meno renginiuose: parodose, meno mugėse, simpoziumuose, festivaliuose, konferencijose, diskusijose, uždarose bei viešose dirbtuvėse bei edukacinėse programose. Visa informacija, gauta iš pačių dailininkų (pašnekesių metu, stebint ar kartu dirbant ir bendraujant laisvalaikio valandėlėmis), buvo neįkainojama.

DARBO STRUKTŪRA IR TYRIMO CHARAKTERISTIKA

Disertaciją sudaro įvadas, penkios dėstymo dalys, išvados, literatūros ir šaltinių sąrašas, iliustracijų sąrašas, iliustracijos ir priedai. Įvade įvardyta darbo problematika, naujumas ir aktualumas, iškelta hipotezė, užsibrėžtas tyrimo tikslas ir uždaviniai. Taip pat aptarta disertacijos struktūra, analizės metodai, paaiškinti tekste dažniausiai naudojami specializuoti terminai ir aptarta literatūra bei šaltiniai, naudoti rašant darbą.

Pirmojoje dalyje „Studijinio stiklo atsiradimo poreikis XX a. pirmojoje pusėje“ analizuojami tie meniniai judėjimai ir asmenybės, kurie priartėjo prie studijinio stiklo kūrybinių galimybių lauko ir turėjo įtakos šio reiškinių atsiradimui. Taip pat aptariamas stiklo individualios ir masinės (serijinės) kūrybos santykis, apžvelgiama įvairių šalių menininkų patirtis ir indėlis į stiklo modernėjimo procesus.

Nuo pat stiklo atradimo pradžios ši medžiaga žavėjo žmones savo vizualinėmis savybėmis. Skaidrumu ir mozaikomis visuomenę intrigavo dar Romos imperijos stiklo dirbiniai. Ankstyvaisiais krikščionybės laikais ir viduramžiais stiklo laužiama šviesa (ypač gotikiniame vitraže) buvo prilyginama Dieviškajai šviesai, o pati medžiaga itin vertinama. Renesanso laikotarpiu prekyba filigraniniais stiklo indais sudarė Venecijos ekonomikos pagrindą. Baroko ir rokoko amžiais klestėjo rūmų interjero menas – veidrodžių ir krištolinių sietytų sritis. Bet palaipsniui stiklo dirbinių vertė kito: XIX a. pramonei išgyvenant pakilimą, jis tapo nebe prabangos preke. Pradėtos statyti didžiulės stiklo gamyklos, plisti masinė gamyba. Dažniausiai stiklo dirbinių formos tuo metu

buvo kuriamos ne dailininko, o meistro, nes neturintys patirties dirbti su stiklu menininkai gamykloje nebuvo vertinami. Vis dėlto stiklo dirbiniais kurti reikėjo ne tik patyrusių meistrų rankų. Siekiant įdomesnio stiklo dekoravimo bei originalių formų gamyboje, prireikė ir dailininko koregavimo. Taip meistro ir dailininko veiklos suderinamumo poreikis iš dalies padėjo pagrindus stiklo studijų kūrimui.

Tarp pirmųjų menininkų, supratusių šį poreikį ir atliepusių XIX a. pabaigoje gyvavusios meninės krypties *Art Nouveau* idealus, buvo Prancūzijos Nansi mieste stiklo dirbtuves turėję prancūzai Émile Gallé (1860–1904) ir broliai Daumai, prancūzų kilmės amerikietis Louisas Comfortas Tiffany'is (1848–1933) ir šiek tiek vėliau pradėjęs kurti René Lalique'as (1860–1945), taip pat dirbęs Prancūzijoje. Šie menininkai vadovavo savo įkurtoms dirbtuvėms ir kartu jose kūrė kaip dailininkai (dizaineriai): gebėjo pagaminti tiek funkcinis, tiek skulptūrinius objektus. Palyginti mažos jų dirbtuvėlės, kuriose gaminti iš tiesų unikalūs dirbiniai, pajėgė įgyvendinti ir didesnės apimties projektus. Panašūs procesai kaip Prancūzijoje, tik šiek tiek vėliau, stiklininkystėje pradėjo vykti daugelyje pasaulio vietų. Bene greičiausiai pokyčiai tapo matomi Skandinavijos šalyse. Švedijoje į pramonės sritį dailininkai įsileisti 1917 m. Italijoje didžiulis venecijiečių stiklo gamybos paveldas XIX a. antrojoje pusėje–XX a. pradžioje buvo patyręs nuopuolį. Tačiau ši padėtis pradėjo keistis 1921 m., kai Vittorio'as Zecchini'is (1878–1947) tapo naujo gamyklų susivienijimo „Vetri Soffiati Muranesi Cappellin-Venini & Compagnia“ direktoriumi. Šio koncerno steigėjai buvo advokatas Paolo'as Venini'is ir verslininkas Giacomo'as Cappellini'is. Į stiklo istoriją jie įsirašė kaip dideli stiklo gamybos entuziastai. Nuo tada Italijos gamyklos vis dažniau pradėjo samdyti dailininkus-dizainerius. Pastarieji savo veiklą turėjo derinti su stiklo meistrais. Įvairių bandymų stiklo pramonėje tuo metu vyko ir Čekoslovakijoje, šalyje kurioje kūryba iš stiklo labai gerbta ir laikyta išskirtine meno rūšimi. Tuometinės Čekoslovakijos technikos mokyklos ruošė stiklo meno studentus, kurie stiklo gamyklose galėtų gaminti ne tik indus, bet ir stambesnius stiklo dirbinius. Visgi meniniam stiklui apdoroti XIX a. pabaigoje–XX a. pirmojoje pusėje Čekijoje labiau taikytos šalto apdirbimo (pjaustymo, graviravimo, apdorojimo smėliasrove ir emaliavimo) technikos.

Stiklo dizainerių ir kūrėjų eksperimentai įvaldant stiklą skirtingų šalių gamyklose tęsėsi visą XX a. pirmąją pusę iki pat amžiaus vidurio. Kituose kraštuose dailininko ir stiklo meistro bendradarbiavimo patirtys atsiskleidė, regis, menkliau nei Šiaurės šalyse, Italijoje ar Rusijoje, bet tam tikrų pastangų ir analogiškų veiklos pavyzdžių ten taip pat būta. Pavyzdžiui, Japonijoje XX a. pirmosios pusės meninio stiklo dizaineriai-projektuotojai dažniausiai dirbo didelėse gamyklose, o artimas menininko ir meistro ryšys vystėsi tik mažose įmonėse.

Apibendrinant visus šiuos istorinius procesus bei tyrinėjamus pirmojoje darbo dalyje, galima teigti, jog nuo pat XIX a. pabaigos iki XX a. vidurio gamyklose vykę stiklo dailininkų ir meistrų

bendradarbiavimo eksperimentai parodė didėjančią tokio ryšio poreikį ir įtaką meniškesnei stiklo produkcijai bei unikalesnių meninio stiklo formų paieškai.

Antrosios dalies „Studijinio stiklo judėjimo raida Amerikoje ir Europoje XX a. antrojoje pusėje“ pirmajame poskyryje siekiama atskleisti JAV stiklo menininkų ir institucijų, kūrusių meninio stiklo judėjimą, veiklą. Antrajame poskyryje analizuojamas meninio stiklo judėjimo persikėlimas į Europos žemyną.

Po Antrojo pasaulinio karo JAV buvo palankus laikotarpis atgaivinti amatus. Besibaigiant karui ginkluotosios pajėgos, suprasdamos žmonių užimtumo poreikį, pasiūlė atgaivinti profesinius menus ir amatų programas. Buvo siekiama amato ir taikomojo meno apmokyti kuo daugiau jaunimo, kad jauni žmonės greičiau adaptuotųsi prie darbinių sąlygų ir įsiliėtų į visuomenę. Tai pagreitino ir universitetų bei kolegijų programų specializuotų klasių, kuriose buvo dėstomas ir stiklas, įsteigimą. Amerikoje pradėtos rengti bendros universitetinės visuomenės, gamybininkų, stiklo menininkų konferencijos, kuriose dalintasi gamybine patirtimi, skaityti pranešimai apie įvairius autorinius stiklo apdirbimo būdus.

Aptartieji amerikiečių menininkai tuo metu buvo autoritetingi meninio stiklo specialistai: jų darbai atnešė naujovių bei permainų susmulkinto ar plokščiojo stiklo kaitinimo ir lydymo (degimo krosnyse) srityje. Stiklo gamyboje iki tol nebuvo tokio atitikmens. Šiuos eksperimentus būtų galima palyginti nebent tik su Europoje, Čekoslovakijos stiklo fabrikuose, naudota stiklo liejimo technika, Vokietijoje naudota šviestuvų gaminimo technika ir *pate de verre* eksperimentais Prancūzijoje ar Japonijoje.

1951 m. Jungtinėse Amerikos Valstijose buvo įkurtas garsusis specializuotas Koringo stiklo muziejus (angl. *The Corning Museum of Glass*). Jį įkūrė kompanija, valdžiusi stiklo gamyklų susivienijimą „Corning Glass Works“. Po kelerių metų muziejus suorganizavo kelias parodas Tionse, skirtas stiklo raidos istorijai. Tačiau reikšmingiausia iš jų buvo tarptautinė apžvalginė paroda „Stiklas 1959“, surengta Koringo stiklo muziejuje ir atskleidusi esminius to meto stiklo raidos aspektus.

Nors stiklo pramonė apie mėgėjišką stiklo pūtimą atsiliepė su lengva pašaipa, atsirado menininkų, kurie apie jį atsiliepė labai entuziastingai. Vienas iš jų – Harvey'is Littletonas (1922–2013), Viskonsino universiteto (Madison) profesorius, nutarė ištirti, kokios yra stiklo dirbinius pučiančio menininko kūrybinės perspektyvos. Nuo pat pirmųjų Toledo seminarų kūryboje susidūrė du meniniai prioritetai: skulptoriaus, inspiruoto naujų formų paieškos, nukreipiančios meninio stiklo sritį nauja vaizduojamojo meno kryptimi, ir meistro, siekiančio sukurti sėkmingą funkcinį objektą iš stiklo, neieškant tobulesnės ar originalesnės meninės išraiškos.

Taip palaipsniui eita prie minties, kad stiklo dailininkai gali dirbti ir pavieniui, išryškėjo tam tikri ženklai, įrodantys individualų ryšį tarp menininko ir savito stiklo medžiagos apdirbimo,

nepaisant to, kad kartais šis ryšys atrodė nepakankamai tvarus. Šimtmečio viduryje jau būta menininkų, savo studijose kuriančių atskirai, stiklą lydančių degimo krosnyse ar naudojančių šalto apdirbimo technikas. Pagrindinė karšto stiklo apdirbimo technika – stiklo pūtimas – pavieniams stiklo menininkams buvo vis dar menkai prieinama.

Europoje Didžiosios Britanijos kolegijos pirmosios sudarė sąlygas menininkams įsijungti į studijinio stiklo judėjimą ar net padirbėti Amerikos stiklo gamyklose ir techninės pakraipos mokyklose, taip pat suteikė galimybę Amerikos stiklo mokymosi programose dalyvauti studentams iš kai kurių Europos šalių. Taip studijinio stiklo judėjimas pradėjo plisti po visą Europą.

Apskritai XX a. 7–8 deš. Europoje buvo stiklo atradimų, tyrinėjimo ir eksperimentavimo metas bei naujo vadinamojo studijinio stiklo judėjimo plitimo laikotarpis. Stiklo meno kaip atskiros meno rūšies suvokimas atėjo bandant ir klystant. Šios klaidos privertė iš naujo permąstyti bei pakoreguoti šią medžiagą menine prasme. Norint pastatyti stiklo degimo krosnį, tinkamai sumaišyti ir išlydyti stiklą, suteikti stiklui spalvą, išpūsti ir po to vėl atkaitinti stiklą, reikėjo didžiulio atkaklumo ir neišsenkamo entuziazmo. Skirtumas tarp potencialių stiklo meistrų, dešimtmečiais dirbančių specializuotuose stiklo fabrikuose ar gamyklose, ir mokinio ar universiteto studento, savo dirbtuvėje trokštančio individualiai dirbti su stiklu, dar buvo labai didelis. Tikriausiai to meto visuotinis stiklo paplitimas (populiarumas) įrodė, kad tai buvo labiau tarptautinis nei nacionalinis reiškinys, ateityje tapsiąs reikšmingu indėliu į stiklo meno istoriją.

XX a. pirmojoje pusėje itin paprasti stiklo dirbiniai (vazos, taurelės, grafinai, musgaudžiai) Lietuvoje kurti stiklo fabrikuose, kurių būta ir didesnių, ir mažesnių. XX a. 5–6 deš. stiklo dirbinius Lietuvoje kūrė keli menininkai profesionalai. Ši kūryba jau buvo autorinė, individuali veikla. Svarbiausias iš stiklo dailininkų – dar tarpukaryje Kauno meno mokyklą baigęs ir Paryžiuje vitražo meną studijavęs Stasys Ušinskas (1905–1974). XX a. 8–9 deš. Lietuvoje suintensyvėjo ne tik vitražo, bet ir dekoratyvinio stiklo raida. Pasitelkę plonasienį ir daugiasluoksnį, opalinį ir sulfidinį, spalvotą ir bespalvį stiklą bei metai iš metų tobulinamą technologiją (dažnai pačių išrastą), mūsų stiklininkai siekė meninės raiškos individualumo.

Palaipsniui Lietuvoje meninio stiklo judėjimas tapo susietas su dviem pakraipomis, edukacine ir kūrybine, o studijinio darbo principai buvo perimti tik pačioje XX a. pabaigoje. Taip pat dar būtų galima pastebėti, kad Lietuvos meninio stiklo vystymuisi didelę įtaką darė šalies okupacija.

Trečiojoje darbo dalyje „Stiklo studijos specifikos kaita XXI a. – studijų atveju analizė“ dėmesys skiriamas stiklo studijos suvokimui, jos raidai, kaitai, geografinėms bei istorinėms stiklo studijų tradicijoms, pristatant kelis pasirinktus skirtingus atvejus.

Skyriuje akcentuojama, kad studijinio stiklo judėjimo esmę sudarė tai, kad menininkai, pasirinkę stiklo medžiagą savo kūrybinėms idėjoms realizuoti, siekė išsivaduoti iš jų individualią

kūrybą varžančių gamyklų terpės ir įsirengti asmeninę, dažniausiai nedidelę kūrybinę aplinką. Jų siekis buvo eksperimentuoti atsiribojus nuo serijinės gamybos.

Šio skyriaus tyrimui stiklo studijos pasirinktos remiantis dviem pagrindiniais kriterijais. Pirmasis iš jų – žinomumo kriterijus. Pagal šį kriterijų itin svarbu išnagrinėti studijas, kurios pasaulyje yra garsios ar etaloninės (pavyzdžiui, kaip toliau aprašoma D. Chihuly'io karšto stiklo studija JAV, studija „Borowski“ Lenkijoje ar skandinaviškų stiklo studijų fenomenas). Kitas pasirinkimo kriterijus buvo patyriminis. Siekta analizuoti būtent tas stiklo studijas, kuriose teko lankytis asmeniškai, susipažinti ir bendrauti su jų menininkais, apžiūrėti darbo sąlygas gyvai. Manoma, kad šiuo būdu atliktas tyrimas – tikresnis, originalesnis.

Skyriuje, su tam tikromis išimtimis, daugiausia pristatomos karšto stiklo apdirbimo technologijas naudojančios studijos. Reikia pažymėti, kad studijos kuriamos dėl skirtingų priežasčių: vienos jų įsteigiamos edukaciniais tikslais prie mokymo įstaigų arba glaudžiai su jomis bendradarbiaujant. Tokia praktika paplitusi Šiaurės šalyse (Suomijoje, Danijoje, Švedijoje), taip pat tokių studijų gausu ir Čekijoje. Demonstracinio pobūdžio stiklo studijos kuriamos prie muziejų (pavyzdžiui, stiklo studija prie Vestfalijos valstybinio pramoninio paveldo muziejaus Gernhaime, Vokietijoje). Baltijos šalyse dėl stiklo meno ir stiklo mokyklos tradicijų stokos stiklo studijų esama nedaug. Lietuvoje veikia didžiausia Baltijos šalyse privati meninio stiklo studija „Glasremis“, esanti Panevėžyje, ir kur kas mažesnė studija „Stiklo paslaptis“ Kauno rajone. Taip pat Kaune yra Vilniaus dailės akademijos Kauno fakulteto edukacinė studija. Estijoje veikia dvi stiklo studijos prie istorinio muziejaus ir turizmo centro Järvakandi kaime bei Olustvere dvarvietės vietovėje. Taip pat dirba kelios privačios menininkų studijos Taline ar netoli jo, individuali Peeterio Rudasho stiklo studija Laugu, Saremos saloje. Latvijoje garsėja stiklininkų Andos Munkevicos stiklo studija Rygoje ir Jurio Dunovskio Jūrmaloje. Daugelyje tokio pobūdžio studijų, siekiant jas išlaikyti, gaminami vienetiniai, nedideli, labiau funkcionalios serijinės paskirties stiklo gaminiai. Tačiau šie menininkai gamina ir nefunkcionalios paskirties kūrinius parodoms ar pagal specialius užsakymus. Kai kurios studijos iš esmės niekuo neišsiskiria ir yra tradicinės gaminių dizaino ir įrangos prasme, tad jos nebus išsamiau analizuojamos.

Ketvirtojoje darbo dalyje „Stiklo medžiagos reikšmė menininkui“, remiantis teorine medžiaga ir atliktu tyrimu, giliau nagrinėjami įvairių autorių, kuriančių stiklo studijose, kūrybiniai požiūriai bei jų darbų meninės ypatybės. Taip pat aptariama šiandieninė stiklo meno situacija.

Skyriuje, remiantis meno kūrinių pavyzdžiais, siekiama nustatyti stiklo meno raidos kryptis ir stiklo medžiagiškumo svarbą šiuolaikinio, postmodernaus meno pasaulyje. Pats postmodernizmo aiškinimas yra sudėtingas teorinis darbas, bet disertacijos tekste nesiekama nuosekliai gilintis į pačią postmodernizmo sampratą, kuri yra be galo prieštaringa ir nevienalytė, dažnai vartojama įvairiuose diskursuose bei kontekstuose ir tampa nesibaigiančių diskusijų objektu, neretai

pamirštant patį meno kūrinį. Todėl rašant apsiribojama tik keliais postmodernizmo apibrėžties bruožais. Autorės manymu, vienas iš postmodernizmo aiškinimo teiginių – perėjimas nuo industrinės gamybos prie postindustrinių paslaugų – kaip tik ir atspindi pačią studijinio stiklo judėjimo esmę.

Analizuojant šiuolaikinės stiklininkystės procesus svarbu tapo ir tai, kad postmodernizme akivaizdžiai išnyko meno žanrai. Tradicinis menas susiliejo arba, tiksliau tariant, susimaišė su medijomis, fotografija, videomenu, pasipildė muzikos ir teatro elementais. Taip gimė instaliacijos, *hepeningai*, *performansai*, konceptualusis, kūno ir žemės menai. „Vienas iš pagrindinių postmodernizmo bruožų – meno prasmės, visų meno vertybių ir tradicinių meno koncepcijų laužymas.“ Pagal tokį teiginį jau būtų galima manyti, kad stiklo meno, kaip atskiros meno šakos, šiuo laikotarpiu išvis neturėjo likti. Visgi stiklo objektų randame įvairiose šiuolaikinio meno parodose, kataloguose ir knygose. Tiesa ir tai, kad dažnai jie tik papildo instaliacijų ir kitų meno išraiškų kompozicijas, tampa tokio meno kūrinio detalėmis – jungtimi su medijomis, kitais objektais. Taigi, tiksliname klausimus – ar nūdien grynasis stiklo menas turėtų išlikti kaip atskira meno šaka? Kodėl vienam ar kitam darbui sukurti buvo naudojamas stiklas? Atsakymų randame įvairių. Menininkui, baigusiam stiklo technologijų kursą kurioje nors mokykloje, paliekami neišdildomi darbo su stiklu įgūdžiai. Atrodo, kad dėl to tik retas postmodernus autorius, įvaldęs stiklo technikas, savo kūrinuose sugeba taip pat laisvai manipuliuoti ir kitomis medžiagomis (t. y. nesirinkti stiklo, net jei kitos medžiagos mažesnėmis sąnaudomis atspindi norimą išreikšti idėją). Akivaizdu, kad stiklo medžiagos žinovas (menininkas ar meistras) geba įvertinti stiklo galimybes, todėl kūriniai šią medžiagą renkasi pirmiausia. Tačiau vis dažniau ir kitų sričių atstovai (pavyzdžiui, skulptoriai, videomenininkai ar tarpdisciplininiai menininkai) sugeba tiksliai ir reikiamoje vietoje įkomponuoti tam tikrą stiklo objektą ar stiklinę detalę. Galbūt čia suveikia šis veiksnys – svarbu ne tai, kaip padaryti, tačiau kokį efektą atskleisti naudojant stiklą.

Penktoji darbo dalis skirta išanalizuoti asmeninę autorės kūrybą ir atskleisti meninio tyrimo rezultatus. Analizuojami įvykdyti ir viešai pristatyti kūrybiniai projektai, susiję su doktorantūros studijomis.

Šis skyrius susideda iš dviejų dalių. Pirmajame poskyryje analizuojama stiklo dailininkės Indrės Stulgaitės-Kriukienės ankstyvoji kūrybinė raida, aptariami jos autoriniai darbai nuo stiklo meno studijų pradžios iki XXI a. antrojo dešimtmečio, išryškinami šio laikotarpio etapiniai darbai. Aptariama kūrinų tematika ir meninė plastika, atskleidžiamos darbų meninės savybės, nulemtos studijinio stiklo galimybių. Antrajame poskyryje nagrinėjama dabartinė menininkės kūrybinė raiška ir pateikiami tyrimai, kurių esminis tikslas yra išsiaiškinti suvokėjo požiūrį į stiklo meno kūrinį, apibrėžiant jo unikaliąsias savybes ir įvardijant meninio išraiškingumo skalę. Taip pat atliktais

tyrimais pagrindžiamas stiklo dirbinio funkcionalumo ir konceptualumo santykis, aiškinamos kūrinių meniškumo ribos.

IŠVADOS

1. Studijinio stiklo judėjimas tapo veiksniumi, pakeitusiu stiklo vaidmenį bei vertinimą meno pasaulyje ir paskatinusiu daugelį dailininkų sekti pirmųjų judėjimo dalyvių pavyzdžiu. Šio judėjimo esmė – reali galimybė individualioje dirbtuvėje plėtoti stiklo meną kaip atskirą, šiuolaikišką meno šaką. Jei nūdien stiklas suprantamas kaip specifinė meninės išraiškos priemonė, taip atsitiko dėl studijinio stiklo judėjimo pasiūlytų kūrybinių principų. Studijinio stiklo judėjimas tapo reikšmingas ir tuo, kad dėl jo stiklo dailininkai sulaukė platesnio pripažinimo ir bent iš dalies atsikratė ilgus amžius turėto amatininkų įvaizdžio.

2. Tarp ankstyviausių dailininkų, supratusių stiklo meno kaitos poreikį ir atliepusių tuo metu naujų meninių krypčių – *Art Nouveau* ir *Art Deco* – idealus, buvo prancūzų autoriai É. Gallé (1860–1904), L. C. Tiffany'is (1848–1933), R. Lalique'as (1860–1945) bei kiek vėliau kūręs M. Marinot (1882–1960). Šie menininkai vadovavo dirbtuvėms (fabrikams) ir tuo pačiu kūrė kaip dailininkai: gebėjo pagaminti tiek funkcinius, tiek skulptūrinius objektus. Iš paminėtų menininkų labiausiai išsiskyrė É. Gallé, kuris buvo įsitikinęs, kad stiklas yra palanki meninė priemonė, leidžianti menininkui kurti unikalius gaminius, ir tai pagrindė praktiškai.

3. Didžiulį postūmį tolesniam stiklo studijų įkūrimui ir jų veiklai padarė studijinio stiklo judėjimo pradininku laikomas amerikietis H. Littletonas (1922–2013) ir jo organizuotos Toledo sesijos-seminarai, pateikę akivaizdžių kūrybinių rezultatų. Jie paskatino menininkų ir net plačiosios visuomenės susidomėjimą stiklo dirbiniais, jų įgyvendinimo technologiniais bei meniniais sprendimais. Šio laikotarpio stiklininkų darbai atspindėjo bandomąjį požiūrį į naujas medžiagos panaudojimo galimybes: kitaip nei gamykloje techniškai tobulai išpūsti stiklo dirbiniai, ankstyviausios stiklo formos, pagamintos studijose, buvo originalios ir savitos. Taigi galima konstatuoti, kad nuo pat pirmųjų Toledo seminarų (1962) stiklo meno srityje susidūrė du meniniai prioritetai: dailininko, kuris ieškodamas išraiškingos formos stiklą pastūmėjo ne tiek technikos įsisavinimo, kiek modernistinių plastikos ieškojimų link, ir meistro, kuris siekė tobulinti funkcines-technologines stiklo dirbinio galimybes.

4. XX a. septintajame dešimtmetyje, po Toledo seminarų sėkmės ir staigaus stiklo kaip meno šakos iškilimo, paplito švietimas stiklo srityje: stiklo pūtimas vis dažniau būdavo įtraukiamas į pažangias mokymo programas Jungtinėse Amerikos Valstijose. Universitetuose ir kolegijose savo žiniomis dalijosi dėstytojais tapę buvę H. Littletono studentai. Toledo sesijų dvasia įvairiems entuziastams suteikė impulsą pradėti plėtoti studijinio stiklo judėjimą bei apskritai stiklo meną. Prasipletė stiklo dailininkų, gebančių individualiai kurti iš stiklo, vykstančių eksperimentuoti iš vienos stiklo studijos į kitą ir plečiančių menines idėjas, ratas.

5. XX a. septintajame dešimtmetyje aktyvėjant inovatyvioms stiklo mokymo programoms Amerikoje, situacija Europoje buvo šiek tiek kitokia. Čia stiklo pūtimas ir kitos stiklo apdirbimo disciplinos buvo įtrauktos į mokymo programas jau seniau, dėstomos prekybos ir meninės pakraipos mokyklose. Europoje studentai studijavo stiklo projektavimą, pjovimą, graviravimą, emaliavimą, apdorojimą smėliasrove ir degimo krosnies, reikalingos stiklui lydyti, kūrimą. Vis tik dauguma studentų čia buvo rengiami technologais, o ne dailininkais, turinčiais originalią, autorinę meninio stiklo sampratą.

6. XX a. aštuntajame dešimtmetyje Europos menininkai, stiklą sąmoningai pasirinkę kaip meninės raiškos priemonę, taip pat ėmėsi dirbti savarankiškai, savo studijose. Studijinio stiklo judėjimo pradininku čia laikomas vokiečių menininkas Ervinas Eischas. Visgi greičiausiai meninio stiklo judėjimas plito Šiaurės šalyse. Menininkai, dirbantys pavieniui savo studijose, stiklą lydė degimo krosnyse arba naudojo šalto apdirbimo techniką, pritaikytą laisvoms formoms kurti (tokios buvo pučiamos gamykloje). Švedų stiklo gamykla „Orrefors“ buvo viena iš pirmųjų, sudariusių sąlygas rasti menininko ir pramonės tarpusavio ryšiui.

7. XX a. paskutiniiais dešimtmečiais studijinio stiklo judėjimas apėmė vis platesnes geografines teritorijas ir rėmėsi skirtingais poreikiais. Stiklo studijos kūrėsi dėl įvairių priežasčių. Kai kurios buvo steigiamos edukaciniais tikslais prie mokymo įstaigų arba glaudžiai su jomis bendradarbiaujant (šis principas plito Šiaurės šalyse – Suomijoje, Danijoje, Švedijoje, taip pat ir Čekijoje). Demonstracinio pobūdžio stiklo studijos kurtos prie muziejų (Amerikoje, Vokietijoje, Čekijoje). Baltijos šalyse dėl stiklo dailininkų bei meno mokyklos tradicijų stokos ir ekonominių priežasčių studijų įsteigta palyginus nedaug. Lietuvoje turime didžiausią Baltijos šalyse meninio stiklo studiją „Glasremis“ (Panevėžyje), kur kas mažesnę studiją „Stiklo paslaptis“ Kauno rajone ir VDA KF edukacinę studiją. Estijoje ir Latvijoje veikia po kelias nedideles privačias bei demonstracinio pobūdžio studijas. Siekdamos išsilaikyti dauguma šių studijų gamina funkcionalios serijinės paskirties stiklo gaminius, tačiau jose dirbantys menininkai kuria ir autorinius parodoms skirtus kūrinius bei pagal specialius užsakymus.

8. Šiaurės šalių stiklo meno suvokimo ribos tirpsta tarp amato ir dizaino kategorijų. Nedidelis fabrikas čia gali būti pavadintas studija vien dėl to, kad jo pagrindinis dizaineris yra tarptautiniu mastu pripažintas menininkas. Šiame regione stiklo studijos neretai yra sudėtingo organizmo – stiklininkystės istoriją saugančio, formuojančio ir propaguojančio komplekso (mokyklos, muziejaus, parodų salių ir t. t.) – sudėtinė dalis. Baltijos šalių stiklo studijų pavyzdžius būtų galima gretinti su skandinaviškaisiais mažųjų studijų pavyzdžiais, o tai iš dalies įrodo panašią nūdienos gyvenimo sanklodą, idėjų perimamumą iš kaimynystėje ar netoliese esančių šalių teigiamų pavyzdžių. Šiose studijose taip pat pastebima pagarba amatui. Be to, viena vertus, matomos

akivaizdžios, nenutrūkusios funkcionalaus meno kūrimo tradicijos, o kita vertus, siekis eksperimentuoti unikaliomis stiklo kūrinių formomis.

9. Kitas kraštutinitumas – D. Chihuly'io (JAV) stiklo studija. Šio kūrėjo studijos suvokimo prasmė yra prasipletusi: nuo darbo savo karšto stiklo dirbtuvėje ar įkurtoje stiklo mokykloje iki viešų demonstracinių pasirodymų įvairiose pasaulio vietose. D. Chihuly'io studija yra vertinama kaip itin didelė gamybinė organizacija, kurioje darbuojasi pats studijos vadovas ir nemažas ratas jam talkinančių meistrų, padedančių įgyvendinti gausius, stambaus mastelio kūrybinius sumanymus. Tai – maksimalios apimties studija.

10. Tyrimas atskleidė, kad menininkas, kūrybinei raiškai pasirinkęs stiklo medžiagą, turi dvi galimybes – įsirengti savo studiją arba kūrybinius sumanymus įgyvendinti kitose. Pirmuoju atveju kūrėjas dažniausiai tampa ir verslininku, nes privalo sukurti produktą, kuris būtų perkamas daugelio pirkėjų, ir išlaikyti ištikus metus be sustojimo veikiančią studiją bei jos darbuotojus. Antruoju atveju menininkas pats tampa studija, t. y. ieško būdų ir vietų, kur ir kaip įgyvendinti savo idėjas, dirba stiklo studijose ar net fabrikuose įvairiose pasaulio vietose. Tokį pasirinkimą lemia ne tik turimos bazės bei meistrų komandos pasiūlytos galimybės, bet ir ekonominiai kaštai. Šiuo atveju studijinis stiklas keičia kryptį naujo studijos suvokimo link.

11. Išnagrinėjus šiuolaikinių užsienio ir Lietuvos stiklo menininkų kūrybą bei kūrybines inspiracijas, galime teigti, kad stiklą kūrybai naudojančius menininkus būtų galima suskirstyti į dvi pagrindines kategorijas: tradiciniai kūrėjai, stiklo technologijų / technikų žinovai ir menininkai, šalia kitų medžiagų kurdami (kartais) pasitelkiantys stiklą. Lietuvoje nebūta ilgametės profesionalios stiklo mokyklos, todėl nėra gausu stiklo menininkų, puoselėjančių studijinio stiklo judėjimo tradicijas, kuriančių pasitelkus tradicines ar autorines technikas bei siekiančių plėtoti tiek funkcinio ar vaizduojamojo (dažniausiai skulptūrinio), tiek postmodernistinio meno tendencijas.

12. Nors pastaruoju laikotarpiu stiklas gana plačiai paplitęs kaip meno išraiškos forma, o stiklo meno kūriniai eksponuojami pasauliniuose meno muziejuose, vis tik šiuolaikinio meno albumuose bei kataloguose tarp tradicinių vizualiojo meno šakų (tapybos, grafikos, skulptūros ir kt.) ne dažnai rasime grynųjų stiklo kūrinių pavyzdžių. Todėl tenka pripažinti, kad stiklas neretai atsiduria šiuolaikinio meno užribyje ir gyvuoja kaip atskira (atskirta) meno sritis, nors tiek technologiniu, tiek idėjiniu požiūriu ji turi daug sąlyčio taškų su įvairiomis meno šakomis. Stiklo meno sritis vis dar priskiriama taikomojo meno kategorijai, kas jau seniai nėra teisinga, nes studijinio stiklo judėjimas, o taip pat ir vizualumo plitimas, iš esmės yra pakeitęs stiklo (materijos) reikšmę ir svarbą menininkų kūryboje.

13. XXI a. stiklo menininkai stengiasi neatsilikti nuo pasaulinių meno srovių ir vyraujančių tendencijų, laužo tradicinės kūrybos rėmus, ieško kūrybinės terpės postmoderniajame meno pasaulyje. Tokios stiklo savybės kaip skaidrumas bei optiškumas (kurių neturi kitos

medžiagos ir kurios suteikia stiklui išskirtinumo) visu įtaigumu dažniausiai pasiekiamos dirbant tradiciniais technologiniais būdais. Todėl tik retais atvejais postmodernus stiklo kūrinys (ar jame integruotas stiklo objektas) visų pirma perteikia stikliškąjį efektą. Kitais atvejais stiklas gali būti keistinas kitomis medžiagomis.

14. Studijinis stiklas menininkei Indrei Stulgaitei-Kriukienei ir toliau išliko reikšmingas kaip techninė bazė, įgyvendinant tiek skulptūrinius, tiek konceptualius šiuolaikinio meno objektus. Tačiau šis judėjimas, prasidėjęs kaip parodinio stiklo generatorius, šiandien nėra vienintelis veiksnys, skatinantis postmodernius, konceptualius meno kūrinius, kuriuos kurdama autorė pasitelkia stiklo medžiagą, stiklo gamybos aplinką ar stiklo dirbinį. Konceptualūs, šiuolaikiniai kūriniai gali būti sukurti ir studijinio stiklo dirbtuvėse (naudojant joje esančią įrangą ir technologijas), ir nepriklausomai nuo studijinio stiklo specifinių galimybių. Abiejų šių kategorijų darbus sieja funkcionalumo atsisakymas, idėjos generavimo svarba ir medžiagiškumo (stiklo) veiksnys, kuris pasireiškia skirtingai: vienuose kūrinuose yra nulemtas sudėtingų stiklo technologijų, kituose tarpsta *ready made'o*, vaizdo ir kitų šiuolaikinių kūrinių priemonių kūrimo apsuptyje.

SUMMARY

INTRODUCTION

In 1962, in America, the studio glass movement was born in the garage of the Toledo Museum. The garage was allocated to the artist Harvey Littleton as a workshop. In it, experiments were carried out to see and prove whether artists would be able to create works from melted glass not in factories, but instead in small studios set up by themselves.” This is how all publications on the history of glass begin the story of the studio glass roots. Why is this phenomenon becoming so important for glass artists? Why is this type of studio activity regarded as the beginning of a new era? Why do people who create exclusively from glass material insist on calling themselves glass artists, and communities of glassmakers from different countries claim kinship ties?

Today’s glass artists strive to keep up with global art tendencies and prevailing trends, breaking the boundaries of traditional art and looking for a creative medium in the contemporary art world. However, the terms “glass artist” or “glass art” remain in the postmodern context for one particular material-related reason. This is due to the properties of the glass, such as transparency and its optical properties, which are not characteristic of other materials and which give the glass both visual and conceptual distinctiveness. These properties are obtained by processing glass using traditional technological methods.

However, it must be acknowledged that glass often finds itself on the fringes of contemporary art and exists as a distinct (separate) branch of art, although both technologically and ideologically it has many points of contact with various other fields of art. We are often confronted with art critics or art connoisseurs’ fear or unwillingness to analyze a work made of glass precisely because of their lack of technological knowledge. And because of the same technological importance of a glass work, it is often equated simply with a craft, categorized as applied art, which has long been untrue, as the movement of studio glass - as well as the spread of visual media - has fundamentally changed the meaning and importance of glass in the world of artists.

Following the widespread point of view that the so-called conceptuality is most hindered by the material itself, because for a conceptual work of art the physical piece of art itself is not necessary, as the idea is the most important, we pronounce a harsh sentence to glass art, ruling out the possibility that it can indeed be conceptual. However, perhaps in this case, it is not so much important to strive to make sure the piece of glass is able to express conceptuality as to discover its possibilities as it departs from functionality.

When assigning a work to a category specific criteria are used which, in a broad sense, are arbitrary. It still has to be agreed on the criteria according to which we would classify an item as a piece of applied art or as a conceptual work of art. According to the universal dictionary of art, we would consider an item an piece of applied art if it can be practically applicable for various

purposes, in contrast to those pieces that do not have a clear functional purpose. And how would we categorize a conceptual piece of glass? Is it possible to categorize it at all? For a conceptual work of art, "an idea or concept is the most important aspect of it." Art is "dematerialized", and in this sense it is believed that art must have "occurred" before its materialization in any object. "Art is the power of an idea, not material," said Joseph Kosuth, one of the creators of conceptualism. In his words, "ideas are the actual works of art."

In his work "One and Three Chairs", Kosuth creates nothing new except a new meaning: he takes a chair, its photographic image, and a piece of text from a dictionary explaining what a chair is, thus creating a new conceptual relationship between the original and its copies. Thus, according to the first conceptualists, it could be said that the art of glass cannot, in principle, be conceptual because it is grounded or particularly related to the material - i. y. it is literally material. Then let's look at this a little more philosophically - after all, the final visualization of any idea, or even the image at any stage of the process, basically has some kind of form, which means materiality, except for the sound and sensory-only arts. Following this path we should broaden the field of perception of concepts and play a bit with the meanings associated with glass material, albeit in terms of an idea, such as reviewing the technological process of glassmaking before the work merges (or does not emerge). Then we should single out two essential differences in the positions of the creators, which, in the author's opinion, become important among the artists who create from this material.

Obviously, some artists choose glass material for a particular piece of work. The work is certainly created, but the question arises, to what extent does the materiality of the glass help to reveal the idea of the work, and to what extent it hinders it? Other artists conceptualize the material itself (process, physical and chemical properties of the material). According to the latter approach, there are cases when the final work simply does not emerge (it is not created, gets destroyed in the creative process, etc.), because having it "made" is not the artist's goal.

Another factor in analyzing glass works in terms of applicability or conceptuality would be their status in different countries, where glass art objects are in many cases treated very differently. The same object, depending on the country or region, can be named a sculpture, object, or example of a design. The research revealed that many evaluation factors are determined by the experiential situation of glass art in the country (region) - a historically formed school.

All these aspects led the author of this work to shape the text in such a way that it combines historical and more problematic, conceptualized material.

Research hypothesis

After clarifying the approach to contemporary glass art abroad and in Lithuania, it is assumed that a work in the process of making or already made from glass in the contemporary art

world exists as equivalent to other types of contemporary works, i. y. it can be a postmodern, conceptual work of art attributed to various fields, directions or trends of art.

Objective

To study and evaluate the transformation and change of glass art, moving from a functional to a conceptual type of art.

Tasks

1. To discuss the need for the emergence of the studio glass movement.
2. To analyze the historical development and peculiarities of the studio glass movement in the 20th – 21st centuries.
3. To study the specifics of glass studios in the 21st century and their influence on contemporary glass art processes.
4. To name and substantiate the significance of glass as a material in the works of contemporary foreign and Lithuanian glass artists.
5. To examine the possibilities of using glass in the work of postmodern creative artists.
6. To carry out an artistic research of the author's work as a representative of the studio glass movement.

Scientific work preparation methods used to achieve the objectives of the work

1. The descriptive analytical method was applied to the collection, analysis and synthesis of a wide variety of material on the art of studio glass (glass studios, important personalities, contemporary glass makers).
2. The historical (chronological) research method was applied to analyze the development of studio glassmaking.
3. Comparative analysis was used to compare various glass art processes (including glass studios, artists and their work) in different countries.
4. Formal analysis was used to discuss and analyze the products created in various glass studios and personal works of individual artists.
5. The case analysis method was applied in the research of the author's personal work in order to determine the impact of certain glass works on the viewer or to assess the specifics of the glass work in certain aspects.
6. Questionnaire research and interviews were conducted with studio glass experts (studio supervisors, artists, art researchers and other experts).

Terminology

1. *Studio Glass Movement* - a term already established in the world of glass history and translated into other languages. From the historical perspective, the studio glass movement dates back to the 20th century. The phenomenon began in the middle of the twentieth century, when

artists who were interested in glass and had chosen this material for their artistic expression, began searching for ways to break free from the environment of glass factories and to work independently after setting up an individual creative space.

2. *Glass studio* - a term with several meanings. Firstly, it refers to a creative glass workshop; secondly, it may mean an art school, a study room with technical equipment; the third meaning refers to a work of art or a work of science. In this dissertation, the latter term is usually used in the first sense.

3. *Studio glass* - unique, original glass works not suitable for mass consumption, conveyor production (sculptures, installations, etc.) created in a studio (workshop).

4. *A glass object* - the phenomenon of glass, a piece of work, the result of human activity. In this work, non-functional, modern works of glass art are usually referred to as glass objects.

5. *Decorative glass* - decorative, usually utilitarian glass (vases, dishes, interior elements).

6. *School* - a term with two main meanings. It is a teaching and educational institution or a trend in science, art and literature. In this work, the term is used in both meanings.

7. *Applied decorative art* - art that satisfies the practical and aesthetic needs of a person, reflects the material culture of the epoch and the nation and various aspects of everyday life. In the work of applied art, the purpose, form and material are closely connected. The artistic image is formed by choosing an expressive silhouette, the ratio of parts, rhythm, highlighting the specific properties of the material - texture, color, surface. In the text it refers to adaptive, utilitarian art.

8. *Conceptual art* - art of concepts, ideas. Having a work of art made comes second thing - the main idea and concept come in the first place.

The novelty and importance of the dissertation

There are very few art critics and art experts studying glass art in Lithuania, so there are not many texts analyzing the art of glasswork in various aspects. Articles that discuss this branch of art are very rare. As I have already mentioned at the beginning of the dissertation, art critics and art connoisseurs often avoid examining glass works due to their lack of specific knowledge - lack of direct connection with glass processing technologies, on which understanding the ideological meaning and the visual success of the glass work largely depend. Of those few authors who research the art of glass professionally I would like to single out art critic dr. Raimonda Simanaitienė, who has published a dissertation and many scientific publications on the evolution of glass workmanship in Lithuania in the second half of the twentieth century and in the 21st century. The author of this dissertation also published her postgraduate work on the art glass movement. Thus, on the one hand, the theoretical, technological and art research studies of glass art as a separate branch of art in Lithuania are still very few in number, and for this reason alone this work is new and relevant.

On the other hand, in this dissertation, the movement of studio glass, which fundamentally changes the principles of glass artists' work, is studied in many ways: historical, problematic, institutional, in the way it promotes artists' creativity and in the way it encourages deep knowledge of materials. In this way, a synthetic analysis of this phenomenon is achieved - quite rare in the field of glasswork research.

This work may be useful for art critics, artists and students studying glass art or glasswork history. It is also believed that due to the versatility of the analysis, this dissertation will be of interest to a wider audience interested in art.

Literature review

When writing about the art glass movement, Lithuanian art historians had to rely mainly on the texts of the art critic dr. Raimonda Simanaitienė. With regard to issues related to technology and manufacturing, the publications of the art glass expert - technologist Kazys Strazdas - were useful. This author has published several books, in which he presented the history, development and techniques of the Lithuanian glass industry. It is true that the books did not have a major influence on the topic of this dissertation but it was possible to form a general impression of the development of the Lithuanian glass industry in the 20th century and to find out what changes led to the birth of our Lithuanian glass studios and how they started to develop.

In addition, in the 20th century artistic glasswork was researched in various aspects, however, rather fragmentically, by Lithuanian applied art experts art historians Laima Cieškaitė, Jolita Petkevičiūtė and Lijana Šatavičiūtė-Natalevičienė. Although the latter art researchers have done a lot in the field of applied art research, they considered other branches of applied art (textile, ceramics) as priority areas of scientific interest, so they analyzed glass only in the general context of applied art. Nevertheless, their texts defined the development of glass workmanship in the second half of the twentieth century in our country in different ways, and introduced certain authors and creative periods. This literature was used in the dissertation as a general informative background, it provided only certain limited insights in terms of deeper connections or knowledge of the subject under study.

The same could be said about the Lithuanian applied art albums released during the Soviet era. Some of them represented an important phenomenon seen in Lithuania in the seventies and eighties - ingot stained glass, others focused on applied decorative art and gave only a fraction of attention to decorative glasswork.

Probably the only recent publication about a Lithuanian glassmaker is the album "Remis" by the glass artist Remigijus Kriukas, where one can find a lot of material about what studio glass means to this artist. The author of this work also had the chance to contribute to the publication of the latter album as a compiler and copywriter.

Basic knowledge of the historical development of glass art was collected from art history books, academic articles, art catalogs in foreign languages, as well as from various publications and personal pages of artists on the Internet. Reference was made to the works of glass historians and theorists Gunnar Lindqvist, E. Wylie, Sh. Cheek, Peter Layton, Robert J. Charleston, Dan Klein, Adrian Bereng, Susanne K. Frantz, and many others who paid more attention to the study of the glass art of the second half of the twentieth century. The German magazine *Glashauss. Internationales Magazin für Studioglas*, which regularly comments on the latest artistic achievements in this field, was particularly useful.

I would like to mention the dissertations of two more glass experts from abroad: Latvian glass artists and researchers professors Inguna Auderè and Anna Veselè. Their scientific works were important for this dissertation because they facilitated the comparative research of Lithuanian and Latvian glasswork and analysis of various studios. For the comparison of the glass studio movement in Lithuania and Estonia the texts of professors Marè Saare and Eve Koha were very helpful. Equally important experience was gained through observations, experiments, tests, interviews and discussions with a number of glass artists. Personal experience - frequent travel and participation in various professional gatherings and other contemporary art events: exhibitions, art fairs, symposia, festivals, conferences, discussions, closed and public workshops and educational programs - made a significant contribution to assessing the situation of glass art in the contemporary art world. All the information received from the artists themselves (during conversations, observation of their work or collaboration and interaction during leisure hours) was invaluable.

WORK'S STRUCTURE AND STUDY CHARACTERISTICS

The dissertation consists of an introduction, five parts of the discussion, conclusions, list of literature and sources, list of illustrations, illustrations and appendices. The introduction identifies the problems, novelty and relevance of the work, hypothesizes the purpose and objectives of the research. The structure of the dissertation, methods of analysis, explanations of the simple specialized terms used in the text and the literature and sources used for the work are also discussed.

In the first part, “The need for the emergence of studio glass in the first half of the 20th century”, analyzes those artistic movements and personalities that explored creative possibilities of studio glass and influenced the emergence of this phenomenon. The relationship between individual and mass-produced (serial) glasswork is also discussed, the experience of artists from different countries and their contribution to the processes of glasswork modernization are reviewed.

From the very beginning of the invention of glass, this material has fascinated people with its visual properties. The glass and glassware of the Roman Empire intrigued the general public with its transparency and beautiful mosaics made of glass pieces. In early Christian times and the

Middle Ages, the refractive light of glass (especially in Gothic stained glass) was equated with Divine light, and the material itself was highly valued. In the Renaissance, the trade in filigree glassware was the base of the entire Venetian economy. In Baroque and Rococo, the interior art of the palace flourished - this was the era of mirrors and crystal chandeliers. But gradually the value of glassware changed: in the 19th century, even though the industry survived, glass was no longer a luxury commodity. Construction of large glass factories began and soon mass production was common. Most of the glassware at that time were not created by an artist, but by a craftsman, because artists with no experience in working with glass were not valued in the factory. However, manufacturing glassware required more than just the hands of experienced craftsmen. In order to make works of glass more interesting and to create unique pieces, it was necessary to seek help from an artist. Thus, the need for compatibility between the work of a craftsman and an artist partly laid the foundations for the creation of glass studios.

Emile Galle (1860–1904), a Frenchman with a glass workshop in Nancy, France, the Daum brothers and Louis Comfort Tiffany (1848–1933), a French American, were among the first artists to realize this need and respond to the artistic trend of Art Nouveau in France at the end of the 19th century, as well as Rene Lalique (1860–1945), who also worked in France. These artists managed their own workshops, and at the same time they worked as creative artists (designers): they were able to produce both functional and purely decorative objects. Their relatively small workshops, which made truly unique products, were also able to carry out larger-scale projects. Similar processes as in France, only a little later, began to take place in many parts of the world.

In the Scandinavian countries the changes became visible probably the soonest. In Sweden, artists were "admitted" into industry in 1917. In Italy, the vast heritage of Venetian glass production had experienced a downturn in the end of the 19th century and the beginning of the 20th. However, the situation started changing in 1921, when Vittorio Zecchini (1878–1947) became the director of the new factory association Vetri Soffiati Muranesi Cappellin-Venini & Compagnia. The founders of this concern were lawyer Paolo Venini and businessman Giacomo Cappellini. They are remembered in the history of glass as great glass-making enthusiasts. Since then, Italian factories started hiring artists more and more often. The latter had to coordinate their activities with glass craftsmen. Various experiments in the glass industry at that time also took place in Czechoslovakia, a country where the mastery of glass work was highly respected and considered an exceptional art form. The technical schools of the then Czechoslovakia trained glass art students who could produce not only tableware but also larger glassware in glass factories. However, in Czechoslovakia for the processing of artistic glass in the end of the 19th century and in the first half of the 20th century, cold processing techniques (cutting, engraving, sandblasting and enamelling) were more common.

Glass designers and artists kept experimenting with mastering glass in factories of different countries throughout the first half of the 20th century. As an illustration of this, I would like to mention a few examples from other countries (specifically - Japan and the Netherlands), where the experience of cooperation between the artist and the glass craftsman was less common than in the Nordic countries, Italy or Russia, even though there were some examples of such efforts and similar activities. In Japan in the first half of the 20th century, glass art designers mostly worked in large factories, and the close relationship between artist and craftsman developed only in small enterprises.

Summarizing all the historical processes studied in the first part of the work, it can be stated that experiments in the collaboration of glass artists and craftsmen that took place in the factories from the middle of the 19th century till mid-twentieth century showed the growing need for such a connection and influenced glass production by making it more artistic and encouraged the search for more unique forms of artistic glass.

The first section of part two of “The Development of the Studio Glass Movement in America and Europe in the 20th Century” seeks to highlight the activities of U.S. glass artists and the institutions that created the art glass movement. The second section analyzes the arrival of the art glass movement to the European continent.

After World War II, the United States had a favorable period for craft revival. At the end of the war, the armed forces, realizing the people’s need for employment, offered to revive various craft programs. The aim was to train as many young people as possible in crafts and applied arts so that they could adapt more quickly to working conditions and integrate into society. This movement also accelerated the establishment of university and college programs offering specialized classes where glass processing was also taught. In America, joint conferences of the university societies, manufacturers, and glass artists were organized, where manufacturing experience was shared, and detailed overviews of various authors’ methods of glass processing were presented.

American artists at the time were seen as authority in artistic glasswork: their work brought innovations and changes in the field of heating and melting (burning in furnaces) of crushed or flattened glass. Until then, there was no equivalent to such a process in glass production. These experiments could be compared only with the glass casting used in glass factories in Europe, Czechoslovakia, the luminaire manufacturing technique in Germany and the *pate de verre* experiments in France or Japan.

In 1951, the famous Corning Museum of Glass was established in the United States. It was founded by a company that managed the Corning Glass Works consortium. A few years later, the museum organized exhibitions in Tionse dedicated to the history of glass development. The most

significant of them was the international review exhibition Glass 1959, held at the Corning Glass Museum, which highlighted the key aspects of the development of glasswork at that time.

Although the glass industry responded to the "amateur" glass blowing with a slight mockery, there were artists who talked about it very enthusiastically. One of them is Harvey Littleton (1922 - 2013), a professor at the University of Wisconsin (Madison) who decided to explore the creative perspectives of an artist blowing glassware. From the very beginning of Toledo's workshops, two artistic priorities collided: a sculptor inspired by the search for new forms that directed the field of art glass in a new direction of fine art, and a craftsman who sought to create a successful functional object from glass without seeking a more refined or idiosyncratic artistic expression. It was gradually moved towards the idea that glass artists can work alone, certain signs emerged proving the individual connection between the artist and the distinctive processing of the glass material, despite the fact that at times this connection seemed insufficiently sustainable. By the middle of the century, there were already artists working in their own studios, melting glass in kilns or using cold processing techniques. The main hot glass processing technique, glass blowing, was still poorly available to individual glass artists.

In Europe, British colleges in particular made it easy for artists to join the studio glass movement, even to work in American glass factories and technical schools, and provided opportunities for students from some European countries to participate in American glass study programs. Thus, the studio glass movement started spreading throughout Europe.

In general, the 1970s and 1980s were a time of glass discovery, research and experimentation in Europe and a period when the new so-called studio glass movement started to spread. The perception of glass art as a separate art form came through trials and errors that forced a rethinking and readjustment of this material in an artistic sense. It took a great deal of perseverance and inexhaustible enthusiasm to build a glass-burning furnace, to properly mix and melt the glass, to give the glass its color, to blow it up, and then to re-anneal the glass. The difference between potential glass masters working for decades in specialized glass factories or factories and an apprentice or university student eager to work individually with glass in his workshop was still very large. Probably the universal prevalence (popularity) of glass at that time proved that it was more of an international than a national phenomenon, which in the future would become a significant contribution to the history of glass art.

In the beginning of the 20th century, extremely simple glassware (vases, cups, carafes, fly-catchers) were made in Lithuanian glass factories, which were both large and small. In the 1950s and 1960s, glassware was made by several professional artists in Lithuania. This work was already an authorial, individual activity. The most important glass artist was Stasys Ušinskas (1905 - 1974), who graduated from Kaunas School of Art during the interwar period and studied stained glass art

in Paris. In the 1970s and 1980s, the development of not only stained glass, but also decorative glass intensified in Lithuania. With the help of thin-walled and multi-layered, opal and sulfide, colored and colorless glass, as well as technology that is being developed year after year (often self-invented), our glassmakers sought the individuality of artistic expression.

The art glass movement, which gradually reached Lithuania, went in two directions - educational and creative, and the principles of studio work were adopted only at the end of the 20th century. It must also be noted that the development of Lithuanian artistic glasswork was strongly influenced by the occupation of the country.

The third part of the work "Change of the specifics of the glass studio in the 21st century - studio case studies" focuses on the perception of the glass studio, its development, change, geographical and historical traditions of glass studios. Several different cases are presented.

The chapter emphasizes that the essence of the studio glass movement was that artists who chose glass material to realize their creative ideas, sought to "free" themselves from the environment of factories that restricted their individual creativity and to establish a personal, usually small, creative space. Their aim was to experiment without being involved in serial manufacturing.

For the research of this chapter, glass studios were selected based on two main criteria. The first one was recognizability. According to this criterion, it is extremely important to examine studios that are world-famous, benchmark (such as D. Chihuly's hot glass studio in the USA described below, Borowski's studio in Poland, or the phenomenon of Scandinavian glass studios). Another selection criterion was experiential. The aim was to analyze, namely, those glass studios that I have visited in person, got to know and communicated with their artists, and saw the conditions of work live. It is believed that the research conducted in this way is more authentic and original.

The chapter, with some exceptions, mainly presents studios with hot glass processing technologies. It should be noted that studios are set up for different reasons: some of them are established for more educational purposes at or in close cooperation with educational institutions, as is common in the Nordic countries - Finland, Denmark, Sweden, as well as in the Czech Republic. Glass studios of demonstrative nature are usually set up next to museums (an example is the glass studio at the Westphalia State Industrial Heritage Museum in Guernheim, Germany). In the Baltic States, due to the lack of glass art and glass school traditions, we have few glass studios. Lithuania has the largest private art glass studio in the Baltic States, Glasremis, which is located in Panevėžys and a much smaller studio, Stiklo Paslaptis, in Kaunas district.

There is also an educational studio of Kaunas Faculty of Vilnius Academy of Arts in the city of Kaunas. In Estonia, there are two glass studios next to the historical museum and tourist center in the village of Järvakandi and in the area of Olustvere manor. There are also several private artists'

studios in or near Tallinn, an individual Peeter Rudash glass studio in Laugu, Saaremaa Island. The glass studio of glassmakers Anda Munkevica in Riga and Juris Dunovskis in Jūrmala are famous in Latvia. Many of these types of studios, in order to survive, produce one-of-a-kind, small, more functional serial glass products. But these artists also make anti-functional works for exhibitions or special orders. Some studios are not fundamentally special, in the traditional sense of product design and equipment, so we will not go into a deeper analysis of them.

In the fourth part of the work “The significance of glass material for an artist”, based on theoretical material and research, the creative attitudes of various authors working in glass studios and the artistic features of their works are examined in greater depth. The current situation of glass art is also discussed.

The chapter, based on the examples of works of art, aims to determine the development trends of glass art and the importance of glass materiality in the world of contemporary, postmodern art. The interpretation of postmodernism itself is a complex theoretical work, but the text of the dissertation does not seek to consistently delve into the very concept of “postmodernism”, which is extremely contradictory and heterogeneous, frequently used in various discourses and contexts and often becomes the subject of various discussions where the art object itself is frequently forgotten. Therefore, only a few features of the definition of postmodernism are touched upon. According to the author, one sentence defining the above mentioned postmodernism "Transition from industrial production to post-industrial services" reflects the very essence of the studio glass movement.

In analyzing the processes of modern glass making, it is also important to note that the clear-cut genres of art no longer exist in postmodernism. Traditional art has merged or, more precisely, blended with media, photography, video art, and elements of music and theater. This is how installations, happenings, performances, conceptual, body and earth art were born. "One of the main features of postmodernism is the shattering of the meaning of art, all art values and traditional art concepts." According to such a statement, it could already be assumed that glass art, as a separate branch of art, should not have survived at all during this period. Nevertheless, we find glass objects in various exhibitions, catalogs and books of contemporary art.

It is also true that they often only supplement the compositions of installations and other artistic expressions, becoming details of such a work of art, in connection with the media and other objects. So, the question arises - is there still pure art of glass as a separate branch of art today? Why was glass used for one work or another? We find a variety of answers. An artist who has completed a glass technology course at a school is often left with indelible glass working skills. Apparently, this is why only a rare postmodern author who has mastered the glass technique is able to manipulate other materials in his works as well (i.e., not to choose glass, even if other materials reflect the desired idea at a lower cost). It is obvious that a connoisseur of glass (artist or craftsman)

is able to evaluate the possibilities glass offers him, so this material becomes his first choice for the work. However, more and more often, representatives of other fields (for example, sculptors, video or "interdisciplinary" artists) are able to incorporate certain glass objects or glass details with precision and in the right place. Perhaps what matters here is not how to do it, but how to reveal certain desired effects using glass.

The fifth part of the work is devoted to analyzing the author's personal work and presenting the results of artistic research. Completed and publicly displayed creative projects related to doctoral studies are analyzed.

This chapter consists of two subchapters. The first subchapter analyzes the early creative development of glass artist Indrė Stulgaitė Kriukienė, discusses her individual works from the beginning of her glass art studies to the second decade of the 21st century, and the most important works of this period are highlighted. The themes and artistic plasticity of her works are discussed and their artistic properties, determined by the possibilities that studio glass offers, are revealed. The second subchapter examines the artist's current creative expression and presents research whose essential aim is to elucidate the viewer's approach to a work of glass art by defining its unique properties and naming the scope of artistic expression. The research also substantiates the relationship between the functionality and conceptuality of a glassware, and explains the works' artistic limits.

CONCLUSIONS

1. The studio glass movement became a factor that changed the role and appreciation of glass in the art world and encouraged many artists to follow the example of the first members of the movement. The essence of this movement is a real opportunity to develop glass art as a separate, modern branch of art in an individual workshop. If today glass is understood as a specific means of artistic expression, it is due to the creative principles proposed by the studio glass movement. The studio glass movement has also become significant because it has given glass artists a wider recognition and at least partially helps them to get rid of the image of craftsmen they have been associated with for centuries.

2. Among the earliest artists who understood the need for a change in glass art and responded to the new art trends of the time, Art Nouveau and Art Deco, were French artists É. Gallé (1860–1904), L. C. Tiffany (1848–1933), R. Lalique (1860–1945) and, a little later, M. Marinot (1882–1960). These artists ran workshops (factories) and at the same time were engaged in creative artistic work: they were able to produce both functional and sculptural objects. Among the artists mentioned above, É. Gallé stood out the most, as he was convinced that glass is a favorable artistic tool that allowed the artist to create unique products, and demonstrated this in practice.

3. H. Littleton (1922–2013), an American, is considered to be the pioneer of the study glass movement, and the Toledo session-seminars organized by him, in which obvious creative results were achieved, gave a great impetus to the further establishment and operation of glass studios. They stimulated the interest of artists and even the general public in glassware and technological and artistic solutions for the implementation of artistic ideas. The work of the glass masters of this period reflected an experimental approach to the new uses of the material: unlike technically perfectly factory-blown glassware, the earliest forms of glasswork produced in the studios were original and distinctive. Thus, it can be stated that from the very first Toledo seminars (1962) there were two artistic priorities in the field of glass art: an artist who, in his search for expressive glass, pushed his work not so much towards technical mastery as towards modernist plastic exploration, and a craftsman who sought to improve the functional and technological properties of glass.

4. In the 1960s, after the success of the Toledo seminars and the sudden rise of glass as an art form, education in the field of glass became widespread: glass blowing was increasingly included in advanced curricula in the United States. Former H. Littleton students who had become teachers were sharing their knowledge at universities and colleges. The spirit of Toledo sessions gave various enthusiasts the impetus to start developing the studio glass movement and the art of glass workmanship in general. The circle of glass artists who were able to create individually from glass and went on experimenting from one glass studio to another and developing their artistic ideas grew wider.

5. In the 1960s while innovative glass curricula in America were becoming more and more dynamic, the situation in Europe was slightly different. Here, glass blowing and other glass processing disciplines had long been included in curricula, taught in craft and art schools. In Europe, students studied glass design, cutting, engraving, enamelling, sandblasting, and the construction of a kiln for melting glass. Still, most of the students here were trained as technologists rather than artists with a unique, idiosyncratic concept of glass art.

6. In the 1970s, European artists who had deliberately chosen glass as a means of artistic expression, also began to work independently, in their own studios. The pioneer of the studio glass movement is considered to be the German artist Ervin Eisch. Still, the art glass movement was most likely to spread in the Nordic countries. Artists working alone in their studios melted the glass in kilns or used cold-processing techniques adapted to create free shapes (such shapes were blown in the factory). The Swedish glass factory Orrefors was one of the first to find a connection between the artist and the industry.

7. In the last decades of the 20th century, the studio glass movement was covering ever-wider geographical areas and relied on different needs of people. Glass studios developed for a

variety of reasons. Some were set up for educational purposes at or in close cooperation with educational institutions (this principle prevailed in the Nordic countries - Finland, Denmark, Sweden, as well as in the Czech Republic). Showcase glass studios have been set up near museums (in America, Germany, the Czech Republic). Due to the lack of traditions of glass artists and art schools as well as due to economic reasons in the Baltic States relatively few studios have been established. In Lithuania, we have the largest art glass studio in the Baltic States, Glasremis (in Panevėžys), a much smaller one, Stiklo Paslaptis in Kaunas district, and the VAA KF educational studio. There are several small private and showcase studios in Estonia and Latvia. In order to survive, most of these studios produce functional serial glass products, but their artists also make unique pieces for exhibitions and by custom orders.

8. In the Nordic countries the boundaries of glass art as a craft and as a design category are blurred. A small factory here can be called a studio simply because its main designer is an internationally recognized artist. In this region, glass studios are often an integral part of a complex organism - a compound that protects, shapes and promotes the history of glassmaking (schools, museums, exhibition halls, etc.). The examples of Baltic glass studios could be compared with the Scandinavian examples of small studios, which partly proves the similar convergence of modern life and the transferability of ideas from the positive examples of neighboring or nearby countries. Respect for craftsmanship is also important in these studios. On one hand, there is definitely a clear, unbroken tradition of functional art creation, on the other hand, one can definitely see an attempt to experiment with unique ways of working the glass.

9. Another extreme is the glass studio of D. Chihuly (USA). This creator understands the studio in a very broad sense: from working in his own hot glass workshop or an established glass school to public demonstrations in various parts of the world. D. Chihuly's studio is considered to be an extremely large organization, which employs the head of the studio himself and a large circle of craftsmen who help him implement complex, large-scale creative ideas. This is a studio of maximum capacity.

10. The research has revealed that an artist who has chosen glass as his/her primary material for creative expression has two options - to set up his own studio or to implement creative ideas in other studios. In the first case, the creator usually becomes an entrepreneur as well, as he has to create a product that would be purchased by many customers and keep the studio running and its staff employed all year round. In the second case, the artist himself becomes a studio, i. y. looks for ways and places where and how to implement his/her ideas, working in glass studios or even factories in different parts of the world. The choice is determined not only by the bases available and the opportunities offered by the craftsmen team, but also by the economic costs. In this case, the studio glass changes direction towards a new perception of the studio.

11. Having analyzed the work and creative inspirations of contemporary foreign and Lithuanian glass artists, it can be stated that artists using glass for their work fall into two main categories: traditional glass technology experts / technicians and artists who (sometimes) use glass besides other materials. There has been no long-term professional glass school in Lithuania, therefore there are not many glass artists who preserve and continue the traditions of the studio glass movement, who create using traditional or idiosyncratic techniques and seek to develop both functional or visual (mostly sculptural) and postmodernist art trends.

12. Although glass has recently become quite widespread as a form of artistic expression and glass artworks are exhibited in world art museums, we still struggle to find examples of pure glass works in contemporary art albums and catalogs that represent traditional branches of visual art (painting, graphics, sculpture, etc.). Therefore, it must be acknowledged that glass often finds itself on the fringes of contemporary art and exists as a separate field of art, although both technologically and ideologically it has many points of contact with various branches of art. The field of glass art still belongs to the category of applied art, which has long been not true, because the movement of studio glass, as well as the spread of visual media, have fundamentally changed the meaning and significance of glass (matter) in artists' work.

13. XXI century glass artists try to keep up with global art currents and prevailing trends, overstep the boundaries of traditional art, and seek creative media in the postmodern art world. Specific glass characteristics such as transparency and optical properties (which are not present in other materials and which give the glass its distinctiveness) are usually achieved by applying traditional technology. Therefore, only in rare cases does a postmodern piece of glass (or an object of glass integrated into it) primarily convey a glass effect. In other cases, the glass may be interchangeable with other materials.

14. For the artist Indrė Stulgaitė-Kriukienė studio glass remains significant as a technical base for the creation of both sculptural and conceptual objects of contemporary art. However, this movement, which began as an exhibition glass generator, is not the only factor today that promotes postmodern, conceptual works of art in which the author uses glass material, glass-making environment, or a piece of glassware. Conceptual, modern works can be created both in a studio glass workshop (using the equipment and technologies available in it) and independently of the specific possibilities of the studio glass. Works of both of these categories have a few things in common: the abandonment of functionality, the importance of generating an idea as well as the material (glass) factor, which manifests itself differently: some works require complex glass-processing technologies, others thrive surrounded by ready-made, visual and other modern art works.