

# KOPIJAVIMAS IR KARTOTĖ: PLĖVIAKOJO VS LOUHANO ISTORIJA KERAMIKOJE

Rokas Dovydėnas

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

rokieras@yahoo.com

Straipsnyje analizuojamos pasikartojimo ir kopijavimo galimybės keramikoje, tai yra keliamas klausimas, koku būdu, perkėlus šias veiklas į meninę praktiką, tampa (ne)įmanoma meno kartotę pateikti kaip originalų meno kūrinį? Klausama, ar galima nekuriant jokio naujo estetinio turinio sukurti originalų darbą? Kopijavimas tiriamas pasitelkus kuniškos keramikos pakartojimą, europinio porceliano išradimo ir spontaniško piešinio mokymosi kartojimą, taip pat per žiedimo formų pakartojimą ir pačią žiedimo praktiką.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: kopijavimas, kartotė, padirbinys, keramikos istorija, porceliano istorija.

Kopijos ir originalo problema vis pasirodo dailės ir literatūros tyrėjų darbuose. Rosalind E. Krauss<sup>1</sup> ar Lotharas Ledderose<sup>2</sup> įvairiapusiškai nagrinėja šias temas. Žvelgiant į pasikartojimą iš menininko praktiko pusės, įdomi yra kopijavimo praktika, siekis atrasti ribą, kai originalumas ištirpsta kopijoje. Keliamas klausimas, ar įmanoma istorinio meno kopijavimo praktiką perkelti į meno tyrimą?

Dauguma keramikoje naudojamų technikų ir medžiagų yra atrastos bevardžių amatininkų, kurie karta po kartos kasė molį, maišė glazūras ir lipdė dirbinius. Šie dažniausiai buitėje naudoti indai gerokai vėliau

tapo meno ar dizaino istorijos dalimi. Naudodamasis kartojimu, kaip mokymosi būdu, kuriu praktika grįstą ekskursiją po archeologijos, istorijos, religijos, chemijos ir keramikos laukus. Žengiu per juos patirdamas nesėkmes, ieškodamas pasikartojimų. Studijuojau keramikos formų kelionę laike ir erdvėje per objektus, eksponuojamus muziejuose arba aprašytus literatūroje.

Keramikos dirbinių instaliaciją naudoju kaip materialią nuorodą į procesą, vykstantį žiūrovo sąmonėje. Remdamasis moksline logika, kad bet kuris eksperimentas gali būti pakartotas, pasirenku Europos Renesanso ir baroko laikotarpiu vykusius atradimus, ieškau, kaip ir kodėl to meto suformuota indo estetika iki šiol veikia kultūros lauko vartotoją. Kartodamas techninius ir meninius eksperimentus, paverčiu juos savęs pažinimo ritualu. Atpažindamas svetimą,

1 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1985.

2 Lothar Ledderose, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, 2000.

ateinančias iš kitur kūrybines įtakas, lengvabūdiškai sukuriu priešpriešą – mes ir jie, ieškau kopijavimo skirtumų, kurie padėtų suvokti savo unikalumą.

Sukurta istorija, demonstruojama ant vazų paviršių, atsirado iš legendų, į jas sudėtos patirties. Pasinaudojant bendromis idėjomis, tiriami savosios autorystės dalis, kartu tiriant autentiškumo sąvoką. Sudėdamas į vieną erdvę tikrus įvykius, religinius veikėjus ir mistinius Lietuvos pelkių gyventojus, sukuriu svajonę, kuri, pasklidusi per instaliaciją, tampa atvira žiūrovui. Žiūrovas, ta Peterio Doherty<sup>3</sup> aprašyta reginti akis, išgyvendamas Plėviakojo ir Louhano istoriją kartu su manimi, tampa tikruoju instaliacijos kūrėju.

Kurdamas vazas, seku europine keramikos tradicija kopijuoti svetimus siužetus ir formas. Seku tradicija ieškoti baltojo aukso, sukurti medžiagą, kuri būtų vertinga, patvari, žavios baltos spalvos, tinkanti vartoti. Siekiu tapti alchemiku, maišančiu medžiagas, valdančiu negyvus kūnus, kurie turi suteikti turtą, sveikatą ir šlovę.

Šiame tekste dažnai ir gana liberaliai vartuju sąvoką „kiniška keramika“, tikiuosi, kad ji bus suprantama kaip kinų porceliano gamybos tradicija, gimusi Songų dinastijos valdymo laikotarpiu, mus, europiečius, tiesiogiai pasiekusi per Mingų dinastijos eksportuotą keramiką. Šiame tekste „kiniška keramika“ taip pat apima visas jos kopijavimo formas nuo seniausių laikų iki šių dienų. *Plėviakojo vs Louhano* atveju aš gana lengvabūdiškai braunuosi į svetimą kultūrą, perkonstruoju ją pagal savo supratimo modelį, savindamasis išorines formas, bet atmesdamas vidinę meno kūrinio struktūrą, jo pagaminimo tikslą ir naudojimo prasmę. Šią vidinę struktūrą, palikdamas nepažiniais Rytų egzotikai ar tai vietos dvasiai, apie kurią Edwardas W. Saidas rašė: „Geidulingumas, pažadas, siaubas, prakilnumas, idiliniai malonumai, uždeganti energija... nusakoma žodžiu „orientalinis““<sup>4</sup>. Plėviakojo ir Louhano istorijoje Kinija yra vieta, kuri savaimė susikuria

bendroje europiečių sąmonėje, tai nėra nuoroda į konkrečią vietą žemėlapyje, greičiau – tai prasių, fantazijų, kelionės aprašymų, kultūrinių asociacijų ir egzotiškos patirties laukas. Kultūrinė molekulė, sukonstruota autoriui ir žiūrovui sutartu būdu.

Kaip dažnas keliautojas, stovėdamas prieš tolimą, sunkiai suvokiamą civilizaciją, bandau asmeninės patirties būdu atpasakoti jos vidinę sandarą, neišvengiamai klystu ją interpretuodamas ir sąmoningai pasilieku su šia interpretacija, ją nuosekliai pakartodamas.

Originalumo ir kartotės, autoriaus ir mėgdžiotojo, atradėjo ir sekėjo jungtys gali virsti priešprieša – mes ir jie. Tad „jie“, kinai, yra porceliano pionieriai, tuo tarpu „mes“ – jų keramikos mėgdžiotojai. Keramikos pagrindinis gamybos būdas – žiedimo tradicija – panaši visame pasaulyje. Skiriasi tik gaminamos formos ir naudojamos medžiagos, degimo procesas. Tad žiūrovas, žvelgdamas į mano darbus, tikiuosi, matys egzotiką ir mėgavimąsi keliu, kuriuo kiniška keramika atkeliavo į Europą.

Kiniška keramika į Europą importuojama tiesiogiai nuo Marco Polo kelionės po Aziją, iš kurios jis atsivežė porcelianinį indą<sup>5</sup>. Gerokai vėliau Nyderlandų Rytų Indijos kompanija „VOC“ dideliais kiekiais į Europą įveždavo kinų porcelianą. Tai sukėlė audringą vietos keramikų nepasitenkinimą, negebėdami konkuruoti vieni Europos gamintojai toliau liko gaminti tradicinius indus, o kiti siekė kuo tikroviškiau imituoti Kinijos porcelianą. Siekdami šio tikslo, puodžiai padarė keletą techninių atradimų: ėmė naudoti degimo kapsules, pakeitė molio sudėtį ir ėmė dekoruoti skaidria švino glazūra<sup>6</sup>.

5 Edmund De Wall, *The White Road*, New York, 2015.

6 „The activities of the Dutch East India Company, founded in 1602 under the protection of the Dutch government, resulted in large amounts of blue-and-white Chinese porcelain (described as „more costly than crystal“) being imported into Europe. The strength and finess of the Chinese wares posed a real threat to the tin-glaze potters, many of whom turned to the production of tiles or ceramic objects that were quite different in style and form from oriental wares, while others sought to imitate the Chinese wares as closely as possible. A number of technical

3 Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkley, 1986.

4 Edward W. Said, *Orientalizmas*, Vilnius, 2006, p. 159.

Šie atradimai yra *Plėviakojo vs Louhano* istorijos pradžia. Mane sudomino keletas iš čia aprašomų faktų. Pirma, tai keramikos importas iš Kinijos, privertęs vietinius Nyderlandų keramikus pasirinkti naujas veiklos kryptis. Viena galimybių – kurti kiniškos keramikos kopijas, kita – radikaliai keisti savo gaminių asortimentą, atsisakant indų, kurių kokybė su kiniškaisiais nebeįmanoma konkuruoti. Atvežtieji gerokai lenkė vietinių keramikų gaminius fizinėmis, funkcionaliosiomis savybėmis, t. y. mažesniu svoriu, poringumu, jie sunkiau dūžta. Balta indų spalva taip pat traukė akį, blizgus ir baltas paviršius atrodė vientisas, mėlynas dekoras tarsi žadėjo rytietišką nuotykią. Ši pasakojimo dalis man panaši į istoriją, nutikusią šiandieninėje Lietuvoje.

2002 m. Ukmergės gatvėje Vilniuje atidarytas „Senukų“ prekybos centras prekiaavo Lietuvoje gamintais vazonais gėlėms. Šie indai buvo žiesti, racionaliai pagaminti dirbiniai. Dizainas nebuvo stiprioji šių gaminių pusė, tiksliau būtų galima pasakyti, kad juos kuriant nebuvo galvojama apie dizainą. Vazonų prekyboje nebeliko jau po dvejų metų. Būdami panašios kainos su kiniškais, vis dėlto jie išnyko iš parduotuvių lentynų.

Taip pat į nebūtį dingio ir legendinis Kauno „Jiesios“ kaulinis porcelianas. Nors įmonė vis dar veikia ir gamina kavos bei arbatos servizus. Reikia pripažinti, kad iš jos belikęs šešėlis sovietmečiu septynias dienas per savaitę, 24 valandas, trim pamainomis per parą veikusio fabriko. Gamybos ir sandėliavimo angaras Aleksote nebeprimena įmonės Chemijos gatvėje, kurioje gaminiai būdavo degami vienu metu keliose

advances were made in order to achieve this, including the use of a transparent lead glaze applied over the decoration (known to the Dutch as *kwaart*, thought to be a corruption of the Italian word *coperta*, meaning „cover“), which gave the pots an even, lustrous gloss and added greater depth to the colours. The use of enclosed ceramic boxes, or saggars, to protect the pots from the flame, the elimination of spur marks from the face of the peices and the use of finer, chalk – based clay all further improved the quality of the product. The resulting wares, virtually identical in apperance to the blue – and – white wares of China when decorated in the same colours, became known as *Hollants porceleyn*.“; Emmanuel Cooper, *Ten Thousand Years of Pottery*, London, 2002, p. 129.

tunelinėse krosnyse, kurios auksavimo ceche dirbo (nuodijosi) dešimtys darbuotojų. Šie pokyčiai pramonėje skelbė, kad ateina metas persikvalifikuoti arba imtis kitokios veiklos.

Apie 2000-uosius Lietuvoje buvo pradėti rengti istorinių krosnių atstatymo projektai, pirmasis 2006 m. įgyvendintas Biržų pilyje. Šis ir vėlesni istorinių krosnių atstatymai Valdovų rūmuose tarsi suteikė antrąją galimybę – imtis plytelių arba kitų dirbinių gamybos, nekonkuruojančios su kiniškais gaminiais.

Žvelgdamas į šias istorijas, mačiau egzotiką. Egzotiką kopijuoti darbus, pagamintus valstybėje, kuri šiuo metu garsėja puikiausiais imituotojais pasaulyje. Egzotiką kopijuoti darbus, kurie imituoja kitus darbus. Kopijos ir originalo egzistavimas bei kūrimas tuo pačiu metu, kopijavimo kubu būdai traukė paskui save. Ši daugkartinio kopijavimo galimybė sustiprino egzotišką Rytų kopijavimo patirtį.

Tradiciskai manoma, kad Europos kopijuotojai nebūdavo susipažinę su tikrais kiniškais gaminiais, tai aiškiausiai matosi apvertus kinišką originalą ir europinį padirbinį. Indo kojelė – tai dalis, kuri glaudžiasi prie stalo ar lentynos, yra gana skirtingai lipdyta Songų dinastijos Kinijoje ir tradiciniuose europietiškuose padirbiniuose XVII a., taip pat skirtingai lipdoma ir šiandieninėje Lietuvoje. Kaip minėjau, tai mažai matoma indo vieta, žiūrovui dažnai nepasiekiamą arba bent reikia pasistengti, kad ją pamatytum. Tad sekdamas vietinė keramikos imitavimo tradicija, šią dalį lipdžiau kaip įprasta XXI a. Lietuvoje.

Kitas ryškus skirtumas tarp padirbinio ir originalo yra tai, kad europiečiai, piešdami žmones, rinkdavosi europietiškus tipažus, nors ir aprengtus tarsi kiniškais drabužiais. Atvirkščiai Kinijoje, dirbiniai, pagaminti pagal tikslinius Europos pirklių arba laivų kapitonų užsakymus, būdavo padailinami europiniais peizažais, herbais, kur puikiai pritaipdavo kiniški žmonių tipažai. Sekdamas šia padirbinėjimo tradicija, mano pasirinktas vietinis tipažas yra Plėviakojis – išskirtinis lietuviškų pelkių gyventojas, apsuptas kiniškų peizažų ir ornamentų.

Nusprendęs kurti darbus, kopijuojančius kiniškus indus, kurie „apsimeta“ netikrais kiniškais dirbiniais, pratęšiau tai apsimesdamas, kad gaminu žiestus indus. Taip pasirinkau lipdymo iš makaronų techniką. Dauguma Mingų dinastijos kiniškų dirbinių yra žiesti, kaip ir europiniai jų padirbiniai. Žiedžiant indai gaminami greitai, patyręs žiedėjas gali pakartoti tą pačią formą beveik identišškai, ko gera, Mingų dinastijos Kinijoje ir barokinėje Europoje tai atrodė vertinga. Mano pasirinkta lipdymo technika, deja, nėra tokia palanki dirbiniais tiražuoti. Dirbant šiuo būdu, dažniausiai gaminiai būna unikalūs, vienetiniai. Baigtas darbas nebūna toks lygus kaip sukurtas žiedžiant. Paviršius banguoja, indo pusės dažnai išeina<sup>7</sup> asimetriškos.

Dekoruodamas paviršių, kaip minėjau, veikėjų veido bruožus piešiu europietiškus, tuo tarpu siužetai ir ornamentai, kurie turėtų būti svarbūs Rytuose, vietoj visa apimančios, pasaulio stuburą sudarančios prasmės lieka tik spalvotu paviršiumi<sup>8</sup>. Žvelgdamas į kiniškas vazas, atsirinkau kelis ornamentus, kuriuos kartojau vazose. Tradiciškai Kinijos keramikoje atsirandantys geometriniai motyvai dažniausiai kildinami iš musulmoniško pasaulio<sup>9</sup>. Tai simetriški ir pasikartojantys piešiniai. Vieną tokių motyvų įvietinau paįsindamas kaimo tvorą, turinčią iš svetur atkeliaujančio ornamento kilmę. Taip pat dažnai rinkausi lotoso motyvą, žinomą visame Rytų pasaulyje. Kinijoje šio augalo žiedas reiškė švarą ir nekaltybę, nes gėlė, išauganti iš purvo (pelkės), išsiskleidžia balta. Kaip minėta, didžioji Plėviakojo ir Louhano istorijos dalis vyksta taip pat pelkėje.

Linijas, pabrėžiančias indo viršų ir apačią, skoli-nausi iš „kraakporselein“<sup>10</sup> dekoravimo tradicijos.

7 Nes tai labai netikslus kūrimo metodas.

8 „In Chinese art, examples of this sort – usually a variant of iconographic logocentrism, grafted onto native hermeneutic tradition – abound. The Chinese cultural tradition, where many paintings or images could have been intended as cryptic messages or visual puns, is very susceptible to such problems.“; Ladislav Kesner, *Is Art History Global?*, New York, 2007, p. 92.

9 Denise Patry Leidy, *How to read Chinese Ceramics*, New York, 2015, p. 72.

10 XVII–XVIII a. eksportinis kiniškas porcelianas.

Dekoruodamas indą, tarsi dekoruoji plokštumą, bet tuo pačiu metu dekoruoji cilindrą arba sferą. Priklausomai nuo žiūros taško, indo paviršiaus vaizdas susilieja arba matomas geriau. Jo formos plečiasi arba siaurėja, siaurėjančios ir plėtėjančios vietos geriausiai tinka trimačiam vaizdui sukurti.

Plėviakojis yra peraugęs buožgalvis, jo rankos ir kojos yra mutavusios buožgalvio uodegėlės. Jis labai nelaimingas padaras, tėvų neturėjo, išsiritu kartu su kitais buožgalviais iš kurkulo pelkėje – vietoje, izoliuotoje nuo pažangos. Augo skurde, kol visi kiti tapo varlėmis. Kažkokios genų mutacijos prakeiksmu ar dėl jos Plėviakojis nevirto buožgalviu, pakito augdamas, galiausiai transformavosi į superantiherojų. Suvokdamas savo kilmę, suvokė savo negebėjimą virsti tuo, kuo aplinkiniai giminaičiai gali. Plėviakojis tapo labai nelaimingas. Jis negali virsti varle ir jis nėra žmogus. Jo protas žmogaus, bet jis neatrodo kaip visi. Vietinius žmones matydavo pelkėje brakonieriaujančius, bet pavieniui žmonės jo baidėsi. Akmenimis užmėtyti nebandė, bet artyn neprisileisdavo. Plėviakojis kelis kartus bandė per Užgavėnes dalyvauti bendruomenės šventėje. Pasiautėti su visais, patriukšmauti, bet kaimiečiai jį atpažino, apstumdė ir pažemino. Tad tarp žmonių būti jis negali, su varlėmis taip pat neranda bendros kalbos. Todėl jis yra vienišas, apleistas, nesu-prastas, atstumtas. Apgailėtinas, svetimas, savas svetimšalis, vertinamas ne kaip žmogus, o kaip problema, kurią reikia išspręsti. Žmonių supratimu, jis priskiriamas prie varlių, todėl turėtų kažkaip paklusti, tapti naudingu, kaip arklys ar ožka. Bet jis negali bendrauti, tik kvarkti, tai anaipol nepadeda. Jam neįmanoma ko nors įsakyti ar paprašyti jo, kad ką nors padarytų, nes niekas nežino, koku būdu su juo bendrauti. Jis jaučia emocijas, bet niekas negali pasakyti kokias. Būdamas aukštas ir stiprus, jis nesunkiai nugali visus sutiktus žmones. Varlės jį atstūmė, žmonės nepriėmė, augo vienas jausdamas pažeminimą. Ilgainiui ši nuoskauda virto neapykanta. Jis yra buitinis blogis, tūnantis pelkėje, atslenkantis sutemus, nesirenkantis aukos, – be

etikos, be „kovotojo garbės“ kodekso. Tarsi pusdievis, tarsi edukacijos stokes produktas. Nerandantis vietos pasaulyje ir nesugebantis išsakyti, ko jam reikia.

Louhanas yra istorinė asmenybė. Skirtingos budizmo dvasinės praktikos įvairiai interpretuoja budisto dvasinio augimo kelią ir būseną, kuri yra pasiekama per meditaciją, išorinio pasaulio geismų atsisakymą ir religinę praktiką. Europiniu supratimu, tai budistų nušvitėlis, pasiekęs ketvirtąją nušvitimo būseną, nirvaną, kuri yra galimybė išsivaduoti iš mirties ir atgimimo šiame pasaulyje ciklo. Sanskrite tai įvardijama terminu *archat*, tuo tarpu kiniškai *louhan*. Kelias, kuriuo galima pasiekti nušvitimą, yra skirtingas daugelyje dvasinių mokyklų. Vienas jų, praktikuojamas jau 1500 metų Šaolino vienuolyne, Henano provincijoje, Kinijoje, – tai *kung fu* mokymas. Ko gera, iš čia kyla legenda apie vienuolį karį, nejučiantį baimės, skausmo, gebantį plikomis rankomis suduoti mirtinus smūgius. Louhanai dažnai vaizduojami Kinijos mene, pradedant Songų dinastijos seladono indais, baigiant šių dienų kino filmais.

Kita kinų tradicija yra aštuonių nemirtingųjų taoistų legenda. Visi jie valdo skirtingas galias, geba suteikti gyvybę ir nugalėti blogį. Vienas jų, Lu Dongbinas, dažnai vaizduojamas kaip mokslininkas, turintis kardą, išskleidantį piktaşias jėgas, jis taip pat geba naudotis alchemijos žiniomis. Pirmą kartą Lu Dongbiną pamatė ant Mingų dinastijos porcelianinės baltai mėlynos vazos. Šalia esantis paaiškinimas skelbė, kad tai vaza su 8 nemirtingaisiais. Šio nemirtingojo vaizdinį dažniausiai naudoju, piešdamas savąjį Louhano versiją.

Kaip budizmo ir taoizmo šventieji susitapatino mano darbe ir pavirto į vieną asmenį? Didelis nuotolis, skiriantis mane nuo Kinijos, verčia žiūrėti į šią man egzotišką šalį tarsi teleskopiniu žvilgsniu. Žvelgdamas į dvi greta esančias tradicijas, jas projektuoju viena ant kitos. Tokiu būdu jos viena kitą papildo, ir net jei atsirastų prieštaravimų tarp skirtingų veikėjų prototipų, dėl didelio laiko ir erdvės nuotolio jie tampa mažai reikšmingi.

Taip Louhanas, Tolimųjų Rytų veikėjas, žinomas savo dvasingumu, šioje instaliacijoje yra pakeičiamas ir iškreipiamas jam suteikiant juslingas, žemiškas formas. Galėdamas peržengti laiko ir erdvės ribas, jis gali peržengti ir vienuolio įžadus, tapdamas kruvinu klajūnu – keršytoju, besibastančiu po pasaulį, nerandančiu poilsio, kol nenugalės blogio. Louhano gimtinė – Kinija – yra apibendrinta vieta. Tai mistinių kelionių aprašymų vieta. Erdvė, kurią konstruoja keliautojų išleistos knygos ar nešvankūs „YouTube“ anekdotai. Vieta, supinanti visas įsivaizduojamas banalybes su įsivaizduojama realybe. Mano nuostata žvelgti į Kiniją kaip į iki galo nepažintą egzotišką vietą leidžia man pateikti ir pateisinti bet kokį ekscentriškumą. Patį ekscentriškumą paverčiant egzotiška žiūrovo pramoga.

Konstruodamas Plėviakojį ir Louhaną, kūriau priešpriešą tarp mūsų, vietinių, ir ateivių – rytiečių, kurių neįmanoma pažinti ar pateisinti. Nes į jų elgesį perkeliame visas fantazijas, suteikdami joms tai, ką norėtume patirti, tik „mums“ tai neleidžia patirti mūsų išsilavinimas, savigarba, nes „mes“ esame susilaukiantys, išmintingi. Nepriklausomai nuo istorinio amžiaus, pažinčių ar tyrinėjimų, jie vis tiek bus „kitojie“, kaip rašo E. W. Saidas:

Klatingi kinai, pusnuogiai indėnai ir inertiški musulmonai apibūdinami kaip maitvanagiai, mintantys „mūsų“ dosnumu, ir prakeikiami, kai „mes juos pralaimime“ komunizmui ar jų nepataisomiems orientalistiniams instinktams: skirtumo čia beveik nėra.<sup>11</sup>

Nes jie yra tokie, kokie pagal mūsų egzotikos supratimą jie privalo būti. Tai mano asmeninė fantazija, kurioje bergždžiai ieškotumėte gyvo ir tikro Kinijos atvaizdo. Tuo pačiu stengiuosi nenukrypti nuo Rytų tradicijos supratimo<sup>12</sup>. Priešpriešindamas „kitus“,

11 Edward W. Said, *op. cit.*, p. 146.

12 „Nė vienam jų nebuvo mintis suabejoti Oriento kitoniškumu, jo ekscentriškumu, jo atsilikimu, jo bežadžiui indiferentiškumu, jo moterišku perskverbiamumu, jo nuolatinio formuojamumu; štai kodėl visi autoriai, rašę apie Orientą, – nuo Renano iki

visada žinai, kad esame „mes“, be mūsų nebus svetimmo, ateivio, be „mūsų“ supratimo, koks ir kaip mes turi būti, negalėsime užbrėžti linijos, skiriančios savus ir svetimus<sup>13</sup>. Egzotinis nuotykis yra specifinis pažinimas. Matydamas iš svečių šalių atvežtus objektus, gali įsivaizduoti neįtikėtinus ritualus, kuriems jie buvo skirti. Fiziškai liesdamas daiktą ir negalėdamas suprasti, kaip jis buvo sukurtas, gali pajausti Rytų išminties dvasią ir visą savo nežinojimą pateisinti tik tuo, kad Rytų išties neįmanoma pažinti.

Norėdamas pabrėžti šią atskirtį, naudojausi užrašais, tekstais įvairiomis kalbomis. Vietiniam Plėviakojui priskirdamas lietuvių kalbą, tuo tarpu Louhanas su visais kitais veikėjais bendravo anglų ir rusų kalbomis. Rašydamas bet kuria pasirinkta kalba, rašmenis rinkausi panašius į kiniškus hieroglifus.

Pradėdamas darbą, apsisprendžiau, kad dirbsiu su vietinėmis medžiagomis. Rinkausi molį prie Kauno, kasamą Rokų karjere, paruošiamą Sargėnuose esančiame fabrike. Tai plastiškas molis, puikiai limpantis, tinkamas žiesti ir formuoti rankomis, degamas 1000–1050 °C temperatūroje.

Pasirinktas molis visiškai netinka plokščių dirbinių, didesnių lėkščių gamybai, jas pagaminus molis džiūdamas raitosi arba skyla, taip pat dažnai skyla didesnių vazų dugnai. Reiktų pasakyti, kad šis molis išvis yra netinkamas didesniems nei 30 cm dydžio darbams gaminti<sup>14</sup>. Norint sukurti kažką didesnio, tenka į šį molį pridėti skaldyto granito arba keramikos šukių, vadinamų šamotu. Nepaisant to, kad dirbant išeina 40 proc. broko, ši medžiaga, lipdant ar minkant, suteikia neapsakomą taktilinį pasitenkinimą. Tinkamos

Marxo ar nuo pačių skrupulingiausių mokslininkų iki lakiausia vaizduote apdovanotų rašytojų, - žvelgė į Orientą kaip į daiktą, reikalingą Vakarų dėmesio, rekonstrukcijos, net atpirkimo.“; Edward W. Said, *op. cit.*, p. 264.

13 Kinų terminas *Gweilo* arba *gwailou*, reiškiantis svetimšalį, visiškai nedetalizuojant jo kilmės, gana tiksliai atspindi kinišką liniją, skiriančią mus ir juos.

14 Kinijoje iki 200 metų iki Kristaus pagaminti dirbiniai taip pat nebūdavo didesni nei 30 cm dydžio, tai tarsi ikiindustrinė keramikos riba.

konsistencijos molis yra lengvai formuojamas, greitai sulimpa, taip pat greitai ir džiūsta. Jame nėra nenatūralių priemaišų, tad patekęs ant odos, jos nedirgina. Degta molio šukė lengvai įgeria visas šiuo metu į Lietuvą importuojamas glazūras, molio plėtra degimo metu sutampa su dažniausiai mano naudojamų glazūrų.

Baigto gaminio spalva, pagal aprašymą, turėtų būti beveik balta, artima porceliano spalvai. Tai sunkiai pasiekama, nes lietuviškas molis turi daug geležies oksido, kuris nuspalvina šukę blyškiai raudona spalva. Naudodamasis vietine, Renesanso koklių meistrų naudota technika, kai drėgnas molis pasiekęs „odos tvirtumo“ būklę padengiamas angobu, nesunkiai gavau balto paviršiaus molinį dirbinį. Sukūręs pirmas vazas, turėjau galimybę išbandyti „staltiesės“ techniką.

Tradiciškai Mingų dinastijos baltai mėlyni indai, kuriuos ketinau kopijuoti, pasižymėjo aiškiu mėlynu piešiniu ir sniego baltumo porcelianu. Tuo metu aš gavau išplaukusį piešinį ir gelsvai tyžtančio sniego spalvos indo paviršių. Akivaizdu, kad baltas angobas, reaguodamas su švino pagrindu sukurta glazūra, nusidažo nepageidaujamu geltonu atspalviu. Mėlynos glazūros išplaukimas paviršiumi galėtų būti stabdomas padidinant degimų skaičių, tai yra darbą, dekoravus mėlyna glazūra, reiktų degti krosnyje, o antrą kartą degti padengus „staltiese“. Po kelių bandymų atmečiau šį būdą kaip netinkamą, nes geltonas paviršiaus atspalvis niekur nedingo, mėlyna glazūra stabilizavosi, bet bendras vaizdas neatitiko mano lūkesčių. Norėdamas išgauti baltą spalvą, apsisprendžiau padengti paviršių papildoma balta glazūra, iš pradžių ištapiau piešinį mėlyna glazūra, paskui jį apvedžiojau balta glazūra ir jas kartu padengiau permatoma staltiese. Glazūros dengiamos viena ant kitos, balta glazūra ir bespalvė vizualiai panašios viena į kitą, jas itin lengva supainioti. Be to, balta glazūra liesdamasi su bespalve lengvai susimaišo, taip sukuriamas nevienalytis paviršiaus sluoksnius. Išbandžiau dvi baltas glazūras, pirmoji, pagaminta švino pagrindu, maišydavosi



1–3. Rokas Dovydenas, *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*, 2017  
 Rokas Dovydenas, *Pinniped vs Louhan, Part Two*, 2017

su mėlyna glazūra, būdamos panašaus takumo, sudarydavo nutekėjusio lietaus įspūdį. Bešvinė balta glazūra sustabdydavo mėlynos glazūros tekėjimą tapdama gardele, siena, stabdančia piešinio išsiliejimą. Manau, kad tai ir yra geriausia technika, padedanti imituoti tradicinę europietišką kinų porceliano imitavimo techniką.

Kurdamas vazas, seku kinų porceliano tradicija, dirbdamas taip, kad sukurti objektai būtų kuo panašesni į menamus kiniškus prototipus. Taip perkurdamas ir pasisavindamas tradiciją, manipuluoju tikrais ir tariamais veikėjais, aiškinamaisiais atlikto darbo tekstais ir bendra „rytietiško dvasingumo“ prisodrinta atmosfera.

#### *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*

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

#### *Plėviakojis vs Louhan antra dalis*

Šiuo metu, tirdamas Kinijos keramikos įtaką europiniam menui ir kinų meno kopijavimo tradiciją,



atkuriu ir perkuriu keramikos nesėkmės istorijas. Viena jų – porceliano gimimas Songų dinastijos valdomoje Kinijoje. Porceliano dirbiniai, eksportuoti nuo pat gamybos pradžios į visą tuo metu žinomą pasaulį, traukė padirbinėtojų dėmesį. Ypatingas kiniško porceliano padirbinėjimo aukštumas buvo pasiekę nyderlandų keramikai Delfte. Iki atsirandant europiniam porcelianui, buvo naudojama alavu glazūruoto molio technika, geriausiai imituojanti porcelianą. Nyderlandų gaminiai nebuvo ypač prabangūs, indų dekoratoriai nepasizymėjo dideliais gebėjimais valdyti teptuką. Molis yra gerokai sunkesnis ir tamsesnės spalvos nei porcelianas. Tais laikais dažnas kopijuotojas neturėjo progos paliesti tikrų importinių gaminių, juos apversti ir pamatyti, kaip jie yra užbaigti. Tad šiandien istorinės kiniško porceliano kopijos dažnam meno vertintojui kelia šypsena.

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

Kurdamas instaliaciją, laisvai interpretavau istorinius įvykius ir siužetus. *Plėviakojis vs Louhan* yra mano sukurta istorija. Kaip ir dažnoje istorijoje, čia veikia herojus ir antiherojus. Sekdamas Rytų legendomis ir pasakomis, sąmoningai nekūriau „gerojo“ herojaus. Veikiausiai visą istoriją stengiausi pamerkti į sumetas, kuriose išsitrina gėrio ir blogio supratimas. Čia veikia *Plėviakojis*, pelkėse gyvenantis peraugęs buožgalvis. Dieną jis slapstosi, o naktį klajoja po apylinkes, gąsdina vaikus, prievartauja moteris, aštriais pelekais





žudo sutiktus vyrus. Slapstydamasis pelkėse, leidžia kurkulus ir kitaip linksminasi. Ir *Louhanas* – kinų budistas vienuolis, pasiekęs nušvitimą, gebantis keliauti laiku ir atsidurti bet kurioje erdvėje. Apsiginklavęs kardu, jis erdviniais šuoliais keliauja iš planetos į planetą, paskui save palikdamas mirtį ir ašaras, bandydamas rasti Plėviakojį ir jį nudobti. Kūriau istoriją apie intelektualaus blogio ir paprasto buitinio blogio kovą.

Pati instaliacija susideda iš žiestų, pieštuku dekoruotų vazų. Per padirbto kiniško porceliano vazas pasakoju istoriją, kurią konstruoju iš įvairių piešinių detalių ir tekstų nuotrupų. Dalis piešinių yra inspiruoti bendradarbiavimo su Vilniaus universiteto herbariumo darbuotoju Mindaugu Rasimavičiumi, susipažinęs su jo saugomais vietiniais augalais, istoriją papildžiau pelkėse ir pievose sutinkamais *Conium maculata* ir

*Glyceria lithuanica*, beržais ir kininiais bambukais, kitais tradiciniais siužetais, milijonais vienetų, tiražuotų po visą pasaulį. Kūriau tekstus, paaiškinančius siužetą, taip pat nevengčiau naudotis lietuviško pankrokso tekstais arba su pačiais tekstais kurti paralelinio pasakojimo jau esančiai išgalvotai istorijai.

Šioje instaliacijoje yra svarbus judėjimo ratu, istorijos kilpos elementas. Indai kurti ant žiedimo staklių, besisukančių ratu. Be to, piešinys kurtas taip, kad jį galima perskaityti tik pačiam judant arba judinant vazų ratu. Taip pat labai svarbi istoriškumo, savo vietinės tapatybės paieška, naudojant tarsi svetimas medžiagas ir tarsi vietines idėjas.

Taip tirdamas keramikos istoriją, noriu pateikti individualizuotą keramikos meno supratimą, įvairių laikotarpių saitų interpretacijas ir galimų tarpusavio

įtakų analizę, kuriose per asmeninę kūrybinę patirtį analizuojami pasirinkti istoriniai naratyvai, keliami klausimai ir ieškoma galimų atsakymų.

Pirmas svarbus pokytis, lyginant su ankstesniu tyrimu, buvo molio keitimas. Sekdamas Johannu Friedrichu Böttgeriu, bandžiau ieškoti medžiagos, kuri atitiktų kunišką porcelianą. Nemanau, kad galėčiau pridėti naujų istorinių žinių prie jau esamų apie porceliano atradimą Dresdene. Manau citata iš enciklopedijos<sup>15</sup> geriau atskleis reikalo esmę.

Indo kūnas, jo masė, sudėtis tapo šio tyrimo ašimi. Ehrenfriedas Walteris von Tschirnhausas ir Johanas Friedrichas Böttgeris, tirdami vietines medžiagas, naudojami daugiau nei 250 metų vykdytais kalnakasybos tyrimais Saksonijos karalystėje<sup>16</sup>. Manau, jiems buvo prieinamos visos tuo metu iškastos medžiagos, kurių sudėtimi jie galėjo eksperimentuoti, ieškodami galimybių sukurti porcelianą. Apmaudu, kad porceliano sudėtis šiuo metu jau yra žinoma, tad iš naujo „atrasti“ jį man nebepavyks. Atlikdamas savąjį tyrimą, nusprendžiau atbulai pereiti Tschirnhauso ir Böttgerio kelią, bandydamas porcelianą paversti moliu. Tyrimo metu, į potašo ir kaolino mišinį pridėdamas įvairios

sudėties molio, gautą medžiagą žiedžiau siekdamas išgauti dvi formas – tiesų aukštą cilindrą ir pūstą indą, primenantį širšių lizdą. Porcelianas ir įvairios molio rūšys pasižymi skirtingu tižumu, spalva ir kitomis fizinėmis savybėmis, kurias atskleidžia mano sukurti darbai.

Cituodamas save, kurdamas antrą dalį tarsi tęsinį, konstruoju istoriją iš naujo, netiesiogiai perpasakodamas kinų keramikos istorijas, pataisau tikrovę, netirdamas molio masės ir jos sudėties, dėmesį kreipdamas ne į tai, kaip yra iš tiesų, bet kaip tai atrodo.

Tad išbandęs tiesioginį kuniško porceliano imitavimo būdą ir atlikęs europinio porceliano gimimo atbulinį pakartojimą, gavau šiuos rezultatus.

Apibendrinant galima teigti, kad kūrybiškumas nėra vien tik inovacijos. Meninė praktika taip pat negali būti susiaurinama iki „naujumo“ paieškos medžiagoje ar technologijoje. Tuo tarpu kopijavimas, kaip specifinis tyrimo būdas, užtikrina plačias galimybes. Perimant arba pasinaudojant *kito* kūryba ir suteikiant jai savas reikšmes, galima atverti neribotas meno kūrinių konstravimo galimybes.

Gauta 2018 02 08

15 „Böttger, Johann Friedrich (1682–1719). The inventor of European hard-paste PORCELAIN. He began as an alchemist trying to make gold from base metals and searching for the Philosopher's Stone under the patronage of Frederick I of Prussia. In 1701 he moved to Dresden to work for Augustus the Strong, Elector of Saxony and King of Poland. There he continued his fruitless experiments in collaboration with the mathematician, scientist and court-official Ehrenfried Walter von Tschirnhausen (1651–1708) with whom he was set the easier task of making porcelain in 1707. By 1708 they succeeded in producing a porcellaneous red stoneware similar to that imported with consignments of tea from China and a translucent white porcelain body made of high-firing clay from Colditz (but without a homogeneous glaze). After Tschirnhausen's death he produced (in 1709) his first specimen of glazed white porcelain. He was appointed first director of MEISSEN factory in 1710. Most of his wares produced under his direction were imitative of silver in both form and decoration. Through of interest mainly for their substance, some of simpler peices are also outstandingly handsome.“; John Fleming, Hugh Honour, *Dictionary of the decorative arts*, New York, 1977, p. 105.

16 Edmund De Wall, *op. cit.*

#### LITERATŪRA

- Cooper Emmanuel, *Ten Thousand Years of Pottery*, London, 2002.  
De Wall Edmund, *The White Road*, New York, 2015.  
Fleming John, Honour Hugh, *Dictionary of the decorative arts*, New York, 1977.  
Keszner Ladislav, *Is Art History Global?*, New York, 2007.  
Krauss Rosalind E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, 1985.  
Ledderose Lothar, *Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton, 2000.  
Leidy Denise Patry, *How to read Chinese Ceramics*, New York, 2015.  
O'Doherty Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkley, 1986.  
Said Edward W., *Orientalizmas*, Vilnius, 2006.

COPYING AND IMITATION:  
*PINNIPED VS LAUHAN STORY*  
IN CERAMICS

*Rokas Dovydenas*

SUMMARY

KEYWORDS: copying, imitation/mimicking, fake, history of ceramics, history of porcelain.

The article is concerned with copying and imitation in ceramic art, i.e. it looks into how these activities applied in artistic practice make it (im)possible for an imitation to qualify as an original artwork. The question is raised whether original work is possible without creating any new aesthetic content. The analysis of copying focuses on such practices as imitation of Chinese ceramics, mimicking involved in the invention of European porcelain and in the learning technique of spontaneous drawing as well as repetition of shapes in pottery making. Copying of Chinese ceramics, a common practice in Europe, has survived to this day; for example, tiled stoves at the Palace of the Grand Dukes of Lithuania have been restored in this manner. Research into the potential of porcelain imitation led me to create a collection of vases entitled *Pinniped vs Louhan*. I attempted triple replication and re-created the vases. While questioning the idea of newness in art, I find that copying, as a specific research method, ensures major opportunities for investigation. By appropriating or making use of someone else's artwork in order to give it a different, personal meaning, one can open up infinite possibilities for reconstructing works of art.