

XIX a. pabaigos–XX a. I pusės meninių judėjimų įtaka studijinio stiklo susiformavimui ir raidai

RAIMONDA KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ

VDU Menų institutas, Laisvės al. 53, LT-44309, Kaunas

El. paštas: r.simanaitiene@gmail.com

Šiame straipsnyje nagrinėjamas XIX a. pabaigos–XX a. I pusės teorijų ir meninių krypčių poveikis XX a. meninio stiklo raidai bei naujoms meninėms apraiškoms šios srities mene. Teigiama, jog naujos kūrybinės formos bei modernistiniai judėjimai XX a. II pusėje skatino gilesnę individualios kūrybos metodų plėtotę ir stiklo meno pokyčius bei atsinaujinimą vaizduojamosios dailės linkme. Analizuojama XX a. unikalios autorinės stiklininkystės pradžia ir tolesnis šios meno srities rutuliojimas JAV, Europos ir Lietuvos stiklo studijose (dirbtuvėse).

Raktažodžiai: taikomasis menas, dekoratyvinis stiklas, studijinis stiklas, *art nouveau*, *art deco*, funkcionalizmas, konceptualus menas, postmodernizmas

Pagrindinis šio straipsnio tikslas yra pristatyti vieną svarbiausių XX a. II pusės meninio stiklo raidos reiškinių – studijinį stiklą¹, išanalizuoti jo ištakas, raidą, poveikį meninio stiklo atsinaujinimui pasaulio praktikoje ir Lietuvoje. Antra, siekiama į tai pažvelgti pro istorinę prizmę išryškinant unikaliosios taikomosios dailės raišką ir iš dalies studijinio stiklo atsiradimą inicijavusius teorinius bei praktinius judėjimus, svariausiai nulėmusius bei protėgavusius individualų kūrybos būdą tiek XIX a. pabaigoje, tiek ir XX amžiuje.

Galima teigti, jog tiek studijinių darbo metodų, tiek individualaus autorinio kūrybos būdo užuomazgos glūdėjo XIX a. pabaigos teoretikų nuostatose. XIX a. II pusė – XX a. pradžia buvo vienas pažangiausių etapų, kupinas pokyčių tiek taikomojo meno formų, tiek jo kūrėjų vertinimo atžvilgiu. Tuomet susiklostę estetiniai ypatumai taikomosios dailės raidai liko reikšmingi iki šių dienų.

XIX a. II pusėje, susikūrus objektyvioms ekonominėms, techninėms bei socialinėms prielaidoms, svarbus tapo pramoninės, masinės gamybos ir meno nesuderinamumo aspektas, iškilo naujos taikomosios dailės vertinimo nuostatos, buvo permąstytas požiūris į dekoratyvųjį meną, amato įvaldymą, kūrinio atlikimą iš medžiagos bei meninės formos estetiškumą. Pramoninės gamybos augimas XIX a. II pusės Vakarų Europoje skatino esmines naujoves taikomajame mene. Šiuo laikotarpiu užsimezgė funkcionalus, apgalvoto meninio daikto konstravimo, racionalaus formos sprendimo samprata, toliau plėtotą XX a. dizaino mokyklose. Didėjant daiktų poreikiui, augo masinė gamyba. Tačiau, pramoniniams gaminiams išstumiant brangesnius rankų dirbinius, taikomojoje dailėje iškilo ir unifikacijos problema, nacionalinio savitumo, tradicijų praradimo pavojus. Kita vertus (kaip atsvara

¹ Studijiniu stiklu vadinamas XX a. paskutiniais dešimtmečiais individualioje studijoje (dirbtuvėje) pradėtas kurti autorinis stiklo menas.

minėtiems procesams), išryškėjo unikali, autorinė taikomosios dailės kūrėjo pozicija, sustiprinta individualaus kūrybos būdo puoselėjimo. Ši pozicija išliko svarbi bei reikšminga ir nūdienos laikotarpiui, aktualizavusiam tam tikrų taikomosios dailės sričių (kaip, tarkime, tekstilės ar stiklo meno) atsinaujinimą bei ryškesnį plėtojimą vaizduojamosios dailės linkme.

Minėtųjų klausimų svarbą ateičiai toliaregiškai numatė to laikmečio teoretikai. Siekiant pagrįsti XX a. pabaigoje sustiprėjusią, įvairių taikomosios dailės sričių (tarp jų ir stiklininkystės) meninio vaizdo kaitą ryškiai paveikusia unikaliają kūrybos liniją, visų pirma verta pasiremti XIX a. „Arts and Crafts“ judėjimo Anglijoje atstovo, meno estetikos bei praktikos novatoriaus W. Morriso (1834–1896) mintimis, meninio stiklo atžvilgiu nepraradusiomis aktualumo iki šių dienų.

W. MORRISO ESTETINĖ KŪRYBOS SAMPRATA

W. Morriso estetinės pažiūros buvo itin daugiaplanės. Jau vėliau atsiradusios meno kryptys ir reiškiniai iš šio autoriaus sėmėsi įvairių teorinių idėjų bei toliau tobulino menininko pamėgtas praktines kūrybos sritis. Peržvelgdamas teoretiko palikimą N. Pevsneris paminėjo, kad „W. Morrisas kaip dailininkas neperžengė savojo šimtmečio ribų, tačiau kaip mąstytojas ir eruditas jis tą neabejotinai padarė“². Teoretiko estetinės nuostatos pagrindė atspirties tašką analizuojant šiuolaikinio taikomojo meno procesus bei paaiškino įvairių taikomosios dailės kūrimo metodų atsiradimo poreikį XX amžiuje.

Meną W. Morrisas skirstė į dvi rūšis: intelektualųjį ir dekoratyvųjį. Pirmasis buvo siejamas su žmogaus dvasiniu tobulėjimu. Antrosios rūšies menai buvo skirti ir dvasiniams, ir materialiams asmens poreikiams tenkinti. Teoretikas ypač pabrėžė dekoratyviojo meno reikšmę, nes, jo supratimu, žmonijos vystymesi buvo nemažai tautų ir istorinių etapų, kurie neturėjo intelektualiojo meno apraiškų, bet niekuomet nebuvo tautos ar periodo, stokojuosio taikomosios dailės pavyzdžių³. Kita vertus, pasak W. Morriso, šiuos du meno lygmenis jungė itin glaudžios sąsajos. Tokios, jog daugeliu atvejų nubrėžti tiksliai ir apčiuopiamą ribą tarp intelektualiojo ir dekoratyvinio meno buvo beveik neįmanoma. Nors teoretikas neįjautė didelio atotrūkio tarp „grynosios“ ir dekoratyvinės dailės, iš esmės pastarajai buvo kur kas palankesnis: profesionalų dailininką jis skatino labiau orientuotis į daiktinę kūrybą, žmogiškosios, buitinės aplinkos estetinį keitimą.

XIX a. II pusėje, intensyviai plėtojantis pramonei bei technikos progresui, masinė gamyba vis dar kopijavo anksčiau sukurtų daiktų formas. Tokių atgyvenusių konstrukcijų, nemeniškų daiktų antplūdžiui pirmiausia ir priešinosi XIX a. II pusės mąstytojai. Jų požiūris ne tik atskleidė estetinę bei psichologinę reakciją į negatyvius pramoninės gamybos reiškinius, bet ir išreiškė žmogaus bei gamtos sąjungos, asmenybės kūrybinio tobulėjimo (palankiomis amatininkystei sąlygomis) idėjas⁴. W. Morrisas, kaip ir jo idėjų pirmtakas meno filosofas J. Ruskinas (1819–1900), buvo įsitikinęs, kad dekoratyviųjų menų atgimimas turi būti susietas su rankų darbo tradicija, iš praeities semiančia amato įgūdžius bei etinį požiūrį į kūrybą. Pats W. Morrisas labai stengėsi atgaivinti tas amatų technikas bei būdus, kurie istoriškai jau buvo beveik prarasti. Jis kreipdavosi į liaudies meistrus, pats eksperimentavo

² А. Аникст, Моррис и проблемы художественной культуры, *Эстетика Морриса и современность*, Москва: Изобразительное искусство, 1987, с. 13.

³ К. Макаров, Эстетика Морриса и судьбы декоративного искусства, *ibid.*, с. 133.

⁴ A. Gaižutis, *Meno sociologija*. Vilnius: Enciklopedija, 1998, p. 32.

atkurdamas kokią nors techniką, tobulai perprasdavo amato technologijas ir taikydavo jas savo dirbtuvėse: išmanė stiklo degimą, glazūravimą, graviravimą, žiedimą, medžio raižybą, audimą, siuvinėjimą, knygų iliustravimą. Savo eksperimentais W. Morrisas sugebėjo sudominti daugelį dailininkų ir architektų. Pavyzdžiui, drauge su E. Burn Jonesu įkūrė dirbtuves, kuriose sutelkė amatininkus, gaminančius vitražo, vėliau – ir kitų rūšių taikomosios dailės kūrinius⁵. Šiose studijose dirbta rankiniais instrumentais, naudotos natūralios dažymo medžiagos, siekta aukštos gaminio kokybės, daryti unikalūs vienetiniai užsakymai. Organizuodami darbą nedidelėse dirbtuvėse ir ieškodami meninių idėjų W. Morrisas ir jo bendraminčiai preraphaelitai orientavosi į viduramžių kultūrą. Bet šis polinkis nebuvo vien beatodairiškas praeities dailės garbinimas. Autoriams rūpėjo ne tiek „atgaivinti“ praėjusio laikmečio meną, kiek pagrįsti naujus daiktų kūrybos principus⁶. Viduramžiai, kaip visas amatininkystės galimybes išplėtojusi epocha, jiems atrodė pilna unikalios meistrystės palikimo ir dėl to nusipelniusi ypatingo dėmesio. Tradiciją W. Morrisas vertino kaip autentiškų vertybių šaltinį. Kita vertus, tradicija yra ta terpė, kuri nuolatos atsinaujina, – tai praeities kultūrinių ir dvasinių sanklodų reflektavimo sfera dabartyje, nuolatos suteikianti impulsų gyvybingai kultūros ir meno raidai. Orientavimasis į seniau sukurtas vertybes, meninės veiklos formas menininkams suteikia ir ateities kūrybinę erdvę. Tokia meno tradicijos samprata estetui, regis, buvo priimtinausia⁷. Taigi kūrybą teoretikas suvokė tiek iš istorinių, tiek iš socialinių pozicijų, gerai suprato naują ekonominę bei kultūrinę padėtį ir teigė, jog keičiantis žmogui, turi keistis ir menas. Anot W. Morriso, nors menininkas privalo remtis istorinėmis žiniomis bei amato tradicijomis, vis tik svarbu, kad jis pats taptų šiuolaikiškas, modernus, suprastų novatoriškas formas bei įvertintų naujas kūrybos galimybes⁸. W. Morrisas įsiamžino kaip vienas iš nedaugelio mąstytojų, savo universalią (teorinę bei praktinę) veiklą paskyrusių dekoratyviniam menui. Teorijoje jis pabrėžė pagrindinius kūrybinius taikomosios dailės principus: pagarbą medžiagai, kokybei, daikto pagaminimo technologijai, atkreipė dėmesį į medžiagos bei iš jos daromo daikto ryšį, nurodė, kad kūrinio forma ir dekoras turi atitikti vienas kitą, dirbinio vertinimą papildė techninio profesionalumo kriterijumi. Taip pat akcentavo unikalų dekoratyvinių dirbinių poreikį ir savo dirbtuvių pavyzdžiu skatino individualią autorinę jų kūrybą. Bendraamžius estetas sudomino rankų darbo, meninių amatų atgaivinimo idėjomis. Jis padarė didelę įtaką ne tik XIX a. pabaigos menui, bet ir kai kurių taikomojo meno šakų raidai XX a., kai šalia išplėtos masinės gamybos vėl tapo aktualūs kūrybiškumo, asmeninio menininko santykio su medžiaga, individualaus kūrybos būdo, neniveliuoto formos suvokimo, unikalų technikų išsaugojimo ir sukūrimo klausimai. Atsiskleisdami taikomojo meno plotmėje bendrai, jie ypač ryškiai atsispindėjo konkrečiose dekoratyvinės dailės srityse, pavyzdžiui, meniniame stikle. Ne veltui stiklas

⁵ Skirtingu laiku W. Morrisas jų buvo įsteigęs net tris. Pirmoji menininko kartu su bendraminčiais įkurta dirbtuvė „Morris, Marshall, Faulkner and Co“ pradėjo veikti 1861 metais. Jos gamybos pradžia buvo susieta su bažnytiniais vitražais. Svarbiausiu dailininku čia buvo E. Burn Jonesas. Jau 1870 m. ši firma turėjo net kelias dirbtuves, kuriose buvo kuriami įvairių rūšių taikomieji dekoratyviniai menai. Šalia vitražų čia daryti apmušalai, gobelenai, keramikinės plytelės, baldai. Kiek vėliau W. Morrisas įsteigė dirbtuvę be anksčiau minėtų bendrasavininkų. Deja, ši dirbtuvė gamino kiek žemesnės kokybės stiklą.

⁶ A. Gaižutis, op. cit., p. 37.

⁷ А. Аникст, Моррис и проблемы художественной культуры, с. 47.

⁸ Taigi W. Morrisas nebuvo „aklas“ rankų darbo šalininkas. Jis mąstė kur kas plačiau: „negaminkite mašinomis to, ką galima sukurti rankomis ir, atvirksčiai, nedarykite ranka to, su kuo lengviau susidoroja mašina“ (К. Макаров, Эстетика Морриса и судьбы декоративного искусства, с. 135).

buvo viena geriausiai W. Morriso ir jo bendraminčių prerafaelitų (ypač E. Burn Joneso) įvaldytų meno rūšių.

ART NOUVEAU IR ART DECO KRYPTIŲ APRAIŠKOS DEKORATYVINIAME STIKLE

„Arts and Crafts“ judėjimas XIX a. pabaigoje suteikė pagrindą atsirasti vientisai *art nouveau* stilistikai, apėmusiai tiek architektūros, tiek vaizduojamosios bei taikomosios dailės sritis. *Art nouveau* menininkai taip išsamiai kaip W. Morrisas netyrinėjo masinės pramoninės produkcijos ir unikaliosios kūrybos santykio, tačiau aukščiausiu vertinimo kriterijumi čia, be abejonės, išliko meninio sprendimo individualumas. Pagrindiniais naujosios krypties kūrybiniais principais galima laikyti praeities stilių bruožų atsisakymą ir autorinių meninių sprendimų, pagrįstų organine forma, paieškas⁹. Dar W. Morrisas teigė, kad grožio ir meno idėjų šaltinis gali būti gamta ir jos reiškiniai. Atspirties kūrinių formoms *art nouveau* dailininkai taip pat sėmėsi gamtoje, spalvinėje jos įvairovėje, lanksčiuose augalų siluetuose. Vėl „iškelta medžiagų simbolinių savybių, jas atskleidžiančių technologijų, rankų darbo, paliekančio individualumo pėdsakus, vertė“¹⁰.

Minėtieji aspektai buvo palankūs ir stiklo meno plėtrai, todėl su *art nouveau* tapatinamas tiek visos taikomosios dailės, tiek stiklo srities atgimimas. Šios stilistikos stiklo dirbiniai atrodė ne tik dekoratyvūs, bet kartu skulptūriški, pasižymintys vaizduojamojo meno estetika, unikalia organine forma.

XIX a. II pusėje W. Morriso iškeltą nuostatą, jog kūrybinis darbas vaisingiausias cecho aplinkoje¹¹, XX a. pradžios Europoje puikiai atspindėjo *art nouveau* krypties stiklininkų įkurtos dirbtuvės. Prancūzijoje *art nouveau* stiklu garsėjo Nancy mokykla¹². Laikydamsis laikmečio propaguojamų unikalaus rankų darbo idėjų jos atstovas E. Galle (1846–1904) daugiausia kūrė autorinius stiklo dirbinius, o siekdamas palaikyti nuosavos Nancy įsteigtos dirbtuvės rentabilumą, kai kuriuos stiklo gaminius ir tiražavo¹³. E. Galle stiklo estetika inspiravo Nancy mieste analogiškais principais dirbusių brolių Daumų stiklo kūrybą¹⁴. *Art nouveau* tradicijų puoselėtojas JAV prancūzų kilmės dailininkas L. C. Tiffany (1848–1933) taip pat turėjo dirbtuves, kuriose veikė įvairūs cechai: medžio, metalo apdirbimo, keramikos, juvelyrikos, emalio ir pūsto stiklo, o ten dirbantys stiklo menininkai darė autorinius bei mažo tiražo dekoratyvinio stiklo ir vitražo kūrinius¹⁵.

⁹ Kaip žinoma, garsus *art nouveau* menininkas H. Van de Velde paskelbė pagrindinį šios krypties estetinį „organiškos vienybės“ reikalavimą, pagal kurį daiktų formos neteko griežtumo, tikslingumo, tapo lanksčios, skulptūriškos, netikėto silueto, dažnai vaizdavo augalus.

¹⁰ R. Pileckaitė, Šiuolaikinės lietuvių juvelyrikos ištakos: Felikso Daukanto ir Kazimiero Simanonio kūrybos novatoriškumas, *Menotyra*, 2000, Nr. 4(21), p. 42.

¹¹ Būtent dirbtuvėje įmanoma laisvai reguliuoti gaminių kokybę, individualaus ir kolektyvinio darbo pasidalijimą, smarkiai eksperimentuojama technika bei sėkmingai gilinamasi į medžiagas, išlaidas gilus etinis ir meninis požiūris į kūrinių.

¹² Šiuo atveju terminas „mokykla“ nėra edukacinis. Meninio stiklo istorijoje Nancy miestelis išgarsėjo kaip žymių dirbtuvių vieta.

¹³ E. Galle Nancy įsteigta stiklo dirbtuvė gyvavo 1894–1931 metais.

¹⁴ Broliai A. ir A. Daumai, kaip ir E. Galle, Nancy mieste iš savo tėvo G. Daumo paveldėjo praskolintą stiklo gamyklą, veikusią šioje vietovėje nuo 1875 m. ir gaminusią utilitarinius dirbinius (taureles, borkalus). 1890–1891 m. broliai Daumai gamykloje įkūrė atskirą dirbtuvę, kurioje darė tik autorinius kūrinius.

¹⁵ E. Wylie, Sh. Cheek, *The Art of Stained and Decorative Glass*, New York: Todri, 1997, p. 106.

Art nouveau stilistiką pakeitusi *art deco* kryptis taip pat išlaikė išskirtinį požiūrį į taidomąjį dekoratyvinį meną, modernią stilistinę raišką ir unikalų kūrybos būdą. Atnaujinant kūrybinius stiklo metodus ypač pasižymėjo Prancūzijos *art deco* dailininkas M. Marinot (1882–1960)¹⁶. Šis autorius nestandartiškai suvokė meninio stiklo kūrybą: stiklo dirbinius darė vienas, be niekieno pagalbos realizuodavo visus savo sumanymus, pats išmanė įvairias stiklo technologijas. Dailininkas negamino masinės stiklo produkcijos (netgi mažo tiražo dirbinių), kūrė tik vienetinius autorinius pavyzdžius ir taip praplėtė W. Morriso kūrybinę nuostatą individualiosios autorinės raiškos kryptimi. Stiklo srityje M. Marinot dirbo tik dėl saviraiškos, besąlygiškai neigė tai, jog taikomoji dailė privalo būti utilitari. Pagal išsilavinimą būdamas tapytojas M. Marinot nemėgo taikomosios dailės ir dekoratoriaus pavadinimų, akcentavo, kad kurdamas tiek tapybos, tiek stiklo darbą pirmiausia galvoja apie jo formą, meninį pavidalą, o ne apie praktiškumą bei funkcionalumą. Dėl šių meninių nuostatų ir individualaus kūrybos metodo M. Marinot yra laikomas studijinio stiklo judėjimo pradininku¹⁷.

Akivaizdu, jog stiklo dirbinių gamyba istoriškai buvo glaudžiai susieta su darbo aplinka, pramonės pokyčiais, technikos įrenginių kaita ir utilitaria paklausa. Tad atsipalaiduoti nuo pramonės poreikių, masinės gamybos, „eiti“ savitu, unikaliu keliu stiklo mene buvo įmanoma ne fabriko, o tik nedidelės individualios dirbtuvės aplinkoje. Tokią aplinką darbui buvo susikūrę W. Morrisas ir E. Burn Jonesas, iš dalies *art nouveau* stiklininkai, individualiosios kūrybos poreikį ypač aštriai jautė stiklo novatorius M. Marinot. Jo dėka stiklo mene pabandyta atsisakyti konvejerinio darbo principo, bet kokių kolektyvinio darbo paslaugų vardan autorinės kūrybos.

AUTORINĖS STIKLININKYSTĖS IŠTAKOS VAKARŲ EUROPOS MODERNISTŲ KŪRYBOJE

Unikalią taikomojo meno raidą paskatino ir XX a. I pusės vaizduojamojo avangardinio meno krypčių pagrindėjų, eksperimentavusių ir taikomosios dailės srityje, raiška. Žymūs modernistai taip pat kūrė taikomosios dailės projektus, eskizus, patys dekoruodavo ar net iki galo įgyvendindavo savo darbus. Čia galėtume prisiminti O. Redono, M. Vrubelio, G. Rouault, P. Picasso, J. Miro keramikos kūrinius (dažnai neturinčius jokių utilitarumo požymių, visiškai orientuotus į vaizduojamąją plastiką), kuriuose akivaizdžiai atsiskleidė šių autorių meninis braižas. Kai kurie iš autorių modernistų buvo itin universalūs. Pavyzdžiui, J. Miro projektavo gobelenus, lėles, iš plastmasės, medžio, akmens, keramikinių plytelių bei kitų medžiagų montavo šmaikščias siurrealistines kompozicijas. F. Leger šalia tapybos ir grafikos kūrė mozaikas, keramiką, metalo reljefus, skulptorius ir grafikas E. Barlachas – ekspresyviai porceliano figūrėles. Juvelyrikoje šie eksperimentai atsispindėjo kubistiniuose G. Braque'o, J. Arpo, siurrealistiniuose S. Dali papuošaluose. Meninio stiklo srityje, kaip jau minėta, dirbo preraphaelitai: L. C. Tiffany įgyvendino H. de Toulouse-Lautreco vitražo projektus, vitražo darbus kūrė ir A. Matisse'as, F. Leger, M. Chagallas, M. Duchampas, H. Arpas, G. Rouault, J. Albersas,

¹⁶ Kartu su A. Matisu, A. Derenu, K. van Dongenu dalyvavęs parodose, baigęs tapybą Paryžiuje, L'Ecole des Beaux-Arts, M. Marinot buvo priskiriamas fovizmo krypčiai. 1911 m. jis artimiau susidraugavo su broliais Viard, kurie nuomavosi stiklo dirbtuvę netoli Bar sur Seine. Ten jis pirmą kartą pamatė stiklo pūtimą, juo labai susidomėjo ir nusprendė išmokti stiklininkystės. Viard gamykloje M. Marinot įgijo teisę dirbti vienas vakarais ir savaitgaliais. Nuo 1922 m. jis jau pats pūtė stiklo darbus ir stiklininkyste užsiėmė iki 1937 m., kol Viard stiklo dirbtuvė užsidarė.

¹⁷ J. R. Charleston, *The History of Glass*, London: Tiger books international, 1992, p. 223.

A. Manessier ir daugelis kitų garsių menininkų¹⁸. Visų šių autorių dekoratyvinių kūrinių meninis vaizdas atspindėjo vaizduojamojoje dailėje užgimusių kryptių (kubizmo, abstrakcionizmo, ekspresionizmo, siurrealizmo) bruožus bei autorinę individualią kūrėjų stilistiką.

Po Antrojo pasaulinio karo vienas žymiausių Venecijos stiklo specialistų E. Constantini į šimtmečiais stiklo gamyba garsėjusią Murano salą pakvietė nemažai autoritetingų menininkų modernistų, iš kurių verta paminėti pačius žymiausius – P. Picasso, H. Arpą, H. Moorą, G. Braque'ą, M. Ernštą, Tobey, Massoną, Fontaną, Armani. E. Constantini siekė, kad šie autoriai padirbėtų su stiklo medžiaga ir joje įgyvendintų savo efektingus sumanymus, taip padėdami pagrindus savitai mąstysenai, stiklo meno atsinaujinimui bei vaizduojamajai raiškai šioje srityje. Tuo pat metu Italijoje buvo rašomi teoriniai darbai, kuriuose domėtasi tiek tradicine stiklininkyste, tiek garsiųjų XX a. genijų eksperimentais su šia medžiaga¹⁹.

Iš tokių universalių, XX a. modernizmo ideologija kūrybą grindusių figūrų Lietuvoje galėtume įvardyti nebent S. Ušinską (1905–1974), F. Leger mokyklos poveikį patyrusią be galo kūrybingą asmenybę, save realizavusią pačiose įvairiausiose rūšyse: tapyboje, scenografijoje, kostiumų, lėlių-marionečių kūrime, įvairiose grafikos srityse, freskoje, vitraže ir dekoratyviniame stikle. Visose šiose meno šakose dailininko stilius išliko lengvai atpažįstamas. Jo unikali meninė raiška sėkmingai atsispindėjo tiek plokštuminiuose, tiek trimačiuose stiklo darbuose, o individualus eksperimentavimas su dekoratyviniu stiklo formomis Kauno „Aleksoto“ fabrike kiek priminė M. Marinot situaciją Prancūzijos stiklo gamykloje²⁰.

Taigi XX a. I pusės–XX a. vidurio taikomojoje dailėje jau akivaizdžiai išsiskyrė du meninės raidos keliai. Funkcionaliąją kryptį šiuo metu palaikė ir ryškiausiai atspindėjo racionaliosios pakraipos judėjimų (Werkbundo, De Stijl, Bauhauzo) bei juos atstovaujančių menininkų teoriniai ir praktiniai pasiekimai. Unikaliai autorinei taikomajai dekoratyvines dailės kūrimo pozicijai po XIX a. pabaigos „Arts and Crafts“, *art nouveau* krypties menininkų XX a. atstovavo *art deco* dailininkai, taip pat įžymūs modernistai individualiai – vaizduojamojo meno autoritetai, ženkliai prisidėję prie to, kad XX a. dekoratyvioji dailė išsivaduotų iš jai priskirto utilitarumo, pritaikomumo ir nuosekliai atspindėtų bendruosius modernistinio meno procesus, funkcionuotų kaip parodinis menas.

STUDIJINIO STIKLO UŽUOMAZGOS JAV

Unikalios individualios raiškos palaikymo tradicija stiklininkystėje toliau plėtota JAV po Antrojo pasaulinio karo. Palaipsniui kylanti ekonomika šiuo metu buvo palanki autoriniam menininkui stiklui. Stiprus ekonominis šuolis, kuris apskritai tuo metu buvo juntamas JAV, paveikė ir vaizduojamąjį bei taikomąjį meną: finansuojant valstybei čia sustiprėjo abstraktusis ekspresionizmas, naujasis dadaizmas, populiarioji kultūra, kiek vėliau, 6-ojo dešimtmečio pabaigoje, prasidėjo postmodernistinių kryptių sklaida²¹. Parama, teikta įvairioms, visų pirma vaizduojamojo, meno rūšims neaplenkė ir stiklininkystės: 6–7-ajame dešimtmetyje aukštesiose JAV mokyklose įdiegtos bei išplėtos meninio stiklo dėstymo programos, stiklo kūrėjai tapo labiau profesionalūs, apskritai pagausėjo šios srities dailininkų. Kita vertus, pastarieji

¹⁸ E. Wylie, Sh. Cheek, op. cit., p. 122.

¹⁹ J. Sillevius, A. Berengo, *Berengo collection. Glass – a possibility of art*, Venezia: Marsilio, 1998, p. 14.

²⁰ Prof. S. Ušinskas su savo mokinėmis (F. Ušinskaite, V. Blažyte) Kauno „Aleksoto“ stiklo fabrike nuo 1951 m. turėjo individualią dirbtuvę, kurioje darė dekoratyvines stiklo vazas.

²¹ H. Read, *Trumpa moderniosios tapybos istorija*, Vilnius: Vaga, 1994.

pokyčiai sutapo su Amerikoje vykstančiais kultūriniais ir politiniais neramumais: kova už lygias moterų bei nacionalinių mažumų teises, protestu prieš karines JAV invazijas, materialine gerove paremtą gyvenimo vertinimą ir panašiai. Jaunimui tapo būtina naujų socialinių ir kultūrinių idealų paieška, imta tikėti, kad gyvenimo moralumą, kokybę galima rasti paprastame, teisingame gyvenimo kelyje, kuris idealizuotai suvoktas kaip dirbančio žmogaus, amatininko kelias. Tokia politinių, ekonominių bei socialinių nuostatų samplaika paveikė taikomosios dailės ir meninio stiklo raidą. Daugelis jaunų žmonių savarankiškai ar akademinio būdu ėmėsi studijuoti stiklo amatą, siekė dirbti šioje srityje. Stiklininkai, norintys eksperimentuoti su karštu stiklu (o tai visuomet buvo pagrindinė stiklo meno technika), istoriškai priklausė nuo stiklo fabrikų gamybos sąlygų. Siekis apdoroti stiklą asmeniškai individualiais būdais, atsiribojus nuo gamybos ir su ja susietų veiksnių, palaipsniui sudomino daugelį amerikiečių menininkų. Taigi 7-ajame dešimtmetyje JAV paplito studijinio stiklo (*studio glass art*) judėjimas, kai meninio stiklo apdirbimo pagrindu tapo ne dideli fabrikai, o juose arba visai atskirai nuo masinės gamybos įsteigtos mažos stiklo studijos (dirbtuvės), primenančios XIX a. pabaigos stiklo arteles ar netgi senuosius viduramžių cechus, gaminusius unikalios meno dirbinius²². Šiose dirbtuvėse stiklininkai kūrė keliese ar po vieną, negamino serijinės produkcijos, o propagavo unikalį, eksperimentinę kūrybą. Studijinio stiklo kelias skatino menininkų individualybę, vertė ieškoti autorinio braižo, padėjo susiformuoti unikaliam jų kūrinių stilistikai²³. Taip išryškėjo amerikiečių menininkų D. Labino, H. Littletono, D. Muslerio, M. Lipofsky'o, D. Chihulio asmenybės, kurios pagrindė skulptūrinio stiklo pakraipą, stiklo meną nuvedė monumentalumo, aplinkos meno (*environment*) ir instaliacijos keliu.

Studijinio stiklo praktikos pradžia laikoma 1962 m. H. Littletono (g. 1922) iniciatyva JAV įkurta garsioji „Toledo studija“. Šioje mažyteje dirbtuvėje pirmą kartą įrodyta, kad stiklas nuosavoje individualioje aplinkoje yra prieinamas kiekvienam menininkui, o autoriai gali patys atlikti visus darbus – nuo eskizo iki išbaigto kūrinio²⁴. Taigi gamykla stiklo kūrybai tapo nebūtina. H. Littletonas ir jo bendražygis garsus vokiečių menininkas E. Eischas (g. 1927), pratęsdami W. Morriso, M. Marinot estetinę sampratą, svarbiausiu kūrybiško darbo veiksniu laikė visišką menininko atsiribojimą nuo stiklo pramonės. Unikaliuose plastiniuose E. Eischo eksperimentuose H. Littletonas išžvelgė patvirtinimą, kad stiklas gali būti puiki medžiaga skulptūrai. Tai padėjo dailininkams atsikratyti stereotipinio stiklo paskirties ir formos supratimo. Darbas studijose tapo rimta paskata stiklininko vaizduojamajai raiškai²⁵.

Be jau minėtų dailininkų, išskirtinis vaidmuo toliau plėtojant studijinio stiklo judėjimą bei palaikant autorinės kūrybos ir skulptūrinės stiklo krypties liniją, atiteko pasaulinio garso stiklininkams D. Chihuliui (g. 1943) ir M. Lipofsky'ui (g. 1938) (pastarasis buvo užmezgęs kūrybinius ryšius ir su Lietuva)²⁶. 1971 m. D. Chihulis įkūrė Pilchucho (JAV) stiklo meno centrą, kuriame stiklininkystės žinių iki šiol semiasi viso pasaulio stiklo

²² J. Sillevs, A. Berengo, op. cit., p. 15.

²³ P. Layton, *Glass Art*, London: University of Washington, Press Seattle, 1996, p. 26.

²⁴ Eksperimentui į „Toledo studiją“ buvo pakviesti keli H. Littletono bendraminčiai. Jiems nereikėjo profesionalių meistrų pagalbos – stiklo technikų įvaldymas dailininkams tapo privalomas dalykas. Gebėjimas laisvai manipuluoti technikomis ir dirbti privačiai menininkams padėjo sėkmingai kurti ir pasiekti pačių įvairiausių stiklo efektų.

²⁵ J. R. Charleston, op. cit., p. 265.

²⁶ 2000 m. M. Lipofsky's lankėsi Lietuvoje – viešėjo Vilniaus dailės akademijoje ir susipažino su lietuvių stiklo menininkais.

²⁷ Д. Спилман, С. Франц, *Шедевры американского стекла: катало*, Москва: Советский художник, 1990, с. 37.

specialistai²⁷. Pats D. Chihulis, pradėjęs nuo nedidelių skulptūrinių stiklo pavyzdžių, perėjo prie sudėtingų plastinių stiklo kompozicijų – pastatams ar kraštovaizdžiui pritaikytų milžiniškų stiklo formų ir skirtingiausiose pasaulio vietose rodomų conceptualių stiklo darbų.

Šių žymių stiklo dailininkų kūryba, sukurtos individualios darbo sąlygos palaikė autorinės unikalią kūrybos liniją bei skatino tolesnę studijinio stiklo judėjimo plėtrą.

STUDIJINIO STIKLO RAIDA EUROPOJE IR LIETUVOJE

Tolesnė šiuolaikinės taikomosios dailės ir stiklininkystės raida siejama su studijinio stiklo judėjimo persikėlimu iš JAV į Vakarų Europą. XX a. 7-ojo dešimtmečio pabaigoje daugelio Europos šalių stiklo pramonė patyrė bendrą ekonominį nuosmukį, o stiklo menininkai nusprendė organizuoti savas nedideles dirbtuves ir jose daryti tai, kas jiems atrodė tikslinga. Grįžtant prie šio reiškinio teorinių ištakų vėl galėtume prisiminti W. Morriso toliaregiškumą, tikėjimą, jog cecho darbas nedidelėje įmonėje duoda geriausių kūrybinius rezultatus, garantuoja techninę kokybę, unikalią novatorišką formą. Teoretiko mintims antrina dabarties mąstytojai. Ir šiandien masinės gamybos ir unikalių daiktų priešprieša, kaip vieną svarbiausių nūdienos daiktiškosios kultūros problemų, akcentuoja teoretikas J. Baudrillard'as, besąlygiškai teikdamas prioritetą autoriniams kūriniais, unifikuojoje industrinėje visuomenėje skatinantiems individo pasirinkimo laisvę ir galimybę²⁸.

Privačios stiklo mokyklos bei studijos (dirbtuvės) aktyviausiai prisidėjo prie to, jog XX a. 7–10-asis dešimtmetis tiek JAV, tiek Europoje tapo stiklo meno atsigavimo bei atsinaujinimo laikotarpiu, o studijinis darbo principas šios dailės srities katalizatoriumi „grynojo“ meno link²⁹. Panašūs procesai vyko ir keramikos, juvelyrikos, tekstilės srityse. L. Šatavičiūtė, analizuodama septintojo dešimtmečio vakarietišką tekstilę, rašė: „naujoji dailininkų karta, pritaikiusi pirmtakų novacijas, praplėtė tekstilės išraiškos galimybes. Jie liko ištikimi esminei W. Morriso idėjai, kad menininkas pats turi kontroliuoti meno kūrinį nuo pradžios iki jo baigimo“³⁰. Stiklo mene šis poreikis taip pat buvo ryškus.

XX a. II pusėje Europos stiklininkystėje ryškiausiais geografiniais centrais tapo Skandinavija, Čekija, Slovakija, Vokietija, Prancūzija bei Italija, turėjusios galias istorines stiklo apdirbimo tradicijas. Šiose šalyse šimtmečiais kurtos stiklo formos, dekorai, technikos nebuvo užmirštos ir XX a. generuojant naujas stilistines meninio stiklo plėtros tendencijas. Studijinio stiklo judėjimas Europoje anksčiausiai palietė Skandinavijos šalis. 1968 m. Švedijoje buvo įkurta pirmoji privati stiklininkės A. Brandt stiklo dirbtuvė³¹. Aštuntojo dešimtmečio pradžioje (1972 m.) Suomijoje privačią stiklo studiją atidarė JAV stažavęs H. Kallio. Amerikoje nuvilnijusi studijinio stiklo banga atgarsį rado ir Danijoje: 1972 m. čia pirmąją asmeninę dirbtuvę įkūrė F. Lynggaardas.

XX a. pabaigoje kiek pavėlavęs studijinio stiklo judėjimas pasiekė ir Baltijos šalis. Estijoje, turinčioje jau susiformavusią akademinę stiklo mokyklą bei nemažą stiklo menininkų skaičių³², 10-ajame dešimtmetyje įsteigta net septynetas privačių stiklo studijų (didžioji jų

²⁸ J. Baudrillard, *The System of Things. Design after Modernism: Beyond the Object*, New York, 1988.

²⁹ Reikia pastebėti, kad 7–8-ajame dešimtmetyje vyravusios pop, optinio meno, minimalizmo kryptys stipriai veikė ir tuo metu kūrėjus stiklo menininkus.

³⁰ L. Šatavičiūtė, Lietuvos tekstilė: nuo tradicijos eksperimento link, *Minkštas pasaulis: katalogas*, Kaunas: Nac. M. K. Čiurlionio muziejus, 2001, p. 10.

³¹ *Brandt contemporary glass: catalogue*, Eskilstuna – Kurirens Tryckeri, 2000, p. 2.

³² Estijoje, Talino dailės akademijoje, meninio stiklo specialybė dėstoma nuo 1937 metų.

dalį – Taline). Čia dirbantys estų dailininkai ėmė specializuotis kamerinės vaizduojamosios stiklo plastikos srityje³³.

Lietuvoje studijinio stiklo darbo principai buvo perimti tik XX a. paskutiniojo dešimtmečio antroje pusėje. Stiklo studijų kūrimasis čia taip pat buvo susijęs su menininkų siekiu nepriklausyti nuo didžiųjų stiklo gamyklų Vilniuje, Kaune bei Panevėžyje. Stiklo dirbtuvių poreikis labiausiai iškilo edukaciniame procese, pirmiausia Kaune, kur net dviejose institucijose (VDA Kauno dailės fakultete ir Kauno kolegijos J. Vienožinskio menų fakultete³⁴) dėstoma meninio stiklo specialybė. Šiose mokyklose pasistengta įkurti solidžias, tinkamai įrengtas stiklo dirbtuves. Pavyzdys joms buvo Skandinavijos stiklo studijos. 1993 m. VDA stiklo specialybės dėstytojai ir stiklo fabriku dailininkai stažavosi Danijoje, Bornholmo salos stiklo dirbtuvėse, ir realiai susipažino su studijinio stiklo kūrybos ypatumais. Kiek vėliau, Vilniaus dailės akademijai švenčiant dviejų šimtų metų jubiliejų, atsirado finansinės galimybės įsteigti stiklo studiją VDA Kauno dailės fakultete. Meninio stiklo katedros vadovo docento V. Gutausko dėka tai buvo padaryta 1995–1996 metais. Ši stiklo studija buvo skirta studentų mokymuisi bei stiklo dailininkų autoriniams darbams atlikti. Iš Vokietijos bei Danijos buvo įsigyta specializuota stiklo gamybos įranga įvairioms karšto ir šalto stiklo apdirbimo operacijoms (liejimui, pūtimui į formą, laisvam formavimui, skirtingo dekoru išgavimui, šlifavimui, poliravimui). Studija buvo įrengta ir paruošta dirbti rankiniu būdu³⁵. 1997 m. kiek kuklesnė stiklo dirbtuvė įkurta ir Kauno kolegijos J. Vienožinskio fakultete. Šios akademinė institucija dirbtuvės besimokančiam jaunimui padeda susipažinti su stiklo apdirbimo technologijomis, palengvina mokymosi procesą, praplečia menines ir technines stiklo edukacijos galimybes. Stiklo specialybės dėstytojai, žymesni lietuvių stiklo menininkai (V. Gutauskas, A. Daugėla, J. Kaubrys, V. Janulionis, S. Grabliauskaitė, A. Rimkevičius bei kiti) čia taip pat ėmėsi įgyvendinti savo individualius kūrybinius sumanymus. Būtent šios gerą įrangą turinčios akademinės stiklo dirbtuvės ženkliai prisidėjo prie studijinio stiklo judėjimo plėtotės Lietuvoje.

Lietuvoje taip pat yra kelios privačios asmeninės stiklo studijos. 1992–1994 m. Kaune veikė stiklininkės E. Neniškytės suvenyrinės stiklo plastikos studija, gaminusi mažosios stiklo skulptūros dirbinius. Pavyzdžiui jai tapo garsaus Rusijos Gus Chrystalnyj stiklo fabriko dirbtuvės. Tačiau pati respublikos labiausiai iki šiol sėkmingai veikianti stiklo studija įkurta 2000 m. Panevėžyje. Tai privati stiklininko R. Kriuko įmonė, Lietuvoje tapusi tikru vakarietišku dirbtuvių analogu, atitinkančiu visus pasaulinius meninio stiklo gamintojų standartus. Joje daromi itin geros kokybės, ypatingo stiklo skaidrumo, įvairaus mastelio ir meninio pavidalo kūriniai. Studijoje atliekami dekoratyvaus stiklo užsakymai, autoriai ir parodiniai darbai, palaikomi kontaktai su užsienio (ypač JAV) stiklo dailininkais. Kita didelė stiklo studija 2005 m. vilniečių verslininkų dėka įkurta Kaune. Joje dailininkais dirbantys stiklininkai A. Daugėla, J. Jusys daugiausia kuria skulptūrinio pobūdžio stiklo plastiką.

Šalia minėtų dirbtuvių lietuvių menininkams vis dar išliko galimybė padirbėti Vilniaus bei Kauno stiklo fabrikuose. Po Nepriklausomybės atgavimo nenutrūko bendradarbiavimas ir su užsienio stiklo gamyklomis. Nors sumenko buvę glaudūs kontaktai tarp Lietuvos dailininkų ir kaimyninių šalių (Latvijos, Estijos, Baltarusijos bei Ukrainos) fabriku, bet vis dažniau Lietuvos stiklininkai kviečiami dalyvauti tolimesnėse šalyse organizuojamuose

³³ M. A. Raun, *Eesti klaasikunst*, Tallinn: Keurunprint OY, 1996, p. 10.

³⁴ Buvusiame Kauno St. Žuko taikomosios dailės technikume.

³⁵ A. Valiuškevičiūtė, *Kauno dailės institutas 1940–2000*, Kaunas: J. Petronio leidykla, 2002, p. 328.

stiklo simpoziumuose, stažuotėse. Daugiausia važiuojama į Novy Bore (Čekijoje), Tokode (Vengrijoje), Frauenau (Vokietijoje), Holmegaarde, Bornholme (Danijoje), Seatle (JAV) vykstančius renginius. Ir vis dėlto šalia tarptautinių kontaktų, stažuotčių užsienio fabrikuose pagrindiniu stiklo plėtros veiksniu nūdien laikytinas studijinis stiklo judėjimas, skatinantis nepriklausomą autorinę kūrybą personalioje stiklo dirbtuvėje.

IŠVADOS

Galima teigti, jog XX a. pabaigoje studijinio stiklo plėtotės dėka nuosekliai pratęstas XIX a. pabaigos teoretikų deklaruotas kūrybinio, individualaus meninio darbo siekis. Studijinio stiklo judėjimas atvėrė kelią stiklo meno unikalumui, kurio nebuvo galima tikėtis pramoninėje gamyboje, taip pat gilesniam stiklo medžiagos savybių išryškinimui, aukštesniam profesionalumui, amato technikų įvaldymui. (Tai pastebima netgi specializuotų, šiai meno rūšiai skirtų konkursinių parodų vertinimo sistemoje³⁶.) Menotyrininkai, rašantys stiklo istorijos bei kritikos klausimais, stiklo meną dažnai nagrinėja stilistinės ir techninės raidos atžvilgiu, amato inovacijų ir tradicijų tęstinumo požiūriu. Studijinį stiklo judėjimą jie vertina kaip naujos meninės minties bei formos etapą, atgaivinusį įvairias senąsias technologijas, išsprendusį amato kokybės klausimus, stiklo menininkui padėjusį atrasti masinei gamybai alternatyvią stiklo kūrybos formą.

Pasak W. Morriso, „teisingas istorijos supratimas – tai dabarties ir praeities gyvo ryšio pajautimas, praeityje įžvelgiant teisingus atsakymus į dabarties žmonių problemas, socialines bei kultūrinės situacijas“³⁷. Regis, XX a. meninio stiklo raida gana nuosekliai iliustruoja šią romantišką teoretiko nuostatą.

Gauta 2007 07 30
Parengta 2007 08 06

RAIMONDA KOGELYTĖ-SIMANAITIENĖ

Influence of artistic movements (late 19th – early 20th c.) on formation and development of studio glass

Summary

The article offers an analysis of the influence of modern trends on contemporary glass art development. The first part analyses the aesthetic conception of art of English theorist W. Morris (1834–1896) who had a considerable influence on the development of applied arts in the 20th century and specifically on the development of artistic glass during the *art nouveau* and *art deco* periods. His thoughts about the artistry of applied arts and individual approach to creation were important for the further development of glass industry. The excesses of Victorian glass – epitomized by the giant exhibition pieces smothered in gilding and colour and cut with thousands of shimmering facets – were already condemned by contemporary critics. Out of this antipathy toward the mechanical production of the Industrial Revolution grew a desire to return to more natural

³⁶ Pavyzdžiui, žymiausias pasaulyje tarptautinės Kanazavos (Japonija) stiklo parodos kūrinių vertinimo komisija stiklo darbus premijuoja už kūrinio kokybę, technologinį meistriškumą ir, be abejo, naujų idėjų bei formų paieškas.

³⁷ А. Аникст, Моррис и проблемы художественной культуры, с. 47.

sources. The revolutionary effect on design following the opening up of Japan to the West and the publication of pattern books illustrating ornaments from around the world, aided by theorists such as W. Morris advocating the role of the craftsman, led to the evolution of a completely new style, art nouveau. The terms “art nouveau” and “Arts and Crafts” are generally used to describe a multitude of different decorative styles which emerged in Europe and the United States in the 1880s, peaking around 1910. The motifs employed – usually natural forms – were largely treated in an unrealistic manner, arranged either in asymmetrical compositions of swirling curves or in more rigid patterns of simplified, sometimes almost geometric shapes. In most cases, there is a marked tendency toward abstraction, and often the subject, whether plant, bird, animal or human figure, is more or less unrecognizable. The glassmaker E. Galle (1846–1904) established his own glasshouse in Nancy and in the 1880s became the central figure of not only the School of Nancy, designing furniture, faience and glass, but of the whole art nouveau style. Even a more multi-media master than E. Galle, L. C. Tiffany (1848–1933) turned a well-stocked imagination to interior design: no material escaped his transforming influence, especially glass. The next major early-twentieth-century modernist figure in glass was M. Marinot (1882–1960) who experienced an instant passion for the material of glass in 1911 during his visit to the Viard glassworks at Bar-sur-Seine, France. Initially he learned the glasses blown from a Viard gaffer, but soon he began to approach glass as a sculptor concerned with its body and form.

W. Morris’ aesthetics remain relevant after the Second World War when in the USA, and afterwards in the whole Europe, the studio glass movement was formed in the 60s and 70s, which helped the artists to dissociate from the glass industry. D. Labino (1910–1987) became one of the pioneer studio glass artists specializing in pieces with subtle colour effects. H. Littleton (b. 1922) has made abstract sculptural pieces, some of them designed as ironic comments on the functionalist’s prejudice against purely artistic values. During the 1960s the studio glass movement gathered momentum and reached many countries in Europe. This movement changed the development of artistic glass towards more figurative and anti-utilitarian representation, and it based individual and author’s approach towards the creation of artistic glass. In the 90s, this movement reached the Baltic States including Lithuania. Appearance of glass studios in our country encouraged a more active development of artistic glassworking in Lithuania.