

■ 700A



INTERNATIONAL BLOWN
GLASS SYMPOSIUM IN LVIV

спеціальний випуск • special edition

«7UA» – це журнал, що презентує новий погляд на сучасне мистецтво. Ми усвідомлюємо, що інституції формують культурний ландшафт не тільки міст, а й країни. Висвітлення актуальних питань музейної діяльності, репрезентація сучасного стану речей, здобутків та перспектив має на меті налагодження діалогу професійної спільноти із поціновувачами мистецтва. Не роблячи звичних обмежень у форматі ми рухаємося до спільних цілей та викладаємо наукові думки авторитетних фахівців у нашому виданні.

У спецвипуску опубліковано наукові праці учасників Міжнародної науково-практичної конференції 13 Міжнародного симпозіуму гутного скла у Львові, Видання здійснено за підтримки Українського культурного фонду в рамках Міжнародного виставкового проєкту “World Glass for Ukraine”.

7UA is a magazine that presents a new look at contemporary art. We realize that institutions shape the cultural landscape not only of cities but countries as well. Illustration of museum activities, presentation of the current state, achievements and prospects aims to establish a dialogue between professional community and fons of art. We move toward common goals and present the scientific opinions of reputable experts in our publication without restrictions.

This special issue is a collection of scientific papers by participants of the International Scientific and Practical Conference of the 13th International Blown Glass Symposium in Lviv, implemented as part of the International exhibition project “World Glass for Ukraine”, supported by the Ukrainian Cultural Foundation.

13 МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗИУМ ГУТНОГО СКЛА У ЛЬВОВІ 13 INTERNATIONAL BLOWN GLASS SYMPOSIUM IN LVIV

Упродовж 5-15 жовтня 2025 р. художники з України, Болгарії, Латвії, Литви, Нідерландів, Нової Зеландії, Польщі, Румунії та США зібралися у Львові для спільної роботи на гутній печі єдиної в Україні кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв. Десять днів художники працювали над створенням виставкового проекту „World Glass for Ukraine”, присвяченого героїчній боротьбі українського народу проти російської агресії. У проєкті взяли участь ветерани війни, які проходять реабілітацію в Центрі „Unbroken”. Разом з іноземними та українськими художниками вони працювали над створенням спільної композиції «Понад хмарами».

Програму симпозиуму доповнили виставка студентів кафедри художнього скла ЛНАМ і персональна виставка польських художників Маріуша Лабінського та Ігоря Вуйціка в Музеї скла у Львові; персональна виставка Ольги Турецької в Домі Франка; конкурсна виставка Премії професора Андрія Бокотея для молодих художників-склярів 2024-2025 у Галереї ЛНАМ; презентація документального фільму „Мистецтво народжене вогнем. Андрій Бокотей” режисера Богдана Браги. Наукову складову програми доповнила науково-практична конференція та презентація монографії Михайла Бокотея „Студійне скло в Україні”.

Міжнародний симпозиум гутного скла у Львові є найтривалішим у світі безперервним форумом художників-склярів, історія якого розпочалася 1989 р. з ініціативи професора Андрія Бокотея. У тринадцяти проведених заходах взяли участь 280 художників з 34 країн, а колекція зібраних робіт налічує понад 550 унікальних композицій і належить до найцінніших у світі збірок сучасного художнього скла.

On October 5-15, 2025, artists from Ukraine, Bulgaria, Latvia, Lithuania, the Netherlands, New Zealand, Poland, Romania, and the United States gathered in Lviv to work together at the glass furnace of the Glass Art Department at the Lviv National Academy of Arts. For ten days, the artists worked on creating the exhibition project “World Glass for Ukraine,” dedicated to the heroic struggle of the Ukrainian people against Russian aggression. War veterans undergoing rehabilitation at the “Unbroken Center” took part in the project. Together with foreign and Ukrainian artists, they worked on creating a joint composition entitled “Above the Clouds.”

The symposium program was complemented by an exhibition of students from the LNAA Glass Art Department and a solo exhibition by Polish artists Mariusz Łabiński and Igor Wójcik at the Glass Museum in Lviv; a solo exhibition by Olga Turetska at the Franko House; a competition exhibition for the Professor Andriy Bokotey Award for young glass artists 2024-2025 at the LNAA Gallery; and a presentation of the documentary film “Art Born of Fire. Andriy Bokotey” by Bohdan Braga. A scientific and practical conference and the presentation of Mykhailo Bokotey’s monograph “Studio Glass in Ukraine” complemented the program’s scientific component.

The International Blown Glass Symposium in Lviv is the world’s longest-running continuous forum for glass artists, founded in 1989 by Professor Andriy Bokotey. Thirteen events have been held, involving 280 artists from 34 countries. The collection comprises over 550 unique compositions and is among the most valuable collections of contemporary glass art in the world.

WORLD GLASS for UKRAINE

ЗМІСТ

8	AGNESE GEDULE	The Use of Window Float Glass in Art and the Tack Fusing Technique: Experience and Experiments	68	ВІТАЛІЙ ДУМИН	Поєднання скла з іншими матеріалами у творчості митців-склярів (на прикладі робіт Яна Зорічака)
18	ELIZAR MILEV	National Academy of Art Sofia: A Century of Creativity and Innovation	70	ОЛЕСЯ БАЧИНСЬКА	Межа між людським і тваринним: етичні рефлексії у творчості сучасних митців
20	INDRĖ STULGAITĖ-KRIUKIENĖ	Professional Glass Art in Lithuania. PANEVĖŽYS	71	ЮЛІЯ ГАДУПЯК	Повтор як форма візуалізації поведінкових патернів у сучасному художньому склі
24	INGUNA AUDERE, MICHAEL ROGERS	Voice of Glass Exhibitions in Riga, Latvia. Voice of Glass 2006, Voice of Glass 11, Voice of Glass Collaborative 2021	72	АНАСТАСІЯ КАПИЦЯ	Візуалізація мрії як формотворча складова в мистецтві Чіхаро Шіоти
40	LACHEZAR DOCHEV	The Making of "Shelter for My Temple" – a Kiln Cast Glass Sculpture in a Two Part Mould with a Complex Core	74	МИХАЙЛО ЩЕРБИНА	Інтерпретація межової ситуації у творі Керрі Фертіг «Кістки моєї сестри» крізь призму концепції Карла Ясперса
48	TAMÁS ÁBEL	Reclaiming Hungarian glass heritage	75	НАЗАРІЙ ВІННІЧЕНКО	Образ дзеркала в українській культурі та мистецтві
50	MANFRED BATOR	Świat w szkle otwarty. Mariusz Łabiński	76	АННА ВЛАДИКА	Дитяче бачення віри як художній образ у мистецтві
54	ОЛЕНА ЯКИМОВА	Серійність та ітерація в сучасному студійному склі (концептуальний вимір)	78	ДЕМ'ЯН СЕВЕРИНЕНКО	«Стрибок віри» як екзистенційна концепція у мистецтві ХХ–ХХІ ст.
57	ОЛЕКСАНДР ШЕВЧЕНКО	Використання залізобетону як основи образності в авторському склі	80	ОЛЕКСАНДР МАКОГОН	Трансформація візуального образу коня в культурній пам'яті
59	НАТАЛІЯ БЕНЯХ	Міжнародний симпозіум гутного скла у Львові як модель сталого розвитку виставкових ініціатив у декоративному мистецтві	81	ДАР'Я БРАТАНОВА	Крихкість матеріалів як відображення форм вразливості в сучасному мистецтві
60	ХРИСТИНА КОВАЛЮК	Світильники випускників кафедри художнього скла ЛНАМ: виклики та перспективи розвитку	83	ВАСИЛЬ ХРОМИШИН	Відображення трансформації міст в образотворчому мистецтві
64	ЛЮДМИЛА СМАКОВА	Роль Андрія Бокотея в процесі міжнародної комунікації та взаємоінтеграції професійного середовища художників-склярів	85	ЛІЛІЯ ТКАЧ	Купальські мотиви в авторських скляних прикрасах
66	СОФІЯ ЧЕРНЯВСЬКА	Відбитки скла: трансформація власного «Я» у творчості Анни Мандьєнти	86	ЮСТИНА СОРОХТЕЙ	Художнє втілення української ідентичності через образ коліскової
			87	ДАРІЯ КЛЕПІКОВА	Зображення ночі як простір свободи та багатозначності
			89	ЯРИНА ОРИНЧИН	Соціальний тиск та обмеження творчого самовираження митців-склярів у ХХІ столітті



AGNESE GEDULE

*Art Academy of Latvia, Department of Visual Plastic Arts,
Head of the Glass Art Sub Department, Docent*

The Use of Window Float Glass in Art and the Tack Fusing Technique: Experience and Experiments

Tack Fuse Technique and Its Development.

Tack fusing¹ is a glass-processing technique in which glass modules are fused together at relatively low melting temperatures, allowing the original height of the elements to remain while creating relief effects. This method introduces diversity and texture to glass artworks.

Small - scale glass kilns suitable for artists' private studios emerged around the 1960⁵ in the United States. The pioneers are considered to be the artist Harvey Kline Littleton², who, in collaboration with scientist Dominick Labino³, introduced artists to low-melting glass as a material for artistic expression. Littleton and Labino developed a small, mobile furnace and glass that could be melted at lower temperatures, for the first time giving artists access to glass independently of large factories. This development encouraged the growth of glass

art and innovations worldwide and led to the emergence of the Studio Glass Movement⁴, enabling artists to work individually with glass in smaller workshops across the globe. The essence of the movement was the idea of glass as an artistic medium, open to experimentation with forms, techniques, and design. It also fostered the exchange of technical knowledge and ideas among artists and designers—something that would not have been possible in an industrial context.

From the 1960⁵ onwards, artists began experimenting with various glass-melting methods, including partial fusing, to create unique textured effects. The classification of kiln-forming techniques became established around the 1990⁶ in the Corning Museum⁵ of Glass Dictionary of Glass Techniques, which included: slumping, tack fusing, soft fusing, full fusing, and casting.

The author began developing tack fusing in 2010 while working on her Master's thesis „Identity Seal”⁶ (Fig. 1–5) at the Glass Art Sub - Department of the Art Academy of Latvia's Department of Visual Plastic Arts.

Tack fusing is mentioned on the Bullseye Glass Company⁷ website as one of the methods of thermal glass processing, though it is not precisely documented as the invention of any single individual. Glass - melting technologies evolve gradually and are often combined with diverse artistic and technical experiments to create new and innovative modes of expression in glass.

The basic principle of tack fuse involves fusing glass templates or components at points where they touch, without melting down the original format of the pieces.

Examples of technical solutions related to this method can be seen in the works of artists such as Martina Paljesková Pišková (Slovakia) (Fig. 6), Anne-lie Sävström (Sweden) (Fig. 7), Robert Weiver (USA) (Fig. 8), and Jakub Berdych (Czech Republic) (Fig. 9). These artists use the technology occasionally in their creative practice. While the technical solutions are similar, the results vary significantly depending on the types of glass used. The fused boundaries — or points — form fragile zones that cannot withstand heavy mechanical stress. However, if the thermal processing is carried out correctly, respecting the glass's coefficient of expansion, fusing temperatures, and annealing time, it is possible to obtain an object or product that is safe for everyday use.

Experiments and Results.

The author chose to experiment with window float glass⁸ and the tack fusing technique — a relatively rare case in the global context of glass art.

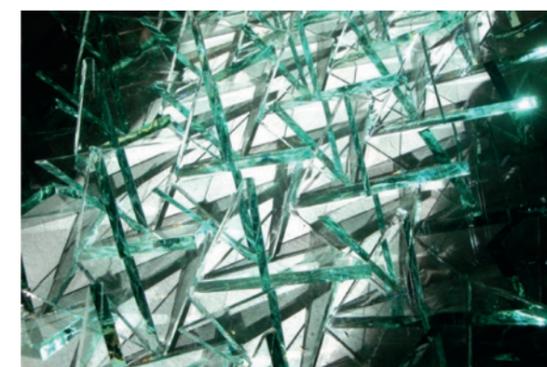
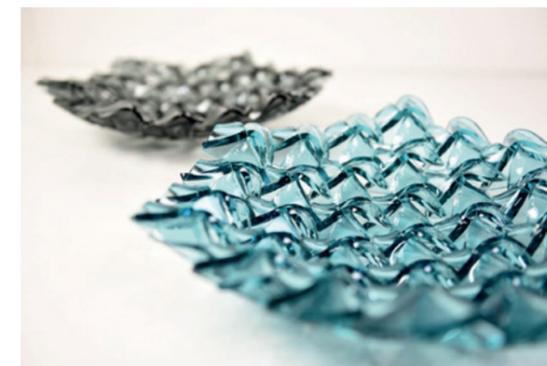
The technical origins of processing window float glass can be traced to traditional glass-melting methods, which have gradually been adapted and modified to achieve desired artistic expressions.

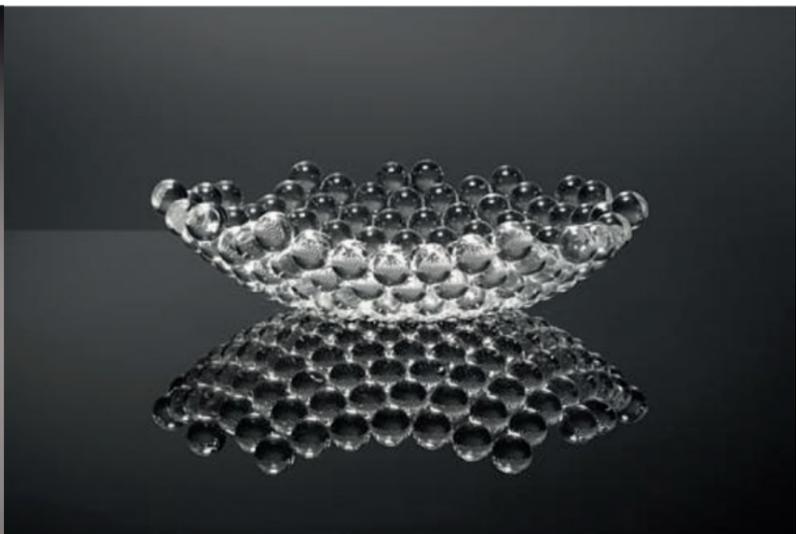
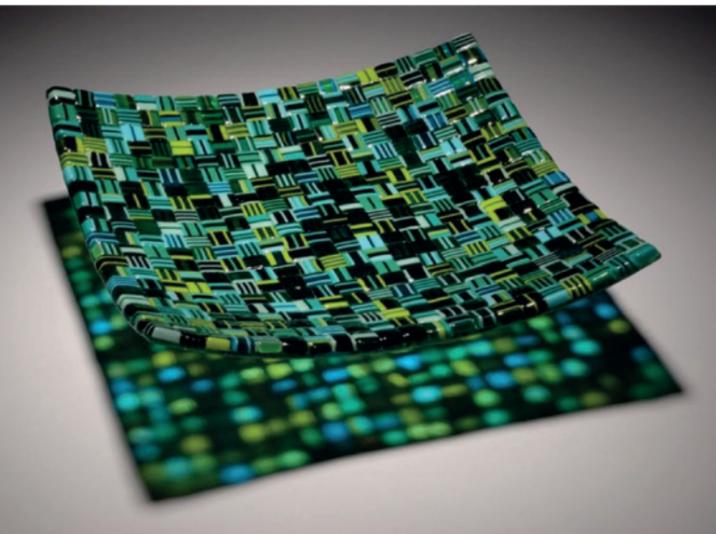
Until the early 19th century, window glass was primarily produced using the cylinder method. Large glass cylinders were blown, then cut open and flattened into panels. These cylinders typically measured 180–240 cm in length and 25–36 cm in diameter, which limited the width of glass panels and resulted in windows being divided into rectangular sections or panes.

Contemporary production of window float glass is based on the Pilkington process⁹, which ensures excellent smoothness and transparency. This type of glass, widely used for window glazing, also serves as the basis for other types, such as tinted¹⁰, tempered¹¹, and laminated glass¹².

Window float glass is chemically adapted for industrial applications. Its composition (quartz sand ~73%, sodium ~15%, limestone ~10%) is designed to provide durability and transparency for industrial needs. However, this formula is not optimized for artistic processing, as in the case of Bullseye glass. Its high melting temperature poses challenges for secondary or tertiary thermal treatment. Incorrect temperature choices may cause deformation or internal stresses, leading

1-5. Agnese Gedule, Identity Seal, MA Thesis. Technique Tack Fuse, 25x35x8 cm, 2012





6. Martina Paljeskova Piškova, Medicine Container, Slovakia, 2012
 7. Anne Lie Sävström, Puzzle, Sweden, 20 × 20 cm, 2010
 8. Robert Wiener, Colorbar Murrine, USA, 30 × 30 cm, 2010
 9. Jakub Berdych, Qubus Ball Bowl, Czech Republic, 2012

10. Ernests Vītiņš, In Nature, group of stacked columns in style, laminated window sheet glass, 520 × 1150 × 85 cm, Latvia, 2015
 11. Ernests Vītiņš, Self Portrait Effigie Sui, laminated window sheet glass, 220 × 75 × 55 cm, Latvia, 2016



to cracks—sometimes even weeks or months after shaping.

In the production process, molten glass is directed from the furnace into a special chamber containing a layer of molten tin. The hot glass floats over the tin surface, spreading evenly and acquiring the desired thickness. The upper surface, known as the air side or cutting side, is polished by a fire-polishing¹³ process in the 704–760 °C range to smooth the edges and corners, adding gloss and producing a uniform surface. The lower surface, in contact with the tin, is known as the tin side and is not fire-polished. The glass is then annealed—gradually cooled to reduce internal stresses and prevent cracks. After annealing, the glass is cut into sheets of about 2 × 3 meters with automated cutters and prepared for transport.

During annealing, tin residues remain on one side of the glass. For example, chemically frosted glass is produced by etching the tin side with hydrofluoric acid. Likewise, when cleaning transparent glass, acidic agents must not be used on the tin side, as they can etch the surface or produce a cloudy appearance. A similar reaction occurs during kiln firing, making it essential to identify the tin side, which must not face upwards.

The author's tack fusing principle for float glass involves thermal treatment in a kiln at temperatures between 705 °C

and 730 °C. Within this range, the glass retains its brightness and transparency, softening only at the points of contact between templates or components.

In the artwork Identity Seal, 108 triangular glass templates of window float glass were connected without adhesives. The temperature was set to 720 °C with a holding time of up to 10 minutes, adjusted to the thickness and quality of the glass to achieve uniform tack fusing without complete melting. If necessary, the holding time at peak temperature could be manually extended after visual inspection. Annealing was especially important to release internal stresses and minimize the risk of cracking. Since stress points in glass begin at about 560 °C, gradual annealing was required. After holding at higher temperatures, accelerated cooling was performed by manually ventilating the kiln. Otherwise, the glass would continue to slump under gravity, causing collapse of the triangular templates. At 600 °C, the kiln program was re-set to ensure gradual cooling down to 25 °C.

Through experimentation, the author discovered that by combining air pressure with manual control of temperature, float glass can achieve a degree of plasticity. By carefully regulating temperature and using gravity, the glass bends downward, producing airy and light forms. Modular joining principles were also applied: templates were joined without

12. Germans Ermičš, Shaping Colour Installation, tinted, laminated window sheet glass, 35 × 35 × 70 cm, 2015-2016

13. Germans Ermičš, Ombré Glass Chair, tinted, laminated window sheet glass, 60 × 60 × 70 cm, 2017

14. Anda Munkevica, #PS683 Glass Kitchen Counter, tempered textured glass

15. Anda Munkevica, #DW126 Door Construction with Fused Glass, tempered textured glass, 2018





16. Anna Varnese, BASIC Collection, bent glass, 30; 25; 10 cm, Latvia

17. Ieva Gaine, Column Planetarium, shaped glass, 20 × 6 × 2 cm, Latvia, 2018

18. Ieva Gaine, Plates Trays, shaped glass, 30; 25; 20; 10 cm, Latvia, 2018

adhesives but supported along their edges in vertical positions (approximately 60–90°).

After three years of experimentation, results were examined with a polariscope¹⁴, confirming that tack-fused templates showed no stress points at their joints. Kiln programs were carefully adjusted with specific temperature schedules, ensuring preservation of glass plasticity while avoiding defects such as cloudiness, internal stresses, or deformations.

From the second half of the 20th century, glass artists increasingly adopted industrially produced glasses, each suited to different melting schedules, technical methods, and processing technologies. This allowed the glass structure to be preserved rather than transformed into a homogeneous mass. This is particularly evident in experiments with varying melting points, which affect glass viscosity.

Although window float glass is an industrial product primarily designed for use in architecture and interior design (e.g., windows, doors, shopfronts), it is often deemed unsuitable for glass art due to its coefficient of expansion. Yet this very materiality makes it a challenge—one capable of producing unique and unusual works of artistic value. Contemporary art and design practices demonstrate that float glass can serve as a medium of creative expression. Several Latvian artists have integrated this affordable yet technically demanding material into their works, such as sculptor Ernests Vītiņš¹⁵ (Figs. 10, 11), Germans Ērmičs¹⁶ (Figs. 12, 13), and Anda Munkevica¹⁷ (Figs. 14, 15). Young artists promoting environmentally conscious thinking, such as Anna Varnese¹⁸ (Fig. 16) and Ieva Gaine¹⁹ (Figs. 17, 18), have also embraced this material.

The material not only opens up new creative perspectives

but also contributes to sustainable practices, reducing glass waste and giving it a second life in the form of artworks or design objects. On a global scale, notable examples include Jirawat Chavanatit (Thailand) (Fig. 19), Jiri Karel (Czech Republic) (Fig. 20), Niyoko Ikuta (Japan) (Fig. 21), the design duo Cini Boeri and Tomu Katayanagi (Italy) (Fig. 22), and Danny Lane (United Kingdom) (Fig. 23).

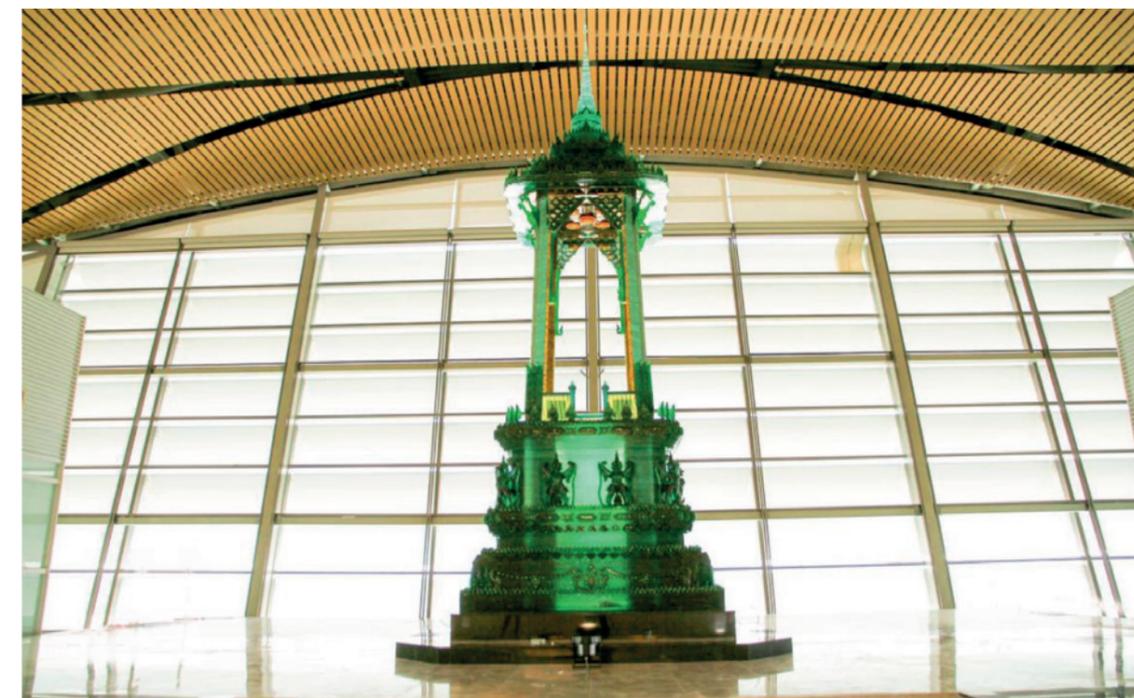
The specific materiality and technical constraints of float glass further motivated the author to explore it within an artistic context. The chosen artistic means of expression focused on experimentation with surface and deformation possibilities.

From an aesthetic perspective, float glass offers limited options. Prolonged exposure to high temperatures may create a matte, cloudy surface, diminishing its natural brilliance and transparency. Moreover, its uniform transparency and narrow color range restrict artistic expression compared to art glass, which offers a broad variety of colors and textures.

Working with float glass requires patience and experimentation to identify optimal firing schedules and processing methods. Its unsuitability for full-surface fusing and the difficulty of creating delicate forms have made it less popular among artists. Nevertheless, when used creatively, float glass becomes a unique and inspiring material for artistic creation, as demonstrated by innovations in tack fusing.

The artwork „Identity Seal” exemplifies the potential of this technique, combining glass pyramid structures with porcelain supports. Such compositions not only emphasize the unique properties of the material but also highlight the interplay of glass and light, producing a diversity of shadow and light effects.

19. Jirawat Chavanatit, Temple, laminated glass, 600 × 200 × 200 cm, Thailand, 2018



CONCLUSIONS

The main challenges of working with window float glass are related to its coefficient of thermal expansion and the need for precise temperature control. Excessive exposure to high temperatures may cause surface clouding, reducing its visual appeal and transparency. To prevent this, a carefully designed temperature and time schedule is required—developed by the author over several years of experimentation. This experience helps to preserve the optical qualities of the glass while avoiding structural defects in the final product.

The tack fusing technique has demonstrated that window float glass can serve as a unique and versatile material in glass art. Despite its limitations, industrial glass-processing methods — requiring precise regulation of temperature and timing — open up new possibilities for creative expression. The preservation of brilliance and the achievement of plasticity without conventional full-fusing techniques confirm that even materials initially perceived as impractical can reveal new, authentic artistic pathways.

In this context, window float glass — typically regarded as a utilitarian material — acquires new significance as an artistic medium. It offers not only aesthetic but also ecological benefits: it can be reused to create unique and innovative forms, challenging traditional perceptions of the diverse possibilities within the field of glass art.

¹ Tack fuse glass is fused at contact points; layers are fused horizontally on top of each other or vertically side by side.

² Harvey Kline Littleton (June 14, 1922 December 13, 2013) American glass artist and educator, one of the founders of the studio glass movement; often called the “father of the studio glass movement.”

³ Dominick Labino (December 4, 1910 January 10, 1987) internationally recognized American scientist, inventor, artist, and glass master

⁴ Studio glass movement the movement began in 1962 in the United States at the Toledo Museum of Art

⁵ Corning Glass Museum located in Corning, New York, USA; dedicated to the art, history, and science of glass. It was founded in 1951 by Corning Glass Works, and currently houses a collection of over 50,000 glass objects, some of which are more than 3,500 years old.

⁶ Identity seal A. Gedule, Master's thesis in the Glass Art subfield of the Department of Visual and Plastic Arts, Latvian Academy of Arts, 2012

⁷ Bullseye Glass a US glass manufacturing company, founded in 1974

⁸ Window sheet glass (or window float glass) and mass-colored window sheet glass (COE 84–87). Transparent polished base glass, 2–25 mm thick. The term “float” is used both to describe the sheet glass itself and the method of its production.

⁹ Sir Alastair Pilkington – FRS, MA (Cantab.), D.Eng. 1920–1995. Inventor of the float glass production technique. The technology was officially introduced in 1962.

¹⁰ Tinted window sheet glass (float glass) – during production, metal oxides or other coloring agents are added to obtain various colors or shades. These additives alter the light transmission and reflection properties of the glass, making it suitable for specific architectural or design applications.

¹¹ Tempered window sheet glass (float glass) – glass that has undergone a thermal treatment process, heated to high temperatures (approximately 600–700°C) and then rapidly cooled with an air jet. This treatment increases the glass's resistance to impact and mechanical stress up to four times compared to untreated glass.

¹² Laminated window sheet glass (float glass) – glass consisting of two or more layers of glass bonded together with a flexible polyvinyl butyral (PVB) or other interlayer material. This interlayer provides reinforcement and safety, as it holds the fragments together if the glass breaks. Laminated glass also reduces noise, blocks UV radiation, and improves safety, making

it widely used in windows, doors, roofs, and automobiles.

¹³ Fire polishing – polishing with a flame, also known as fire polishing, is a method of polishing glass or thermoplastic material by exposing it to a flame or heat.

¹⁴ Polaroscope – an optical device used to analyze the polarization of light and to identify internal stresses in transparent materials, such as glass or plastics. It is particularly useful in various industries, including materials science, the glass and plastics industry, as well as jewelry inspection.

¹⁵ Ernests Vītiņš - www.glasstone.eu

¹⁶ Germans Ērmičs – www.germansermics.com

¹⁷ Anda Munkeviča - www.amstudio.lv

¹⁸ Anna Varnese - www.glass-point.eu

¹⁹ Ievass Gaine - Anima Vitrum studio

REFERENCES, SOURCES

Corning Museum... on December 18, 2013 <https://blog.cmog.org/2013/harvey-k-littleton-american-1922-2013>

Posted by Rakow Research Library https://whatson.cmog.org/exhibitions-galleries/founders-american-studio-glass-dominick-labino?_gl=1*148xifn*_gcl_au*ODYwNjU1ODg3LjE3NDIwNjUwMzE.

<https://press.cmog.org/2011/exhibitions-focus-harvey-k-littleton-dominick-labino-founders>

Corning Museum of Glass. Retrieved March 15, 2013 https://info.cmog.org/?_gl=1*1o1dith*_gcl_au*ODYwNjU1ODg3LjE3NDIwNjUwMzE.

Corning Museum of Glass, Stikla vārdnīca <https://allabout-glass.cmog.org/glass-dictionary>

Bullseye techbook by Bullseye Glass Co., Call Number: TP859.1.B93, Publication Date: 2005

Beverige P., Domenech I., & Pascual E. (2005). Warm Glass: A Complete Guide to Kiln Forming Techniques: Fusing, Slumping, Casting. Lark Books.

Bray C. (1995). Dictionary of Glass: Materials and Techniques. University of Pennsylvania Press.

Bullseye Glass Co. (2020). Technote 4: Tack Fusing. Available at:

chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.bullseyeglass.com/wp-content/uploads/2023/02/technotes_04.pdf Accessed on: January 22, 2025.

Bullseye Glass Co. (n.d.). Website of the US glass manufacturing company. Available at: <https://www.bullseyeglass.com/?s=Tack+Fusing>. Accessed on: January 22, 2025.

Coldiron C. A. (2011). Sculpture and Design with Recycled Glass. Schiffer Publishing.

Jackson H. F., & Lee, W. E. (2012). Thermal Shock Resistance. In Comprehensive Nuclear Materials (Vol. 2, pp. 299–324). Elsevier. DOI: 10.1016/B978-0-08-056033-5.00035-9.

Kundziņš, M. (2004). Aesthetics of Natural Forms, Bionics, and Art. Riga: SIA Madris.

Martynova E., & Cebulla H. (2018). Glass Fibers. In Inorganic and Composite Fibers: Production, Properties, and Applications (pp. 239–273). Elsevier. DOI: 10.1016/B978-0-08-102228-3.00007-9.

Pariafsai F. (2016). A Review of Design Considerations in Glass Buildings. Frontiers of Architectural Research, 5(2), 171–193. DOI: 10.1016/j.foar.2016.01.006.

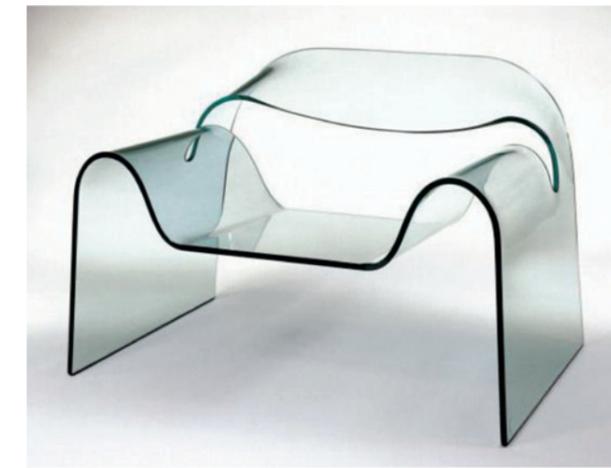
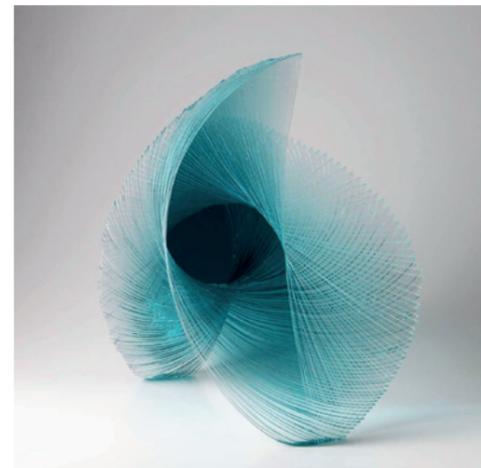
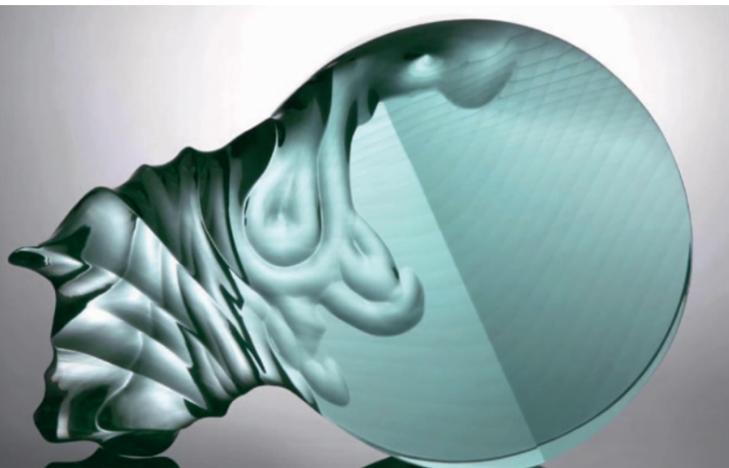
Practical work and analysis of glass experiments. (2020). Bullseye Glass Co. Available at: https://www.bullseyeglass.com/images/stories/bullseye/PDF/TechNotes/technote_4_2020.pdf. Accessed on: January 22, 2025.

Timošenko J. (2015). Modeling of Static and Thermal Disorder in Crystalline Materials Using the Inverse Monte Carlo Method. PhD Dissertation. University of Latvia, Faculty of Physics and Mathematics. Scientific Supervisor: Dr. phys. Aleksejs Kuzmins. Available at: https://www.cfi.lu.lv/fileadmin/user_upload/lu_portal/projekti/cfi/PhD_thesis/Timosenko_PhD_Thesis_LV.pdf.

ASM Design. (n.d.). Fat Pussel. Available at: <https://www.asmdesign.se/produksida/fat-pussel#>. Accessed on: January 22, 2025.

20. Jiri Karel, Large Eruption, fused, cut, and polished, 26 × 40 × 9 cm, Czech Republic, 2009

21. Niyoko Ikuta, Via Colossal, via Art. Ruby, laminated glass, 40 × 38 × 44 cm, Japan, 2021





ELIZAR MILEV

National Academy of Art Sofia, Bulgaria,

Doctor of Philosophy, Docent

National Academy of Art Sofia: A Century of Creativity and Innovation

The National Academy of Art (NAA) in Sofia, Bulgaria, is not only the oldest higher educational institution for visual arts in the country but also a leading force in art education. Established 130 years ago, the Academy has risen to the challenge of combining its rich historical tradition with modern artistic trends, leaving a deep imprint on Bulgaria's cultural life.

The main building of NAA is located in the capital Sofia, but since 2018, the Academy has expanded its reach with a branch in Burgas, offering unique

opportunities for education and development in applied arts and design. With two core faculties – the Faculty of Fine Arts and the Faculty of Applied Arts and Design, as well as 19 specialized programs, the National Academy continues to train talented individuals across a wide spectrum of disciplines such as painting, sculpture, graphics, design, restoration, and art history.

One of the most significant and unique departments within the Academy is the Department of Ceramics,

Porcelain, and Glass Design, which is also the only institution in Bulgaria offering specialized training in these areas. The Porcelain and Glass Design program is not only a recognition of the art of creating aesthetically compelling works but also of the industrial application of these materials, which have long been symbols of contemporary design.

Since its inception more than 50 years ago, the program has undergone significant transformations, adapting to new technological and artistic trends. Today, it offers two primary tracks: Porcelain and Ceramics and Glass – with coursework that provides both theoretical knowledge and practical skills, which students apply in their work.

The Master's program offers an opportunity to delve into more complex creative tasks that require not only technical expertise but also a personalized approach to new plastic concepts and aesthetic visions. In this stage of education, students work closely with their professors, who encourage them to discover new ways of combining different materials and methods, as well as use modern technologies to create new trends in glass and ceramics design.

One of the most exciting projects implemented at NAA in recent years is the international initiative "Blown Glass", held in Chengene Skele, near Burgas in 2023. Funded by the American Foundation for Bulgaria and National Academy of Arts. The project involved students and doctoral candidates from the National University of Arts and Design in Bucharest, Lviv National Academy of Arts in Ukraine, and the

National Academy of Art in Sofia. The project consisted of a series of creative workshops, lectures, and public demonstrations that explored the processes of creating glass artworks while simultaneously enriching the cultural context of the region, known for its archaeological findings related to glassmaking.

The presence of artists and students from different countries and cultures brought not only innovative ideas but also a sense of unity in the pursuit of creative collaboration. Participants had the chance to exchange experiences and explore the potential of glass as a material that blends tradition with innovation. Although the tradition of glassmaking in Burgas had been interrupted, the project revived this cultural niche and connected young artists with the local and tourist audiences of the region.

At the same time, the project emphasized the importance of education and knowledge exchange in the contemporary artistic world, creating space for the development of new techniques and ideas in glassmaking. Not only did the participants benefit, but a wide audience of visitors and tourists also had the chance to experience both traditional and modern techniques in glass creation, helping to establish a new understanding of the contemporary design process in Bulgaria.

The National Academy of Art and its Department of Porcelain and Glass Design continue to serve as an incubator for ideas and innovations that shape not only the future of Bulgarian art but also its place on the global stage.

Chengene Skele, International blown glass project, 2023





Indre Stulgaitė, "Boat", 2012

INDRĖ STULGAITĖ-KRIUKIENĖ

Doctor of Arts, Panevėžys, Lithuania

Professional Glass Art in Lithuania. PANEVĖŽYS

Although glassmaking in Lithuania has historically deep roots, professional glass art began to be developed in our region only after World War II. The official origin of Lithuanian glass manufacture is usually traced to 1547, when Sigismund Augustus (Žygimantas Augustas) granted Martynas Paleckis the privilege to establish a glass workshop (a forerunner of a manufactory) in the suburbs of Vilnius and the exclusive right to trade in glassware in Vilnius (excluding Venetian glass). Paleckis not only sold

glass, but also produced it. To date, no archaeological remains of that workshop have been located, nor are the exact objects produced there known. The glassworkers operating in the city were not directly involved in mass production; rather, they bought blanks produced in manufactories and finished them for sale.

It is quite possible that local production truly began with Paleckis's glass manufactory erected in the mid-16th century. Early indigenous glass objects

may also include the blue glass beads abundantly found in western Lithuania, leading some researchers to suggest that a center of production existed in the Klaipėda region.

Within the Grand Duchy of Lithuania, the glass manufactories in Ureche (Urėčė) and Naliboki, associated with the Radvila' family, were notable in the 18th century. They produced high-quality utilitarian wares (goblets, decanters, glasses), candlesticks, and mirrors. These manufactories continued operations through the Classicism period and into the mid-19th century.

In the first half of the 20th century, rather simple glasswares (vases, small glasses, decanters, flytraps) were produced in Lithuanian glass factories. For instance, at the Aleksotas glass factory in Kaunas, these objects were produced by local craftsmen, who were sometimes assisted or advised by more experienced specialists from the Czech Republic or Poland.

In the 1950s and 1960s, a small number of artists in Lithuania began creating glass objects as authorial works. Notable among them was Stasys Ušinskas (1905–1974), who had graduated from the Kaunas Art School before the war and studied stained glass in Paris. He is generally considered the first professional of modern artistic glass in Lithuania. Despite very basic working conditions, he experimented at the Aleksotas glass factory. Limitations in glass quality and the capacities of technical kilns constrained both form and ornamentation of decorative glassware.

In the late 1950s and 1960s, Ušinskas was assisted in crafting glass vases at Aleksotas by his former student – his younger sister Filomena Ušinskaitė – and by his second wife, Vitalija Blažytė.

Further development of Lithuanian glass art is tied to the Soviet period, particularly to the rise of chunk-glass stained glass in the 1970s and 1980s. These works deserve particular appreciation from a technological standpoint. They also showcase collaboration between artists and technical teams in a studio environment. A prime example is the stained glass practice of Algimantas Stoškus (1925–1998) and his technical collaborators. According to A. Mačiulis, Stoškus's interest in chunk-glass stained glass and in exploring new stained glass forms was inspired both by his teacher Ušinskas and by creative contacts with renowned international artists Stanislav Libenský and Jaroslava Brychtová.

During the 1970s through the 1990s, decorative glassmaking also intensified in Lithuania. Employing thin-walled, multi-layered, opaline, sulfide, colored, and colorless glass—and refining techniques year by year (often self developed)—Lithuanian glass artists sought individual modes of artistic expression. Among the most prominent of that era were Gražina Didžiūnaitytė (1940–2008) and Algimantas Žilys (1936–2009). Didžiūnaitytė created much of her work in the Experimental Glass Studio in Lviv, Ukraine, which she visited nearly every year.

Algimantas Žilys also cultivated free-form hot glass techniques—made accessible to him when, in 1969, he became the chief artist at the Raudonoji Aušra glass factory in Vilnius. There, he produced many prototypes using blowing and free-form methods. In that period, alongside conveyor belt mass glassware production in Lithuania's factories (in Vilnius, Kaunas, and Panevėžys), artistic glass studios began to emerge.

Thus, principles of professional artistic glass studio practice were assimilated only toward the close of the 20th century. Undoubtedly, the development of Lithuanian glass art was significantly affected by the country's occupation. Global trends, ideological and technological processes did not reach states behind the Iron Curtain in time, and natural exchanges of experience between countries, schools, and artists were largely blocked. Consequently, Lithuania's exchanges in glass art were mostly with countries in the same system. The most active glass art interchanges occurred among Ukraine, Belarus, Russia, Latvia, and Estonia. Only after borders opened and sweeping political and economic changes occurred did global trends in glass art reach Lithuania.

Because of these circumstances, private initiatives and individual artists who could establish art glass studios or secure the necessary substantial funding long remained rare in Lithuania. Yet, as the glass industry faltered and major factories in Vilnius, Kaunas, and Panevėžys went bankrupt, a bold step was taken in 2000: the first private creative glass studio, Glasremis, was founded in Panevėžys by Remigijus Kriukas (b. 1961).

Currently, R. Kriukas is the only Lithuanian artist with a private glass studio. Importantly, this hot glass studio is not only engaged in limited-series authorial production, but also generates unique works of art, hosts international artistic symposiums, educational programs, and exhibitions.

As art historian R. Simanaitienė noted in 2007: "The most respectable and still successfully functioning glass studio was founded in 2000 in Panevėžys. It is the private enterprise of glassmaker R. Kriukas, which has become a true analogue of Western-style workshops in Lithuania, meeting all world standards of artistic glass production. The studio produces glass works of exceptional quality, transparency, varying scale, and artistic form. It handles decorative glass commissions, authorial and exhibition works, and maintains connections with foreign glass artists."

Much the same can be said today: the studio operates persistently, with an expanding circle of collaborating artists, business partners, and clients—thus promoting glass art in Lithuania and Lithuanian glass internationally. The daring decision made in 2000 to establish a glass workshop has proved successful: today Glasremis crafts are exported globally.

In R. Kriukas's studio, a wide assortment of decorative glass artworks is produced for interior design, gifts, and souvenirs. The studio also creates

glass sculptures for interior and exterior use, custom awards for cultural and sports events, and one-of-a-kind business gifts and mementos.

Thanks to their aesthetic appearance, exceptional quality, and flawless finish, Glasremis glass objects have found markets not only in Europe but also in countries such as India, Lebanon, China, Japan, the UAE, Canada, the USA, and more.

Studio founder and owner R. Kriukas is a well-known artist in Lithuania and internationally. Since 1985, he has actively participated in Lithuanian and international art events. For nearly four decades, he has devoted himself to probing the materiality of glass, particularly hot glass technologies. He possesses a deep mastery of all aspects of hot glass studio operation: equipment, production processes, technological subtleties, as well as cold glass processing. Moreover, he is the studio's principal artist, generating ideas and executing them himself.

As Dr. L. Kazakova, a longstanding glass art researcher, stated in 2011:

"The global glass studio movement, which has embraced European countries, the U.S., Japan, and Australia, is today a phenomenon of contemporary artistic culture. The work of Lithuanian artist Remigijus Kriukas should be evaluated in the context of global authorial experimentation in glass art from the last third of the 20th century to the early 21st century. The heart of this experiment is the pursuit and establishment of an individual artistic signature in the dynamic trajectory of glass art development ... In contemporary art, space is a salient theme. In glass art, by virtue of its transparency and fourth-dimensional quality, space resonates like in no other material. Glass is like a window onto the world—its artistic mission, shaped through cultural and artistic development. Contemporary glass concepts manifest through the multiplicity of creative experimentation. Undoubtedly, Kriukas charts his artistic line with a distinctive personal fingerprint, experimenting, probing the materiality of glass, revisiting its meanings. His sculptural and plastic works express the world of human emotions, embodying what is seen and experienced."

In conclusion, it can be asserted that professional artistic glass in Lithuania evolved primarily in Vilnius, Kaunas, and Panevėžys—cities where artistic glass sections emerged within factory infrastructures. In the final decade of the 20th century, progress was made at the Kaunas faculty of the Vilnius Academy of Arts, where a glass art specialization had been taught since 1979, and in 1995–1996 the first academic glass studio for student instruction was finally founded. This opened up more opportunities to expand this unique discipline.

However, concurrently, political and economic challenges led to the reorganization or demise of Lithuania's major factories (a phenomenon also affecting glass factories and studios in other European countries). The first and—as of now—only private

creative glass studio Glasremis, founded in Panevėžys in 2000, remains a vital lifeline for sustaining glass art in Lithuania. In that hot glass studio, not only is limited-series authorial production undertaken, but unique art works are born, while international symposiums, educational programs, and exhibitions are realized. A core priority of the studio is continuous collaboration with the Vilnius Academy of Arts, the Academy of Arts in Riga, museums, galleries, and art institutions in Lithuania and abroad, as well as with glass and interdisciplinary artists. Through these partnerships, unique glass art and cross-disciplinary projects emerge.

One may confidently assert that the Glasremis glass art studio is a phenomenon not only for the Panevėžys region, but as a global ambassador representing Lithuania.



Remigijus Kriukas, "On te roof", 2012

INGUNA AUDERE

*Art Academy of Latvia, nonprofit organization IRMA Collaborative,
Latvia, Doctor of Arts, Professor*

MICHAEL ROGERS

*Rochester Institute of Technology, United States of America,
nonprofit organization IRMA Collaborative, Latvia
Professor emeritus*

Voice of Glass Exhibitions in Riga, Latvia. Voice of Glass 2006, Voice of Glass 11, Voice of Glass Collaborative 2021

This article encapsulates three international glass art exhibitions directed and curated by Dr. art. Professor Inguna Audere in Riga, Latvia in collaboration with nonprofit organization Glass Art and study center, Art Academy of Latvia and nonprofit organization IRMA Collaborative. The thought about the metaphor of voice – artists visual message in the artwork, came about in conversations with colleague Prof. emeritus Michael Rogers. So, the idea was conceived, initiated and curated. These exhibitions in 2006, 2011 and 2021 represent the state of art with glass and its development over a significant period. For the reader to gain an understanding of how art with glass has progressed in terms of expression, conceptual content and technology each exhibition will be addressed regarding the artists involved, images of their works, and pertinent texts. In this context these exhibitions can represent a microcosm of the development of international glass art identifying not only a core sample of points in time but also suggesting where future developments will be heading.

The title Voice of Glass reflects the focus of the exhibitions which revolved around the artist's conceptual and expressive intentions as well as the nature of glass as a material. In brief, how the artist speaks using glass as well as the unique expressive potential of the material itself. The initial purpose of the first exhibition held at the Museum of Decorative Art and Design, Riga, Latvia was to identify the result of ten years of development of Latvian glass art within an interna-

tional context. Latvian glass art could develop more freely after Latvian Independence in 1990. Of significance leading up to the first Voice of Glass exhibition was the ability of Latvian artists to gain outside influences from abroad as well as opportunities to travel outside Latvia to acquire knowledge and bring it back. An outstanding example was the International Blown Glass Symposiums held in Lviv, Ukraine that inspired international creativity and exchange in the rapidly developing studio glass movement. A new glass art program was started at the Art Academy of Latvia in 1994. Many participants in the 2006 exhibition were university professors due to the development of university glass art programs internationally. It was at this time Dr. Audere conceived of an exhibition that would place the development of glass art in Latvia within an international context. Invited participants were Vīneta Groza, Ilze Dūdiņa, Inguna Audere – Latvia, Maare Saare, Peeters Rudash, Tina Sarapu – Estonia, Valmantas Gutauskas, Remigijus Kriukas – Lithuania, Kazushi Nakada – Japan/Finland, Michael Rogers – United States of America, Bert van Loo – The Netherlands, Andriy Bokotey, Andriy Petrovsky – Ukraine.

This exhibition was challenging because at first many could not understand the concept of a curated exhibition focusing predominately on works created by educators. Financial support was very slight, and organizers invested private funds to proceed with the exhibition. Of importance was recognizing glass as a material with great potential for contemporary artis-



Valmantas Gutauskas, Lithuania
Ilze Dūdiņa, Latvia
Peeter Rudaš, Estonia

Michael Rogers, United States of America
Kazushi Nakada, Japan/Finland
Vyantas Paulauskas, Lithuania



tic expression, an aspect of the international studio glass movement that was quickly gaining momentum. Nearly all participants traveled to Riga for the exhibition cementing important relationships that fostered the exchange of ideas and knowledge feeding yet further advancements with glass as a contemporary artistic medium.

The exhibition Voice of Glass 11 (2011) Was held at the Art Academy of Latvia. The difference between the first Voice of Glass 2006 and this second exhibition was that it was much larger in scope including 16 Latvian glass artists and with participants from nine countries including Latvia. In all there were 39 artists involved. From Latvia – Agnese Gedule, Aija Klintšone, Anda Munkevica, Artis Nīmanis, Bārbala Gulbe, Dainis Gudovskis, ernestO, Ieva Strazdiņa, Ilze Dūdiņa, Inguna Audere, Ineta Ēmane, Juris Dunovskis, Marta Gibiete, Ramona Pēkšēna-Neiberga, and Sandra Utāne. From Lithuania – Ieva Paltanavičiūte, Algirdas Dovydenas, Remigijus Kriukas, Viktoras Dailidenas, Neringa Vasiliauskaite, Valmantas Gutauskas, Indre Stulgaitė, Artūras Rimkevičius, Dalia Truskaite. From Estonia – Ivo Lill, Mare Saare, Kristiina Uslar, Eve Koha, Tiina Sarapu. From Czech Republic – Vladimír Klein. From Poland – Marta Sienkiewicz, Kazimierz Pawlak. From United States of America – Michael Rogers. From

Remigijus Kriukas, Lithuania
Andriy Petrovsky, Ukraine
Inguna Audere, Latvia



Vineta Groza, Latvia
Tiina Sarapu, Estonia
Bert Van Loo, The Netherlands

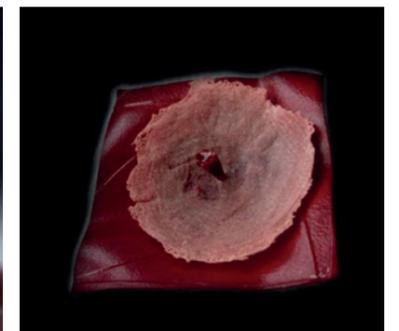
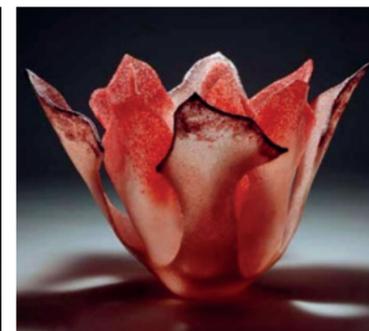
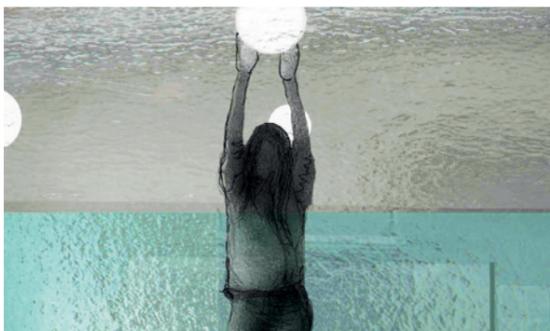
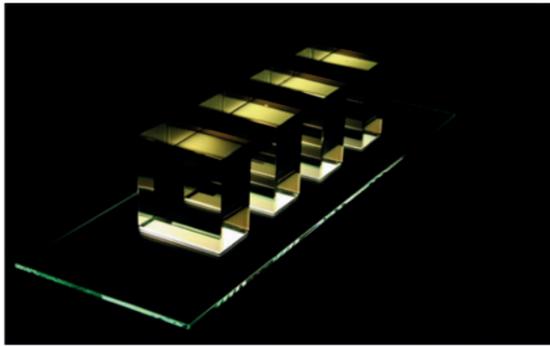
Maare Saare, Estonia
Andriy Bokotey, Ukraine

Sweden – Hanna Stahle, Marten Medbo. From Japan – Etsuko Nishi, Kazumi Ikemoto, Kazushi Nakada (Japan/Finland).

The exhibition Voice of Glass Collaborative was held in 2021 at the Latvian National Museum of Art, Art Museum Riga Bourse. It was organized within the project Imagining Sustainable Glass Network Europe (ISGNE) in cooperation with North Lands Creative (Great Britain), Berlin Glas (Germany). Exhibition curators were Vita Birzaka, Project Manager, Exhibition Curator, Art Museum Riga Bourse / Latvian National Museum of

Art, Dr. art. Inguna Audere, Professor at the Department of Glass Art, Art Academy of Latvia, Director of the nonprofit organization IRMA Collaborative, Prof. emeritus Michael Rogers, Rochester Institute of Technology, Board Member of the nonprofit organization IRMA Collaborative.

By this time glass as a material for artistic expression was progressively integrated into the contemporary arts where cross-disciplinary and multi-media interactions were commonplace. As fate would have it, this exhibition was meant to begin installation in



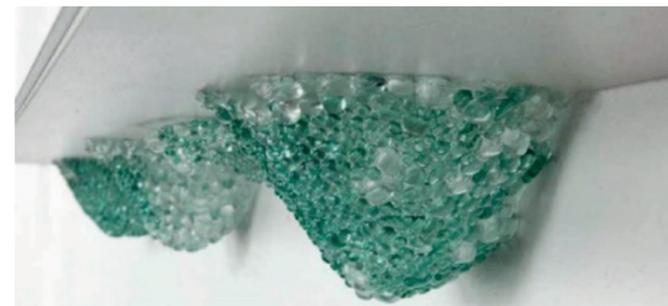
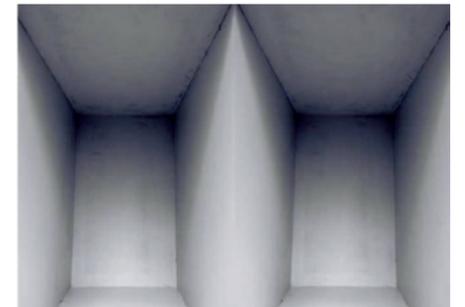
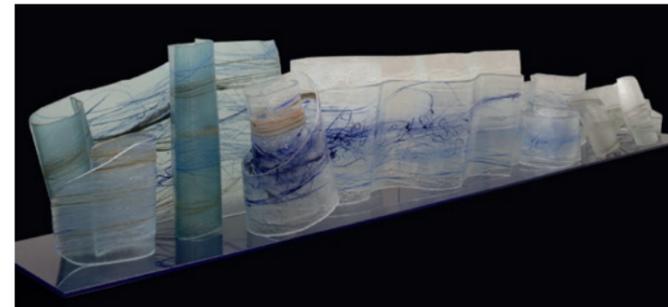
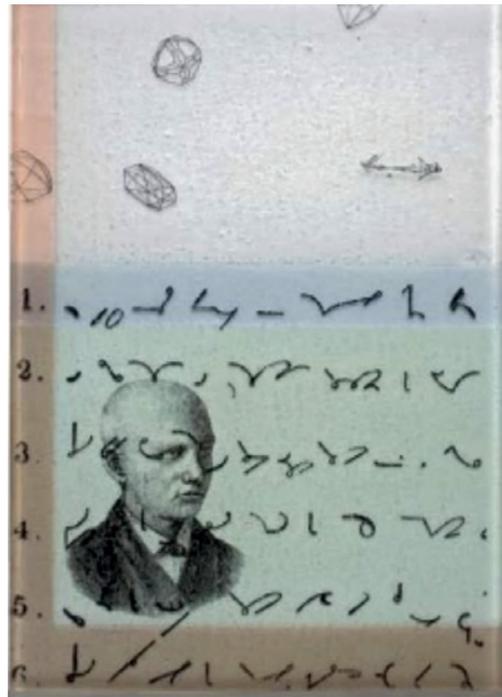
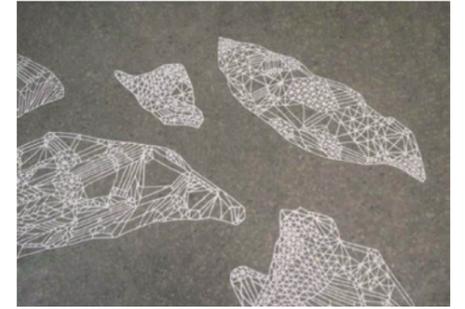
Artis Nīmanis, Latvia
ernestO, Latvia
Ilze Dūdiņa, Latvia
Indre Stulgaite, Lithuania

Bārbala Gulbe, Latvia
Ieva Strazdiņa, Latvia
Vineta Groza, Latvia
Dalia Truskaite, Lithuania

Inita Ēmane, Latvia
Algirdas Dovydenas, Lithuania
Kazumi Ikemoto, Japan
Remigijus Kriukas, Lithuania

Marta Gibiete, Latvia
Ivo Lill, Estonia
Etsuko Nishi, Japan
Viktoras Dailidenas, Lithuania

Sandra Utāne, Latvia
Dainis Gudovskis, Latvia
Mare Saare, Estonia
Valmantas Gutauskas, Lithuania



Agnese Gedule, Latvia
Juris Dunovskis, Latvia

Inguna Audere, Latvia
Michael Rogers, United States of America

Aija Klintšone, Latvia
Ramona Pēkšēna-Neiberga, Latvia
Anda Munkevica, Latvia
Ieva Paltanavičiūte, Lithuania

Neringa Vasiliauskaite, Lithuania
Vladimir Klein, Czech Republic
Kazushi Nakada, Japan/Finland
Kazimierz Pawlak, Poland

December of 2020 but was delayed due to the Covid Pandemic till February of 2021. There was a symposium associated with the exhibition that needed to be canceled due to the Airport in Riga being closed. The exhibition opened in March, but no one could enter any public buildings, the public was invited to look from outside the museum through the windows to see what they could of the exhibition and there were QR codes informing the authors and their works. However, due to the extended delays curators of the exhibition could have access to the museum hall to create several performances as well as create a video tour of the exhibition (this video tour can be seen on the IRMA Collaborative website: <https://www.irmacolaborative.com/post/voice-of-glasscollaborative-exhibition-tour>)

In addition, curators could create a Skype session on a large screen in the exhibition hall with all artists virtually attending from several different time zones and introducing themselves while the curators and a few staff provided a walkthrough tour while social distancing. Eventually the exhibit opened to where the public could enter for a few weeks with only 10 people allowed entry at a time during the pandemic restrictions. Fortunately, the exhibition was extended until August without restrictions. Truly collaborative in many and various ways this exhibition prevailed, a testimony to the determination and perseverance of Latvian National Museum of Art, Art Museum Riga Bourse and all artists involved.

The overall concept of exhibition: Glass as a material fits perfectly within contemporary art, expressing sen-

sitive and relevant issues in society. In collaboration with professionals from other fields – scientists, anthropologists, composers, historians, photographers, masters of traditional arts and even extreme sports, 12 internationally renowned glass artists from the United States of America, Japan, India, China, South Korea, Sweden, Estonia, Lithuania and Latvia have joined forces in a shared vision.

The exhibited artworks reflect on social and private spaces, the evidence of disappearing cultures in the modern world, the importance of communication and human interaction. For example, Anna Norberg (Sweden) highlights the relationship between Gotland and Latvian soldiers during the Second World War, and Jin Hongo (Japan) in collaboration with Latvian artists challenges to reconsider the boundaries of freedom. In turn, glass artist Inguna Audere from Latvia and the United States of America artist Michael Rogers propose recognizing the value of mutual communication, emphasizing that there is nothing more complex than a conversation involving people with differences in perception.

Exhibited artists and their collaborators:

South Korea / United States of America: Bohyun Yoon (South Korea) in collaboration with Emily Culver (United States of America)

Estonia: Maarja Maemets in collaboration with Rait Lohmus
India: Anjali Srinivasan in collaboration with Indian artisans

Japan: Jin Hongo in collaboration with Tomsuma, Shino Yamasaki, Takuji Ito, Uģis Nastevičs, Evija Skuķe, Armands Skuķis, Dārta Paldiņa (Latvia)

Japan: Rui Sasaki in collaboration with the exhibition visitors
China: Suojia Zhang in collaboration with Ernests Vītiņš (Latvia)

Latvia: Kārlis Bogustovs in collaboration with Artūrs Pavlovs, Edvards Gabarajevs, Rūdolfs Henčels, Dimītrijs Čļenovs, Madars Apsis, Rūdolfs Rorbahs, Fricis Štrauss, Artūrs Nesaulis, Niklāvs Vētra, Linards Vīksniņš, Kaspars Gobiņš

Latvia: Anna Varnase in collaboration with Anna Audere

Latvia / United States of America: Inguna Audere and Michael Rogers in collaboration with Māra Binde
Lithuania: Julia Pociute in collaboration with Rytis Mažulis, Ernestas Lylous, Evelina Januškaitė

Sweden: Anna Norberg in collaboration with friends and Gotland residents, Lärbro Krigssjukhus museum, Gotland's Försvarsmuseum, Landsarkivet i Visby, David Holmert Archive, Kjell Gardelin, Krister Hafdell, Jonas Åberg

As a resume for glass art development within these 15 years (2006 – 2021) the network of Voices of Glass has gained strength and diversity. One of the curators of this exhibition is Mag.art. Vita Birzaka. She has been analyzing the current situation with a sensitive and informed approach:

Contemporary art can be considered to be an amalgam of knowledge, experience and the skills of one's craft. In today's very open and pluralistic art scene, where the fixed rules and guiding principles exist for either a brief moment, or not at all, both curators and spectators must create their own criteria for aesthetic values, so that in the complex, contradictory and

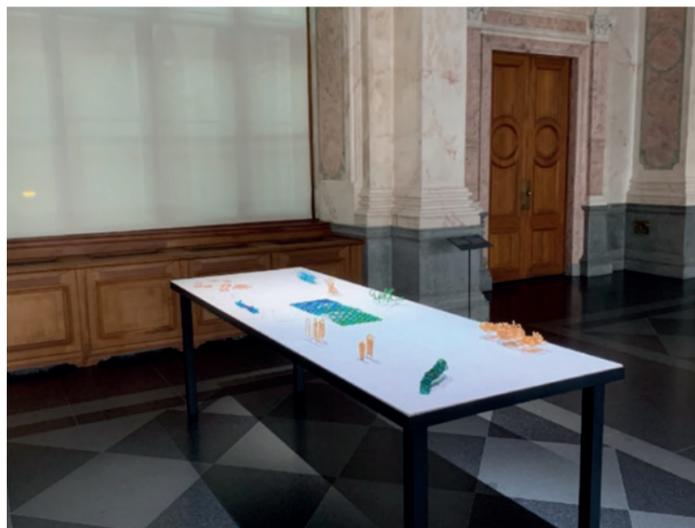
rapidly changing socio-political situation, the essence of exhibitions is nearer to current important themes. There is the continuing risk that, for the wider audience, the combination of words exhibition of glass art will be considered to be purely about decorative artisanal items, which is why I would like to emphasize that the discussion is more about ideas than craft in this case. The partition of different forms of art within contemporary art does not serve a purpose, as the usual practice is inter-disciplinary.

The term network seems best suited for the context of the Voice of Glass Collaborative exhibition at the Art Museum Riga Bourse, as it encompasses the geographic aspect of its participants, the collaboration of artists within the framework of one installation with selected partners, the dimension of time in the interaction of the exhibition hall's 19th century historical interior with items of contemporary art, and the use of unwittingly similar motifs and metaphors in the works of art. The exhibition's curators – artists and university professors Inguna Audere (Latvia) and Michael Rogers, (USA), together with the project's artistic council: artists Suojia Zhang (China), Jin Hongo, (Japan) and art historian, curator Milan Hlaveš (Czech Republic), based the concept on the collaborative moment as an obligatory

component. The artists working with glass brought in representatives of other fields to realize their idea, creating procedural works as a result, where the act of creating the work rather than the end result was the most important. The exhibition is like a stopping-off point for long-term creative processes

Anjali Srinivasan (India) in collaboration with Indian artisans

The Indian glass bangle is a simple, seamless ring of glass that risks disappearance into oblivion in the decade to come. How does one facilitate the thriving of an indigenous knowledge system?



Anna Viktoria Norberg (Sweden) in collaboration with friends and Gotland residents, Lärbro Krigssjukhus museum, Gotlands Försvarsmuseum, Landsarkivet i Visby, David Holmert Archive, Kjell Gardelin, Krister Hafdell, Jonas Åberg (Sweden)
White Sea, the face that touches: archival photographs of soldiers detained on the island of Gotland, 1945





Bohyun Yoon (South Korea) in collaboration with Emily Culver (United States of America)
This illusionistic self-reflective work offers a fragmented view of the body, exploring the difference between what is real, what is perception, and how one views their inner self in comparison to one's public persona.

that began some time ago, materializing in glass objects, music, videos, photographs and performances at Riga Bourse, which will, most likely, also continue afterwards.

Texts are vitally important in creating conceptual works of art – becoming either independent exhibits in the exhibition or supplementing and explaining what is on view. Philosopher Roland Barthes stated that “narrative is present at all times, in all places, in all societies; indeed, narrative starts with the very history of mankind; there is not, there has never been anywhere, any people without narratives; all classes, all human groups have their stories...”¹ The stories are an inseparable part of people's experience, and an expression of their thinking, memories and dreams. In the case of Voice of Glass Collaborative, the texts which describe the works provide information about their sizable invisible segment, which has caused each artist to end up with a specific visual solution. Time often becomes fragmentary and non-linear in works of contemporary art, with the past, present and future joining up in a complex series of stories. Whether the idea for the work of art is inspired by the capacity of the specific material glass, or whether the concept comes first, and solutions for its material visualisation are then sought, is an interesting question. In her installation White Sea, Anna Norberg (Sweden) uses planks and glass from the Second World War era, dismantled from army barracks during renovation work, and historical photographs, to tell the tragic story of the handing over of Baltic soldiers by Sweden to the Soviet Union in 1946. The specific choice of material strengthens the emotional effect of the work's nar-

rative. In her artist's message, she emphasizes: “My artistic endeavor is to bring attention, or to visualize, that which is invisible or in my opinion neglected. [...] I work with installations using ephemeral or fragile materials, which I believe endorse the visualization of the invisible. [...] My process of working is a journey of discovery, reflection and recognition and my experience becomes part of the installation. While I regard my installations as investigations into a particular concern at the time, I often find myself trying to capture a passing moment, or the fleeting time in what is obviously an impossible task.”² Whereas, Anjali Srinivasan's (India) socially focused project Building Ontology, consistently developed over many years, raises possible points of intersection between traditional craft and contemporary art. The glass bracelet compositions created by Srinivasan remind us of the skeletons of ancient animals on a laboratory table. “India is home to three unique craft traditions of glass bangle-making: seamless bangles, with no joints, that are spun like a donut around a conical clay mandrel, bangles with joints that are created as long spirals around metal mandrels and then cut into individual rings, composite bangles that are flameworked into intricate patterning using broken and wasted glass bangles. The works shown in this exhibition are seamless bangles. As a contemporary studio artist working conceptually with glass through the disciplines of glassblowing, casting, grinding, and self-generated experimental techniques, the gradual disappearance of India's glass bangle-makers saddens me. In collaboration with craftsman Izhtak Ali, I was looking for a way to connect the canon of an ancient craft with my experiments. It



Julija Pociute (Lithuania) in collaboration with Rytis Mažulis, Ernestas Lylous, Evelina Januškaitė (Lithuania)
When the creative layers of people merge and overlap, we get a new beginning of what is not yet known but feels so real.

is important for him to witness respect towards his workmanship, and gain access to alternate processes for making his work visible in the world. Simultaneously, it is important for me (the artist) to develop greater sensitivity towards his very specific creative method. This collaboration has, therefore, also served as a thinking-making space.”³ Kārlis Bogustovs' (Latvia) work Glass Skateboarding can be viewed from a different perspective, but also reflects the situation that the exhibition work is the result of enduring interest and process, connected with the lifestyle of a certain community: “In truth, I actually became involved in art because I wanted to link my greatest passion of skateboarding with art, making objects which interact with this discipline. I wanted to try out whether I could do something like that with glass. As soon as I mastered the stacking method where layers of glass are arranged, I wanted to do it immediately. [...] I got my friends Maksims Feofilovs and Kristaps Dzenis to help me, and together we got involved in research on glass, creating a short glass and skateboard performance film with an edgy storyline. [...] This object could be placed in the city environment and would be a functional and durable item, proving that the skateboard is an essential and complementary component of the city environment.”⁴

In the exhibition's works, a certain unity in the use of a system of images can be discerned: the flow of water, reflection and the circle motif which may have been determined by the substance of the glass on the one hand, and on the other hand – the utilization of archetypes, which are associated simultaneously with both a specific image as well as an emotion, accord-

ing to the theory of Carl Gustav Jung (1875–1961). They are enduring motifs and symbols that people from different cultures and eras use and perceive in a similar way. In Rui Sasaki's (Japan) work, the water-glass metaphor is used frequently. In Riga, she exhibited a work called Weather Mirror, which reminds us of a phosphorescent changing glass sun. “Staying inside and looking outside through glass windows during COVID brought me a new idea for the work at the exhibition. Glass windows catch and reflect light on a sunny day and hold raindrops on their surface to magnify the details in them on a rainy day. On a cloudy day, the reflections from inside the room were merged with outside ones. The windows mirrored and harmonized the inside and outside of my rooms and studio through the weather, and with the sun and moon.”⁵

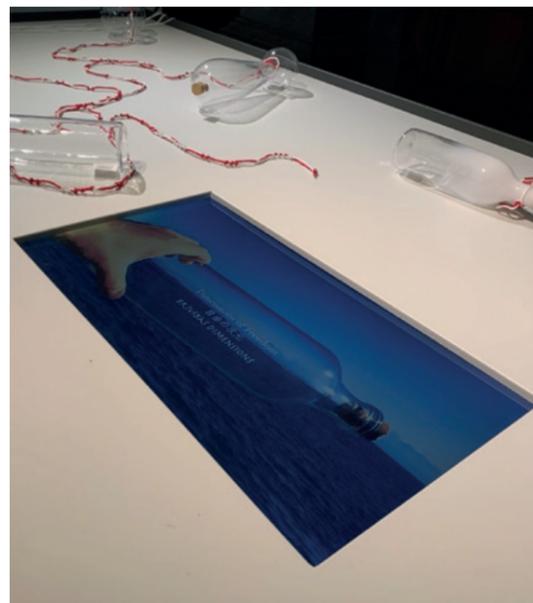
Bohun Jun (South Korea) reflects on his work Mirror Armour in a similar way: “Since COVID-19, my experience of isolation has caused me to look more introspectively at myself. Visually, this piece integrates me into the environment. I am able to travel between the inner claustrophobic anxious part of my core (both physically and mentally) and the expanded/ extended part of myself. When I first proposed this work, I was focused on thinking how this mirror armour would desensitize me toward my fear of nakedness. However, when I wore it, it was painful to hold this suit on my body and I felt I was torturing myself. After the completion, I felt how we are obsessed by our presence and how we are also suffering from it.”⁶ Jun also uses the relationship between light and shadow in works of art. In his 2001 installation, Shadow Show, the artist experimented with reflections of a liquefied glass disc on transparent surfaces, where



Anna Varnase (Latvia) in collaboration with Anna Audere (Latvia)
In what social bubble do you live?



Jin Hongo (Japan): in collaboration with Tomsuma, Shino Yamasaki, Takuji Ito. Uģis Nastevičs, Evija Skuķe, Armands Skuķis, Dārta Paldiņa (Latvia)
In this on-going project Dimensions of Freedom there is a QR code within each bottle representing a drifting message in this drastically changed world with the new virus. We hope that thinking of alternative dimensions of freedom will lead us to a resilient world in the future.



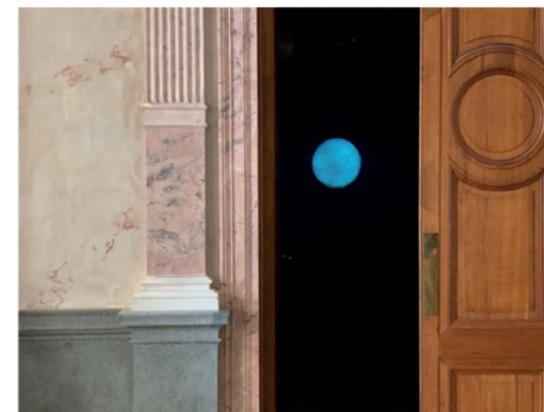
Kārlis Bogustovs (Latvia) in collaboration with Artūrs Pavlovs, Edvards Gabarajevs, Rūdolfs Henčels, Dimitrijs Čļenovs, Madars Apsis, Rūdolfs Rorbahs, Fricis Štrauss, Artūrs Nesaulis, Niklāvs Vētra, Linards Vīksniņš, Kaspars Gobiņš (Latvia)
It's an adventure, entering the unknown, which is the best part in both forms of expression – glass art and skateboarding.

light highlighted otherwise unnoticeable detail through the shadows thrown by items. ⁷ This aspect continues to be developed in his works. The head section of the mirror armour, the original of which is exhibited at Riga Bourse, creates a shadow play on the museum's ceiling.

Similar side effects, which broaden the work's perception dimension, can also be encountered in the exhibition, for example, in Inguna Audere's and Michael Rogers' composition Conversation. The circle, as a symbolic closed-form element is used in Julia Pociute's (Lithuania) installation The Dazzled Eye Lost its Speech, where the rhythm of the video work is led and activated by singing composed by Rytis Mažulis.

The video images and circular light sculptures augment the reflections of reality perceived by the eye, stimulating new feelings and experiences. Whereas the glass cupola in Anna Varnase's (Latvia) work Social Spaces creates a metaphor for desired or forced social isolation.

Along with archetypes, a consistent desire for ritualized processes can be observed. This is associated more with performances in art. The initial idea for Jin Hongo's work, Dimensions of Freedom, transformed during the process of the work, when one of the partners in the collaboration – dancer and performance artist Tomsuma (Kayo Ishikawa, Japan) was



Rui Sasaki (Japan) in collaboration with the exhibition visitors
My work made with phosphorescent crystal mixtures reflects the flow of viewers visiting the exhibiting space. How often the room is entered and how long people stay effects the work's light density. As a result, the ever-changing work is experienced much like the ephemeral nature of weather.



Suojia Zhang (China): in collaboration with Ernests Vītiņš (Latvia)

My life has entered a stage of forgetting, but some experiences and memories have never been forgotten. When I left my hometown Qingdao to seek the way to become a professional artist, the city has changed dramatically and become unfamiliar for me. Although she is becoming more and more luxurious, I feel I have lost my homeland and the spiritual home...

forced to remain in Riga for an entire year due to the COVID situation and several Latvian musicians were drawn into the project. Hongo's installation is built from blown glass bottles, with notes with QR codes placed in them, which when scanned, provide an opportunity to meet at a time when this is not possible physically. As his sources of inspiration in glass item solutions, he mentions the works of Czech glass artists in the public sphere and the mastery of Murano glass blowers, with whom he had the opportunity to practice.⁸ Tomsuma's performance Voice Ritual, which is in three parts: Letter from the Sea, Rhythm of the Waves and Gates of the Sun, and which is associated with the spring equinox on 20th March 2021, resulted directly from these delicate items. The finger drumming on glass surfaces of ritual participant composer Shino Yamasaki was also included in the sound score. Performative activities are typical of Inguna Audere's and Michael Rogers' creative expression. Audere writes about the joint work, Conversation "Conversation's visual image developed intuitively, trying to visualize, without really seeing or knowing the possible reality. For dialogue to be possible, a certain space and atmosphere had to be created for it – a place for the spirit, the thought and the idea. The elevated, light-reflecting glass floor and the transparent chairs operate as a scenographic composition for the topics of the dialogue, which have already been previously prepared. The performative activities took place, in preparing the work for its transportation to the museum and were expressed as letters on glass packaging. I wrote words which came to mind at the time on glass wrapped in white paper, while Michael focused more on the gesture. The opening of these letters opposite the exhibition hall's fireplace developed into symbolic activity – the mirrored material is not an end in itself. It is the interpretation which expresses the idea.

In conclusion it is interesting to imagine a premise for a future Voice of Glass exhibition. What new technologies have emerged allowing for expanded opportunities for expression? How has glass art education changed? How have the societies and cultures changed in which expressions of art with glass exist? If glass art is a mirror of the current human condition what might that image look like?



Maarja Mäemets (Estonia): in collaboration with Rait Lohmus (Estonia)
Shapes, time capsules, and stories arise from the subtle underwater teamwork of freedivers, where words are almost nonexistent and cognitive approaches take hold.



Inguna Audere (Latvia), Michael Rogers (United States of America): in collaboration with Māra Binde (Latvia)
The act of conversation creates its own space to exist. Imagine that it just happened.

1 Roland Barthes An Introduction to the Structural Analysis of Narrative, *New Literary History* 6, No. 2, 1975, p. 237.

2 <https://www.avnstudio.com>

3 Anjali Srinivasan's correspondence with exhibition curator Michael Rogers in March 2021

4 Manevru meistars [Master of Maneuver]. Lina Birzaka-Priekule's interview with Kārlis Bogustovs. *Kultūras Diena*, 6 Febr. 2021.

5 Rui Sasaki's correspondence with exhibition curator Michael Rogers in March 2021

6 Bohun Jun's correspondence with exhibition curator Michael Rogers in March 2021

7 <https://www.bohyunyoon.com>

8 Jin Hongo in conversation with North Lands Creative director Karen Phillips, 2021.



LACHEZAR DOCHEV

Bulgaria

The making of “Shelter for My Temple” a Kiln Cast Glass Sculpture in a Two Part Mould with a Complex Core

The main compositional advantage of this approach is the ability to use the transparency of glass for true artistic expression, rather than just as part of the material's natural beauty. Abstract or narrative images can be formed inside the bigger outer shape, all simultaneously visible from all possible points of view. Shortly said, this approach allows us to have a sculpture within the sculpture.

1. Start: sketch-scheme-model.

Since this is a multipart mould, where all parts need to match as precisely as possible, a more technical and schematic drawing is needed and in actual size. The research through sketching that most artists prefer to start with, gives a rather general view of the end-object. But general view sketches are not precise enough to serve as guidance for this task.

Apart from predicting the order of the different shapes and how their contours will cross each other, it is important to imagine at an early enough stage, which surfaces can be polished and which are inaccessible for the machinery at hand. Polished “win-

dows” are needed so the viewer can see the forms inside and behind together with the front. But it is good also to have some textured and unpolished areas, as they help the viewer ‘read’ the main outer shape. If all surfaces are polished, then the shapes formed by the core will be perfectly seen, but the outer shape kind of lost in the optical effects.

2. Modeling the core.

In the particular case the core consists of some geometrical forms and a human figure. The geometrical shapes are modelled from Styrofoam, while the figure is sculpted in clay.

A silicone mould is taken from the figure model. After removing the clay, that silicon is getting filled up with the core refractory mixture. What is important when casting glass around a core is that the core needs to contract more than the glass on the cool down. If not, then the core will cause the contracting glass to crack. Luckily, the most popular refractory material among practitioners - silica, or quartz (SiO_2) does this naturally and at the right temperature. This is the quartz inver-

Photo 01 (left page): the finished sculpture from different points of view

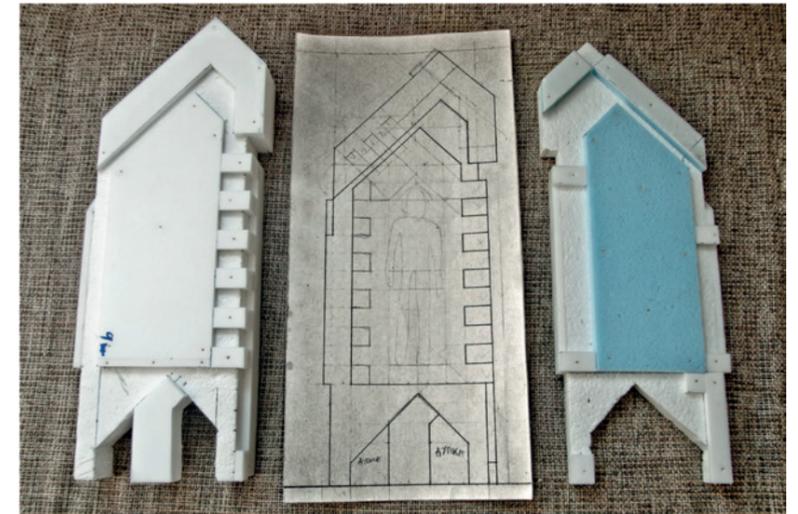


Photo 02: the front and the back of the sculpture, modelled from Styrofoam and the scheme (in the middle) with the contour lines of all shapes: front, back and core.



Photos 03-05: left - model of part of the core, stencil and a drawing where the figure should fit in; middle - Styrofoam model and clay figure; right - silicon mould around the clay figure.

sion at 573°C which is a reversible process of regrouping the SiO_2 atoms into a different crystal lattice, accompanied by severe expansion on heat up and same contraction on cool down. 573°C is a temperature just above the Transition Point of most glasses, where they gradually turn from liquid to solid (or vice versa) and the contraction of the core here, gives room for the glass to contract, too. So, obviously the investment recipe for cores must contain a significant proportion of SiO_2 .

The mixture I usually use contains a variety of sizes of quartz, plaster and other additives. Once hardened, it can be sawed and filed. Visually, it provides an intensive and dramatic texture that enhances the readability of the hollow shape formed by the core through the polished parts of the finished sculpture. The following table shows all the ingredients and their function in the mix - all measures by weight:

ingredient	proportion in the mix	function in the mix
plaster	40%	Binder: reproducing the shape of the model and keeping all other ingredients together.
bentonite	5%	Refractory clay, providing binding strength at higher temperatures, where plaster starts to weaken.
ludo*	5%	Increases the variety of particle sizes in the mix, which helps their tighter packing and thus increasing strength. Also, helps for the cleaner and easier release of the glass from the core.
quartz sand, fraction = 0.4mm	20%	Contraction on cool down. The largest particles in the mix, giving nice texture.
quartz sand, fraction = 0.1mm	15%	Contraction on cool down. Large particles in the mix but smaller than the above, helps the tightness of the packing.
fine silica**	15%	Contraction on cool down. Finer particles in the mix, helps the tightness of the packing.

* ludo = old, already fired moulds ground to dust - an excellent refractory.

**silica is the same as quartz - SiO₂, but the word is used to differ from the sands (called just quartz) when it is ground to fine dust. Fractions are typically measured in microns.

The dry mix to water ratio may vary depending on the brand and type of plaster at hand. I use simple builder's plaster and 2.65 parts of dry mix are added into 1 part of water.

The poured mix hardens for about one hour but the core is taken out of the silicone mould after 6 - 8 hours, or even the day after.

Photo 06: the mould for the core is leveled. The plaster shell around the silicone protects it from deforming. Styrofoam dams for the geometrical parts of the core – on the right.



Photos 07 & 08: All parts of the core are adhered together when the last one poured is still unset. The bottoms of the previously poured are firstly wetted, then put onto some bentonite and quickly moved to their right place in the still unset element.

Then the core is left to air dry for another day, after which time it will be strong enough to be sawed, filed, ground or carved.

3. The two part mould for the outer shape.

While the core is drying, it is time to make the mould of the outer shape. In order to have the hollow form of the core on the “back” of the sculpture and to obtain this way the illusion that it is inside, the reservoir planned for the glass to be melted has to be built onto

the “front”. This is something one needs to keep in mind from the very start when designing the sculpture.

After the front part of the mould is set and hard, it is flipped over and the back part of the model is attached.

The dam for the back mould is made of thin aluminium or copper tin stapled to the hardened front mould and sealed with clay and tape. This could be any other flexible material strong enough to hold the mould mix.

After the back part of the mould is set, the two parts can be separated and all the Styrofoam taken out. Then



photos 09 & 10: left - the reservoir, also modeled in Styrofoam, is positioned onto a specially designed “window” on the “front” of the sculpture; right - the front part of the mould with the reservoir is ready.



Photos 11 & 12: left - the flipped front(top) mould; right - the back model is attached to the front with toothpicks. The plastic sheet is for separating the two moulds.



Photos 13 & 14: left - adjusting the dam depth to the desired measure - 5cm; right - mould cast and set hard.



Photos 15 & 16: left - the back (or bottom) part of the mould with the Styrofoam model taken out. The "window" where the core will be placed is slightly deeper for better constructional strength, and highly textured for better adhesion; right - the joint elements of the core - hard and dry but more filing and carving is still needed.



Photos 17 & 18: final filing and checking how the core fits in its place.

the bottom part of the mould is ready to accept the core. The core is adhered with a mix of plaster and bentonite in some water. The recipe for this "glue" is the following: 35% bentonite, 10% plaster, 55% ludo. Water - by eye, but make the suspension thinner than a normal mould mix. This glue is poured and spread onto the surface, where the core should go; the bottom of the core is wetted and quickly moved to its place. All gaps in the joint are filled up with sand. The excess sand will not adhere and can be vacuum cleaned later.

4. Joining the moulds, drying, filling up with glass.

The two parts of the mould with the core in place are fire-dried in the kiln to just above 300oC, following a special program through the temperatures, where

considerable contractions are occurring in plaster as it releases the physical and the chemically bonded water. (If anyone is interested in this process - please, feel free to contact me. I am not writing it here, as it is another long lecture.) After the kiln is cold the two parts of the mould are placed together. Some "glue" of the latter quoted recipe - but dry, is placed onto the outer perimeter (away from the glass) between the moulds. Once the two parts are aligned to the best, this joint is sprayed with some water, so that the glue reacts and seals any gap. Then the glass is carefully arranged around and above the core, not to damage any detail. And finally - fire!

Photos 21 - 23: left - filling around the core with smaller pieces of glass; middle - mould and reservoir filled with all the glass needed; right - after firing.





Images from the completed sculpture

Inspiration.

This sculpture was inspired by the citizens of Lviv, who took care to rescue their Cultural heritage the very first days of the Russian invasion in 2022.

The images of this old wooden Crucifix being taken into a wagon is unforgettable for me! When I first saw it, I was immediately struck with this line from the Bible: "Or do you not know your body is temple of the Holy Spirit within you, whom you have from God?" (1 Corinthians 6:19-21)

The glass sculpture "Shelter for My Temple" is my modest interpretation of this act of historical responsibility and I dedicate it to all my friends in Ukraine.





TAMÁS ÁBEL

Master of Arts, Budapest, Hungary

Reclaiming Hungarian Glass Heritage

Often we can meet glass objects at online marketplaces where the sellers put famous and well known phrases as the title to the object's origin. The most common ones of them are the "Murano" and the "Czech" glass phrases in the titles which immediately appear in the price too. They think they know it very well... Many times they often add another eye-catching phrase to describe its age or style or both of them with it. That's the ultimate phrase - an almost always must have one - the most ever used "art deco".

There are several problems with these advertisements when 99% of these glass objects are made in Hungary. We could think that it is a fraud and scam - as in a way - most of the time, but sometimes without real purpose. Unfortunately there are several factors which have created this unhealthy situation on the market. First the Museum of Applied Arts in Budapest - which is a museum without a museum building right

now - has not made any research or exhibition about the 20th century Hungarian glass art and design objects for decades. There are some art level masterpieces in their collection of course, but it is clear that they had no focus or research possibilities to extend their collection or loaning from private collectors or other smaller museums. As for a long time there have not been any exhibitions of the missing parts of the history of glass factories and the objects, there are wide gaps and dark spots in the nation's mind. The most saddest part next to this, is the fact that the museum itself and its conditions right now. Since 2017 it is closed for a full renovation, but it has never started, just closed. Meanwhile the weather started to eat the building which was designed by the "Hungarian Gaudi" - Ödön Lechner - and Gyula Pártos architects. It is the masterpiece of the Art Nouveau style in Hungary and opened in 1896. Since that were some smaller

renovations, but not a full one. As the recent situation shows, there is no will of the start of the renovation or finding a temporary solution for the museum. Second, Hungarian history doesn't help save the original documents, archives of the factories themselves. About fifteen bigger glass factories existed in the second half of the 20th century in the country. Many of them transitioned from an earlier period and smaller size between the two world wars phase into the bigger, communist style with heavy industrial ideology behind it. These factories don't exist anymore. They vanished in the last decades one by one. It is hard to believe that all of them were accidentally part of the economic or energy crisis. Some of them were with purpose by foreign glass sector actors, some of them by greed of local business people. In the end nothing great, or historical left, but it could be very different, if a luckier situation happens. As we do have a similar prime example - Herend - how it should happen with any of the glass factories. The world famous luxury porcelain brand, Herend made its success thanks to the workers with stocks in the company and good management decisions, so all of the employees benefit from the profit. That's the best that could happen with the glass factories too, if not a local or foreign owner taking out the profit without helping out the factory in its harsh times. Third, the sellers who are wanting more than what it is really worth. Sometimes they are even putting famous Italian glass designers' names, such as Flavio Poli. Sometimes they are just hoping to find somebody who is new to the glass field and able to sell for a ridiculous price the most simple and cheap mass produced Hungarian glass too. That's actually happened in a smaller commercial gallery too where it was exhibited from a private collection. These are the ones which do the worst damage to the objects and the buyers, collectors as well.

To protect the heritage of the Hungarian glass overall from the mass produced pieces to the historically important artist's works some of the private collectors and artists made a union to found an association - VITRUM Hungarian Glass Enthusiasts. This new community brings together different people to find the ways to elevate the Hungarian glass to the right place. There are lectures every month and road trips to the places where there were glass factories. The main goal is to be proud of our glasses again just like the Finnish people, to be part of the cultural identity. There is a lot of work to be done, but the process has started.

Blown glass vase from Parádsasvár or Salgótarján, H=70 cm

Salgótarján pressed glass tableware set, Kálmán Lőrentey collection

Salgótarján pressed glass tableware set with rose decoration, Kálmán Lőrentey collection





Kuszyk weselny damski, 2017

MANFRED BATOR

Akademia Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu, Doktor sztuki

Wrocławianin Mariusz Łabiński (urodzony w 1967 roku) jest znanym i cenionym w Polsce i poza granicami kraju artystą szkła i animatorem wielu działań twórczych. Swoje zainteresowania rozwijał w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych we Wrocławiu. Dwa lata po ukończeniu dyplomu specjalizacji: wyroby artystyczne w metalu rozpoczął studia na Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (aktualna nazwa – od 2008 roku – Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu), którą to uczelnię skończył z wyróżnieniem w 1993 roku, zaś niewątpliwym wpływ na kierunek poszukiwań młodego artysty i rozwój jego drogi twórczej wywarła współpraca z wybitnymi profesorami: Zbigniewem Horbowym i Małgorzatą Dajewską. Prace zawodową rozpoczął w 1994 roku na macierzystej uczelni, co nie tylko ugruntowało

jego pozycję jako artysty, ale również jako sprawnego animatora kultury, popularyzatora sztuki, cieszącego się uznaniem studentów dydaktyka oraz skutecznego wykonawcy wielu działań logistyczno-organizacyjnych. Już przed rozpoczęciem studiów Łabiński w 1998 roku współtworzył galerię Bez Tytułu w siedzibie Polskiego Stowarzyszenia Edukacji Plastycznej. Było to wówczas jedyne miejsce we Wrocławiu, które promowało i sprzedawało prace studentów wrocławskiej uczelni. Działalność promocyjno-wystawienniczą kontynuował w założonej przez siebie Galerii Zero. Od początku pracy na uczelni był kuratorem, głównym pomysłodawcą, organizatorem i współorganizatorem kilkudziesięciu wystaw, konkursów, sympozjów, plenerów, wyjazdów studyjnych i konferencji, związanych z uprawianą przez siebie

dyscypliną artystyczną. W 2008 roku został powołany na pełnomocnika Rektora ASP ds. rozbudowy uczelni w zakresie pomieszczeń Katedry Szkła. Głównie dzięki jego staraniom w latach 2008-2013 została uruchomiona na wrocławskiej uczelni huta szkła, wyposażona w nowoczesne piece elektryczne do wytopu masy szklanej, zaplecze umożliwiające końcową obróbkę oraz nowoczesny sprzęt komputerowy. Obowiązki zarządzania hutą oraz nadzór nad piecem szklarskim Zbyszek (nazwanym tak na cześć profesora Zbigniewa Horbowego) powierzono Łabińskiemu, co zainicjowało podjęcie przez niego nowych działań w zakresie szklarstwa. Otwarcie huty uświetniła zorganizowana przez Łabińskiego wystawa Strefa Szkła, która zapoczątkowała cykl wydarzeń umożliwiających studentom współpracę z wybitnymi twórcami tej dyscypliny sztuk wizualnych. Wśród wielu znaczących działań Łabińskiego szczególną wartość ma zorganizowanie wspólnie z Igozem Wójcikiem (po raz pierwszy w 2008 roku) na pograniczu izerskim i karkonoskim cyklicznego, międzynarodowego projektu szkła artystycznego e-Glass Festival, którego główną ideą było wskrzeszenie tradycji spotkań artystów, hutników, technologów, rzemieślników, uczniów, czyli ludzi, dla których szkło stanowi istotne tworzywo artystycznej i zawodowej aktywności. Dzięki nawiązaniu do tradycji najważniejszych historycznych ośrodków hutnictwa regionu polskiego i czeskiego, a także dzięki wykorzystaniu potencjału funkcjonujących obecnie zakładów hutniczych, wspólne działania twórcze, sympozja i wystawy poplenerowe stanowią nie tylko cenną platformę wymiany doświadczeń, ale także formę popularyzacji twórczości artystów szkła, którzy kultywując tradycyjne obróbki, sięgają również po nowoczesne możliwości technologiczne. Warto również wspomnieć, że Mariusz Łabiński w 2021 roku pełnił funkcję kuratora warsztatów i sympozjum Transgresje. Nowoczesność i Tradycja Szkła Artystycznego Grupy Wyszehradzkiej, a w 2023 roku był dyrektorem Międzynarodowego Konkursu Szkła im. Zbigniewa Horbowego. Działania kuratorsko-organizacyjne i artystyczne Mariusza Łabińskiego wzajemnie się dopełniają, czego przykładem są liczne prezentacje poplenerowe, udział w ponad 150 wystawach indywidualnych i zbiorowych, również poza granicami Polski.

Od początku zainteresowania Łabińskiego skupiały się głównie na zimnej obróbce szkła, głównie optycznego. Z masywnych bloków kreował przestrzenne artefakty w których kluczowe znaczenie miały proporcje, faktura, optyka szkła oraz jego transparentność. Zgodnie z założeniem artysty, dla którego priorytetem i pierwszym imperatywem działania były kwestie formalne, interpretacja – a tym samym nadanie tytułu obiektowi – stanowi działanie wtórne, po namyśle nad dziełem. Jednakże tytuł w twórczości Łabińskiego pełni funkcję ważnego przewodnika w transgresyjnych wędrówkach po pograniczach abstrakcyjnych światów denotacji i konotacji, a tym samym w interpretacji ekspresyjnych szklanych dzieł artysty. Obiekty te często wskazują na fakt, że otaczający nas świat (na co zwracał uwagę Carl Gustaw Jung) nie jest z natury ani dobry, ani zły. Świat-odbicie-świat pozostaje z pewnością do dyspozycji tych,



Karafy Kandyńskiego, 2017-2024

Wenecjanin, Wenecjanka, 2021



którzy pragną się w nim przejrzeć jak w lustrze, oferując w zamian wizualizację stanu wewnętrznego – myśli, uczuć, dążeń i działań. Działają także tych wyjątkowych, będących efektem twórczej obecności w świecie i artystycznych refleksji, wynikających z tego egzystencjalnego doświadczenia.

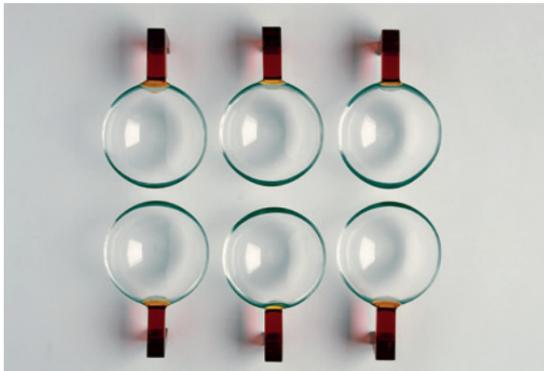
Fundamentalni dla twórczości Mariusza Łabińskiego bywa dialog o możliwościach i pułapkach poznania zmysłowego, o prawdzie i istocie obrazowanego świata oraz o potrzebie zatrzymania ulotnej chwili. Owa chwila (uwidoczniła w odbitych widokach realnego świata) materializuje się w momencie kontemplacji prac, między innymi w cyklu Otoczaki (prace stworzone z walcowego na gorąco szkła, nacinanego w części centralnymi pierścieniowatymi wgłębieniami). Poprzez powtarzalność kształtu potęgują efekt multiplikacji i zmienności odbić, co w równej mierze dotyczy także serii Stabilność. W zbudowanej z dwudziestu jeden kul (z czarnego, nieprzezroczystego szkła) instalacji Oczy czarne również multiplikują się zniekształcone odbicia rzeczywistości. Ich różnorodność, dynamika, zależy od warunków ekspozycyjnych, od układu kompozycyjnego; odbicia w kulach nadają nowe konteksty miejscom, ludziom, sytuacjom. W nich – po wielokroć – postrzega siebie uważny odbiorca, a także (niczym w lustrach, kropkach rosy, powierzchniach naczyń, czy źrenicy konia) ar-

tysta, co potęguje ulotność i rangę każdej chwili. Obiekty stworzone przez Łabińskiego stają się zaproszeniem do dialogu z odbiorcami, o świecie zewnętrznym, różnorodności odczytań otaczającej ich rzeczywistości, sposobie ekspozycji i o samych obiektach.

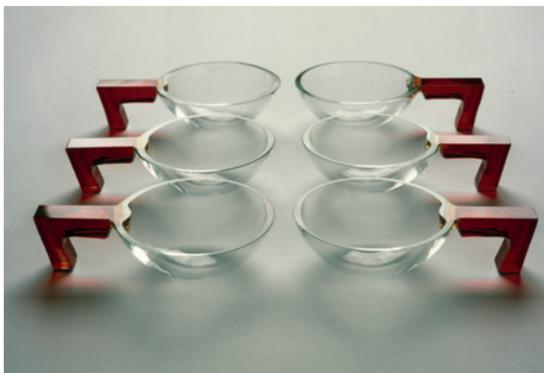
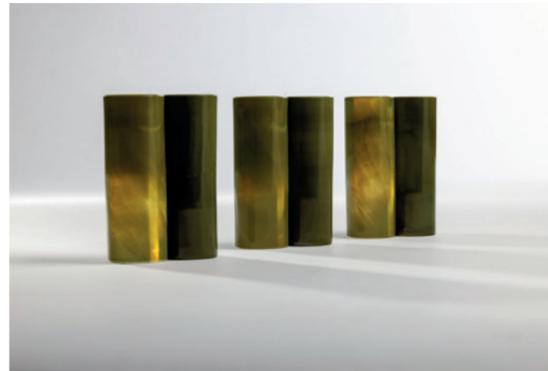
Zdarza się, że niekiedy artysta porzuca żmudną obróbkę szklanych bloków na rzecz unikatowych, hutniczych metod formowania szkła na gorąco (z wykorzystaniem elementu szlif), tworząc w tych technikach głównie krótkie serie szkła użytkowego. Biorąc pod uwagę estetykę tych obiektów (kieliszków, czarek, szklaneczek, dzbanków), można jednakże stwierdzić, że te wyjątkowe realizacje pełnią również (jeśli nie przede wszystkim) funkcję estetyczną. Z tych serii najbardziej rozpoznawalny jest zestaw bezbarwnych czarek z czerwonymi uchwytaami Wściekły Pies oraz wielowarstwowe naczynia, o pogodnej kolorystyce Karafy Kandinsky'ego.

Mariusz Łabiński to artysta nieustannie poszukujący nowych form i środków wyrazu. Komentując swoją twórczość, najczęściej zwraca uwagę na specyfikę pracy ze szkłem – materiałem nieprzewidywalnym, wymagającym dyscypliny, skupienia, a często też szybkiej modyfikacji pierwotnego zamysłu. Podkreśla również, że abstrakcyjna forma jego rzeźb stanowi rejestr i emanację emocji, towarzyszących mu w procesie twórczym.

Wściekły Pies, 2011



Lorneta, 2025



Kieliszki dla Miodka, 2018

ОЛЕНА ЯКИМОВА

Доцентка кафедри художнього скла ЛНАМ,

кандидатка мистецтвознавства

Серійність та ітерація в сучасному студійному склі (концептуальний вимір)

Поняття серійності у візуальному мистецтві застосовується щодо системи повторення та варіацій, які використовуються художниками для глибшого дослідження теми, форми або ідеї. Через послідовність об'єктів митець створює нарратив часу, досвіду та матеріальної трансформації. У XX–XXI ст. серійність стала характерною рисою не лише живопису чи графіки, але й скульптури, фотографії та, особливо, мистецтва матеріалу. Це та форма мистецького дослідження, де кожен наступний твір уточнює попередній, формуючи динамічний діалог між ідеєю та матеріалом.

У контексті художнього скла повторення має особливу роль. Скло – матеріал, який реагує на кожну зміну температури, руху, часу нагріву, тому жоден об'єкт не може бути ідентичним іншому. Повторення у склі не може бути буквальним дублюванням, а радше дослідженням відмінності в межах подібності. Митці, які працюють серійно, зокрема Е. Кован, Т. Вулф чи А. Петровський, використовують повтор як спосіб глибше зрозуміти взаємодію між формою, кольором і оптичними властивостями матеріалу. Таким чином, повторення стає інструментом практичного пізнання, коли через постійне повернення

Бет Ліпман. Сервірований стіл з емністю для етрогу та формами для тіста. Скло, 2025.



Ембер Кован. Колібри бенкетують на сонці та лаванді. Скло, змішана техніка, 2021.



до тієї самої форми митець не тільки вдосконалює техніку, а й розкриває нові смислові виміри художнього скла – його крихкість та світлову глибину.

У сучасній теорії мистецтва серія розглядається не лише як послідовність творів, а як процес мислення через матеріал насамперед у дослідженні П. Картера "Мислення через матеріал: Теорія і практика творчого дослідження". На його думку, серійність у мистецькому творі поєднує експеримент, технічну ітерацію та концептуальне осмислення. Кожен об'єкт у серії є не кінцевим результатом, а кроком у дослідницькому шляху – проміжною формою, що дозволяє фіксувати етапи пошуку. Такий підхід дає змогу говорити про художню серію як про аналог лабораторного дослідження – із власними змінними, спостереженнями й висновками. У цьому сенсі сучасний скляр постає не лише митцем, а й дослідником, який через повторення відкриває нові горизонти матеріальної та ідейної виразності.

Поняття «мислення через матеріал» (material thinking), запропоноване П. Картером, стало одним із ключових у сучасних дослідженнях мистецтва та практики декоративного мистецтва. Ця концепція виходить із переконання, що створення художнього об'єкта є не просто технічним процесом, а способом мислення – інтелектуальним діалогом між митцем і матеріалом. Матеріал у цьому контексті виступає не пасивним носієм форми, а активним співучасником творення. Скло, завдяки своїй чутливості до температури, часу, гравітації, світла, особливо чітко виявляє цей діалог. Кожен етап роботи – від розплаву до охолодження – є формою пізнання, у якій художник водночас досліджує властивості матеріалу й власну взаємодію з ним. Для художників-склярів такий метод мистецького дослідження має особливе значення: експеримент із формою, температурою, кольором і технологією плавлення є не просто шляхом до створення об'єкта, а механізмом генерування нового знання про матеріал. Через практику митець розкриває складні зв'язки між технічним і концептуальним, між матеріальною структурою скла та його культурними символами. У цьому процесі етапи проб, помилок і повторень стають частиною дослідницького процесу.

Ітерація – тобто послідовне повторення дії з варіаціями – є центральним принципом серійності у мистецтві. Водночас повторення у склі ніколи не є ідентичним, адже кожне переплавлення, кожне охолодження дає інший результат. Саме тому ітерація стає способом виявлення закономірностей у непередбачуваному. Через багаторазове повторення форми художник «зчитує» матеріал, розуміє його обмеження й потенціал. Цей процес можна порівняти з науковим експериментом, де кожен крок уточнює попередній і веде до нових висновків. У повторенні поєднується чуттєве й раціональне, експеримент і рефлексія.

Творчість американської мисткині Е. Кован (Amber Cowan) є зразком того, як серійність поєднує естетичний, екологічний та історичний виміри. Її проекти

базуються на використанні заводських відходів пресованого скла – уламків і фрагментів декоративного посуду, виробленого на фабриках США у XX ст. Матеріал для роботи мисткиня збирає, сортує та повторно переплавляє, створюючи складні, дещо барокові орнаментальні рельєфи. У кожній серії вона досліджує не лише візуальну красу скла, але й пам'ять матеріалу, його соціальну історію та зв'язок із минулою індустріальною культурою. Її роботи можна розглядати як прояв своєрідної постіндустріальної ностальгії, де ніби то знищені вироби фабричного виробництва отримують нове життя в контексті авторського твору. Ця стратегія відображає екологічний цикл матеріалу, де скло виступає як «нескінченний матеріал» та може неодноразово перероблятися, зберігаючи фізичну й культурну цінність.

Серійність також може бути інструментом дослідження форми через архітектоніку й ентропію, що демонструє Т. Вулф (Thaddeus Wolfe) у своїй серії Assemblage. Його об'єкти створюються методом видування у форму та подальшого різання і шліфування, у результаті чого виникають геометричні конструкції, що нагадують уламки архітектурних фрагментів або кристалічні структури. Кожна скульптура в серії є унікальною, але водночас пов'язана з іншими через принцип внутрішньої побудови через логіку побудови форми, гру світла, товщину скла, внутрішнє напруження та відносну прозорість. У межах програми Rakow Commission (Corning Museum of Glass, 2016) Вулф досліджує взаємодію між контролем і випадковістю, що підкреслює експериментальний характер серійності як процесу художнього мислення.

Повторення виступає як базовий художній і концептуальний принцип у скляних натюрмортах та інсталяціях Б. Ліпман (Beth Lipman). Її серії звертаються до жанру «vanitas», популярного у бароковому живописі, але переосмислюють його у світлі сучасної культури споживання. Звичайні на перший погляд скляні предмети, зокрема келихи, фрукти, квіти, зібрані у серійні композиції, які нагадують застигли моменти надлишку. Через прозорість і крихкість матеріалу Ліпман досліджує тимчасовість і вразливість цивілізаційних цінностей. Повторюючи форму, вона трансформує її смисли. Скло стає метафорою минулості, а серійність – інструментом критичного переосмислення суспільства надмірності.

Датський художник С. Дам (Steffen Dam) створює серії, що нагадують наукові колекції зразків Specimen Drawers. У цих роботах митець імітує біологічну таксономію, створюючи у скляних циліндрах вигадані морські істоти, фрагменти коралів або аморфні організми. Його твори є поєднанням мистецтва, науки й уяви, де скло функціонує як засіб реконструкції вигаданого природного світу. С. Дам працює із прозорістю й бульбашками, що створюють ілюзію глибини, імітуючи лабораторні зразки.

Серійність у сучасному українському склярстві подібно виступає не лише як технічний прийом повторення форми, але як самостійний метод мислення.



Таддеус Вулф. Серія «Асамбляж». Скло, 2016.

У творчості А. Бокотєя вона набуває характеру знаково-символічної системи. Митець працює з архетипами, зокрема з образами вікна та чаші, перетворюючи їх на елементи, що надаються до нескінченного набуття нових значень. Повторення тут не зводиться до механічності. Кожна варіація розкриває нову семантичну грань образу, де колір, масштаб чи фактура змінюють його візуальну інтонацію. Серія у творчості піонера студійного скла в Україні стає способом комунікації з колективною пам'яттю.

На відміну від А. Бокотєя, А. Петровський використовує серійність як елемент процесуально-матеріального дослідження. Його роботи можна розглядати як своєрідні «лабораторні ескізи», де форма постійно перебуває у стані руху, коли від мінімальних деформацій до майже непомітних відхилень, у медитативній повторюваності зникає ієрархія «кращого» чи «остаточного» варіанту. Кожен об'єкт є рівноцінною пробою, фіксацією певного етапу в експерименті. Серія майже ніколи не завершується. Вона триває, як процес розвитку матеріалу, а митець може повернутися до неї на будь-якому етапі творчості.

Серійність у творчості О. Звіра функціонує як мова оповіді. Кожен елемент є візуальною реплікою, яка складається своєю діалогом з глядачем. Його об'єкти не існують самі по собі, вони народжують візуальний ритм не лише з повтору, а з переходів між кольорами, масштабами, прозорістю.

Художнє скло є сферою, де ітерація – тобто повторення з варіаціями – має фундаментальне значення. Техніки лиття, вивування, ф'юзінгу, холодної обробки вимагають багатоступінчатих експериментів, і кожен об'єкт є результатом поступового вдосконалення. Для багатьох митців власне помилка чи неточність стає методом дослідження. Непередбачувані результати процесу, зокрема тріщини, бульбашки, деформації, не відкидаються, а аналізуються як частина пізнавального досвіду. У цьому сенсі серій-

ність функціонує як лабораторія експерименту, де повторення дозволяє фіксувати різницю, а не лише схожість. Матеріал сам стає співтворцем результату, спрямовуючи процес від техніки до відкриття.

Серійність у цьому контексті постає як модель циркуляції пам'яті. Кожна нова форма не знищує попередню, а перетворює її, утворюючи матеріальний архів історій. Повторне використання, відтворення й переробка також стають не лише технічним актом, але й етичним жестом, який об'єднує естетику, екологію та соціальну відповідальність. Таким чином, серія в мистецтві скла виступає одночасно метафорою часу й механізмом збереження. Скло постає як медіум, у якому форма, пам'ять і процес взаємодіють у постійному русі.

Використані джерела

1. Черусова, З. (2024). Професійне декоративне мистецтво України доби глобалізації. Київ: ArtHuss.
2. Carter, P. (2004). Material thinking: The theory and practice of creative research [Мислення через матеріал: Теорія і практика творчого дослідження]. Melbourne, Australia: Melbourne University Publishing.
3. Chinni, T., Silvestri, A., Fiorentino, S., & Vandini, M. (2023). Once upon a glass — Cycles, recycles and reuses of a never-ending material. *Heritage*, 6(1), 662–671. <https://doi.org/10.3390/heritage6010035>
4. Corning Museum of Glass. (2016, August 24). The Corning Museum of Glass names Thaddeus Wolfe 2016 Rakow Commission Artist. <https://press.cmog.org/2016/names-thaddeus-wolfe-2016-rakow-commission-artist>
5. Lipman, B. (n.d.). About Beth. Retrieved from <https://www.bethlipman.com/about-beth>
6. Reis Santos, C., Ruivo, A., Carneiro, A., Veiga, J. P., Palomar, T., & Coutinho, I. (2024). Amber “alchemy”: Recreating and investigating yellow glass formulations. *Materials*, 17(23), 5699. <https://doi.org/10.3390/ma17235699>

ОЛЕКСАНДР ШЕВЧЕНКО

Старший викладач кафедри художнього скла ЛНАМ

Використання залізобетону як основи образності в авторському склі

Загадковість і можлива реалізація ідей та образів у конкретному місці і часі привертає увагу автора протягом тривалого часу. Внутрішній фокус і зацікавленість об'єктом викликає низку спостережень і осмислення. Здебільшого, після ескізування і фіксації на папері певних ідей, приходиться розуміння персональної значущості деяких начерків, які були створені несподівано, т.зв. акт моментальної творчості. Реалізація певної незвичної і неочікуваної ідеї, яка несподівано отримала втілення на папері. Папір фіксує відбиток, ідею, задум. Водночас відбувається опрацювання поточного семестрового завдання, визначення пропорцій, варіації композиції тощо. Аналіз вітражів споруд у Франції, Німеччині, Іспанії сприяє творчому переосмисленню та інтерпретації автора, що призводить до створення нових ідей у скляних виробках.

Dalle de Verre (з французької – «скляна плита» або «скляний блок») – це художня техніка створення вітражів, а також назва самих скляних блоків, які використовуються у цій техніці. Це сучасна альтернатива традиційним свинцевим вітражам, що була популярна у середині XX століття.

Характерною ознакою цієї техніки, на відміну від класичного вітражу, є, використання довільних за розміром блоків (плит) скла товщиною 20-30 мм. Часто скляні блоки оздоблюються додатковою обробкою, молотком, роблячи сколи, подекуди фактуровані краї, які додають оптично-голографічні ефекти і заламлення світла, викликають ефект іризації і мерехтіння простору. Створюється стан присутності і причетності – невагомості.

Процес виробництва елементів композиції для виконання в матеріалі доволі простий – попередньо оздоблені кольорові скляні панелі (блоки) вставляють у спеціально підготовлену матрицю з металевим каркасом в основі (опалубку) і заливають бетоном. Витримують, і за допомогою спеціальних звичних засобів будівництва, монтують у простір віконного отвору. Зазвичай, ці вікна були монументальні, і прикрашали католицькі, протестантські церкви, а також оздоблювали і модернові споруди (університети і громадські будівлі).

У автора часто виникало бажання попрацювати у цій техніці. У студентські роки познайомився з різними художніми матеріалами і техніками в склі (гравірування, спікання, розпис, гутне скло, класичний вітраж, дрібна скляна пластика, технологія). Як

експеримент митець спробував поєднати у роботі мідний дріт і гутне скло. Виник задум і в межах семестрового завдання з'явилась композиція з двох об'ємних фігур у формі бутлів «Козак і козачка». Для цього був підготовлений металевий каркас. Особливість конструкції полягала у тому, що верхня частина каркасу додатково розкривалася для зручності розміщення банки і вдування скла в середину конструкції, і закривалася (з'єднувалася дротом). Наступними роботами були «Рука», «Одержимий» – отримав Гран-прі по скульптурі в Івано-Франківську (1991); «Мислитель»; «Жінка Лотова»; «Характерник»; «Фокусник»; «Небесну Глину Майстр взяв у руки» та інші. Кожна з перелічених робіт мала відмінний спосіб і взаємозв'язок матеріалів, і розкривала величезний потенціал для виконання майбутніх творів.

Знайомство з творчістю К. Моркунаса вплинуло на формування митця. Казис Моркунас – відомий литовський вітражист-монументаліст, який працював з товстими брилами (сплавлене віконне скло, розпис) кольорового скла (пізніше, конусоподібного скла) у поєднанні з бетоном (підсиленням металевим каркасом). Ці брили скла могли домінувати над поверхнями на 1.5 м. Це були новаторські ідеї на той час (1953–1975), які викликали значний резонанс у контексті радянського монументального мистецтва.

Роботи архітектора Ле Корбюзьє, його особливий бруталізм «béton brut» (з фр. – «неопрацьований бетон») також вплинули на формування молодого митця. 1992 року митець відвідав церкву Нотр-Дам-дю-О, або Капеллу Роншан (Франція). Розташування маленьких кольорових вікон на монолітній звислій несучій стіні створює враження ще більшого внутрішнього простору і затишку.

Питання синтезу матеріалів від XX – XXI ст. є актуальним і в сучасному просторі міст. Індустріальні квартали промислових споруд, урбаністичні об'єкти спрощених геометричних форм, просторові конструкції виконують естетичне, технологічне і функціональне призначення. Виникає бажання запропонувати і «вписати» у середовище відомі концептуальні тривимірні форми - об'єкти - скульптури.

Сьогодні на основі власної практичної обізнаності в матеріалі скло, технології виробництва у різних векторах реалізації творчих задач, автор реалізовує концептуальні ідеї в матеріалі залізобетонних тривимірних, фронтальних і образних форм об'єктів, скульп-

птур, і студійного, і монументального характеру.

З 2025 року першим твором образного бруталізму була фронтальна скульптура «Втеча з Баухаусу» (27х7х4 см, залізобетон, кольорове скло). Силует провокативний, в русі, де кольорове акцентоване скло розміщене у верхній частині (в голові). Характер пластичного вираження на основі прямих видовжених, з'єднаних між собою, геометричних форм. #1

«Урбан пес Ервіна Шредінгера» (28х39х7 см, бетон, гутне скло). Відмінність полягає у застосуванні іншого вираження матеріалу, гутне скло і його пластичного розміщення в центральній частині скульптури, по горизонталі. Скульптура статична і внутрішньо динамічна, виконана на основі геометричних довільних форм, які створюють образ тварини з задертою до гори мордою (пес наче вие) і на перевагу, великим хвостом. На лапах і морді присутні наскрізні порожні геометричні отвори, які символізують, окрім композиційного вирішення, натяк на індустріальне середовище, вікна будинків міста. #2

«Залізобетонна Баба» (40х12х6 см, бетон, скло, спікання). Скульптура видовжена, на основі форм ромба, які ритмічно повторюються і з'єднуються між собою, утворюючи жіночий силует. У верхній частині і голові вмонтований фрагмент вітражного скла, посередині фігури розташований скляний елемент у техніці спікання. Присутні наскрізні геометричні отвори. Твір створений на основі сакральних половецьких скульптур «Кам'яні Баби», які були орієнтиром, і позначали межі. Цей бруталістичний артоб'єкт створений спеціально для урбаністичного середовища міста. #3

«Урбан кіт Ервіна Шредінгера» (32х44х7 см, бетон, скло). Характер скульптури статичний, геометричні видовжені прями форми. Композиція скульптури відтворює образ kota, ніби він одночасно дивиться на вас, а задня частина з піднятим догори хвостом і на-

скрізним отвором зовсім незалежна, і начебто розвернута. Фронтальна скульптура, акцентоване червоне скло розміщене в голові, має більший діапазон або зон споглядання. Класичний персонаж квантової фізики відомого німецького фізика, який зробив дослідження і вивів гіпотезу про «суперпозицію». #4 «Свічник» (41х17х8 см, бетон, кольорове скло, спікання). Вертикальна статична скульптура людини з піднятими вгору руками з широкою поставою. Фронтальна частина опрацьована ритмами, які прикрашають і підсилюють загальну динаміку. У даному контексті має функціональне призначення. #5

Провідна робота автора – «Складув», задумана давно, а реалізована спеціально для 13 - Міжнародного симпозиуму гутного скла. Образ майстра складува виник в уяві художника, начерки автора на папері відтворювали різні експресивні лінії, несподівані повороти, злами, потовщення. «Складув» (47х24х7 см, бетон, кольорове скло, спікання). Скульптура фронтальна, характер статичний і внутрішньо напружений. Пластичне вираження на основі прямих геометричних форм, які творять цільний концептуальний образ. У верхній частині, в голові, розташований елемент з червоного скла, у нижній – більший фрагмент з червоного і прозорого масивного елементу спеченого скла. Образ складува відтворює виробничий процес і фіксує момент безпосереднього формування і видування. Скульптура має наскрізні геометричні отвори, різні композиційні елементи, які мають і пластичний, і технічний, конструктивний зв'язок. #6

Підсумовуючи, варто зазначити, що концепція і форма вираження прямих геометричних форм усіх вказаних скульптур, їхня загальна композиція і образність мають ознаки синтезу аспектів модернізму індустріального урбаністичного середовища сучасного світу — бруталізму.



НАТАЛІЯ БЕНЯХ

Деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва ЛНАУ,

кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Використання залізобетону як основи образності в авторському склі

Сталий розвиток у сфері мистецтва сьогодні розглядається не лише як екологічна стратегія, а як багаторівнева модель, що охоплює культурні, соціальні, освітні, економічні та інституційні аспекти. Декоративне мистецтво, зокрема художнє скло, є важливою частиною цього процесу, адже саме воно поєднує ремісничі традиції, художній експеримент і технологічні інновації. Визначним прикладом стало-го розвитку у цій галузі став Міжнародний симпозиум гутного скла у Львові — найтриваліший подібний проєкт у світі, що понад три десятиліття об'єднує митців із різних країн, створюючи умови для міжкуль-турного діалогу, інновацій та збереження традицій.

1. Симпозиум як модель культурної сталості. Львівський симпозиум гутного скла, заснований у 1989 році при Львівській національній академії мистецтв, став феноменом безперервності у середовищі декоративного мистецтва. Культурна спадковість: симпозиум продовжив і розвинув європейську традицію гутного скла, зберігаючи при цьому українську ідентичність у техніках, формах і сюжетах. Трансляція знань: участь кількох поколінь художників — від майстрів 1980-х до сучасних митців — створює ефект «живої школи». Формування колекцій: за результатами симпозиумів створено значний фонд творів, який репрезентує еволюцію художнього мислення в галузі скла.

2. Експеримент і інновації як основа сталого розвитку. Сталий розвиток декоративного мистецтва передбачає поєднання традицій з експериментом. Технологічні інновації: у межах симпозиумів митці експериментували з поєднанням гутних технік, ф'юзингу, гравіювання, оптичного скла, інсталяційних форматів. Матеріальна етика: сучасні учасники дедалі частіше працюють із переробленим склом або комбінованими екологічними матеріалами, що відповідає принципам circular design. Мистецька еволюція: від камерної скульптури 1980-х років симпозиум перейшов до міждисциплінарних практик, що охоплюють об'єкт, інсталяцію та середовище мистецтва.

3. Освітній та соціальний вимір. Освітня сталість: участь студентів і викладачів ЛНАУ та партнерських академій створює формат «навчання через мистецтво». Міжнародна комунікація: симпозиум забезпечує не лише творчу, але й соціокультурну інтеграцію, відкриваючи нові можливості для молодих митців. Інклюзивність і культурна дипломатія: події симпози-

уму мають характер відкритих майстерень, виставок і публічних обговорень, що робить скло частиною культурного життя громади. Інтеграція різних груп (студентів, локальних громад, іноземних учасників) забезпечує ширший вплив і соціальну підтримку.

4. Виставкові ініціативи як інструмент тривалого впливу. Експозиційна сталість: виставки після симпозиумів у Львові, Києві, Вільнюсі, Кракові, Празі, Ризі забезпечують тривалість результатів і формують міжнародний культурний обмін. Музеї та архіви: зібрані твори стають основою музейних колекцій, а каталоги — документальним свідченням мистецьких процесів. Цифрова комунікація: створення онлайн-архівів, відео-документації та публікацій у цифрових форматах розширює доступність результатів симпозиуму. Мережевий ефект: професійні контакти, налагоджені під час подій, переростають у нові проєкти. Тематика стало-го розвитку у самих мистецьких творах: через матеріали, концепти, екологічні меседжі. Ресурсна економія: міжнародні події можуть стимулювати розробку нових енергоощадних технологій у виробництві скла чи інших матеріалів.

5. Критичні аспекти та виклики сталості
Фінансова сталість: більшість ініціатив у сфері декоративного мистецтва залежать від грантів і партнерств; питання автономного фінансування залишається актуальним. Інституційна підтримка: необхідність системного залучення державних і муніципальних інституцій для підтримки симпозиуму як культурного бренду Львова. Ризик «фестивалізація»: утримання балансу між видовищністю подій і їхньою науково-мистецькою цінністю.

Висновок. Міжнародний симпозиум гутного скла у Львові є прикладом стало-го розвитку декоративного мистецтва, де експеримент не руйнує традицію, а перетворюється на чинник її оновлення. Його довголіття демонструє, що мистецтво може бути формою стало-го культурного процесу — з відкритими межами, живим обміном знаннями і відповідальністю перед середовищем. Таким чином, львівський симпозиум утверджує ідею мистецтва як екосистеми, у якій кожен учасник — художник, викладач, студент чи глядач — стає частиною спільного процесу стало-го розвитку. Сталий розвиток у виставкових ініціативах — це багаторівнева стратегія, яка поєднує культурний спадок, інновації, соціальну інклюзивність та економічну життєздатність.



ХРИСТИНА КОВАЛЮК

Викладачка кафедри художнього скла, аспірантка ЛНАМ

Світильники випускників кафедри художнього скла ЛНАМ: виклики та перспективи розвитку

До теми світильників студенти кафедри художнього скла ЛНАМ звертаються від 1974 р., про що свідчать дипломні роботи з характерними назвами: «Декоративний світильник», «Ансамбль світильників для типової квартири», «Об'ємно-просторовий світильник», «Об'ємно-просторовий об'єкт з включенням світла».

Наближаючись до 2020-х років простежується тенденція до розмиття термінології та відмови від чітких визначень, які окреслюють характер композиції. Натомість з'являються авторські назви, що відображають індивідуальність художнього задуму. Зокрема, у дипломних роботах випускниць 2019 р. Н. Цветковської («Я (Ми) крила») та Х. Ковалюк («Я

(Ми) вплив») штучне світло виступає невід'ємною складовою композиції: його відсутність збіднила б як візуальний, так і змістовий рівень творів, а скло не розкрило б своїх оптичних властивостей та естетичного потенціалу. Водночас розглядаючи вироби у контексті житлового інтер'єру ці твори набувають ознак, властивих класичним типам світильників, зокрема торшеру та люстри. Подібна ситуація простежується й у дипломній роботі С. Петрик 2023 р. під назвою «Авторська композиція "Тихий легіт"», в якій відбувається зміщення акценту від формально-описового до більш абстрактного. Водночас архівні фотоматеріали засвідчують, що йдеться про цілком функціональний декоративний світильник.

Штучне світло студентка використала переважно для підсилення художньої виразності матового орнаменту, який підсвічувався в торець прозорого скла за допомогою LED-стрічки. Проте така інтерпретація не нівелює функціональних властивостей об'єкта, який цілком може виконувати роль нічного світильника в інтер'єрному просторі.

Такий відхід від формально-описового методу представлення дипломних робіт частково ускладнює процес збору статистичних даних з архівних матеріалів. Водночас із розвитком цифровізації та впровадження систем відкритого доступу у майбутньому з'явиться можливість вільно переглядати, оцінювати та аналізувати усі дипломні роботи, зафіксовані у фотографіях та реалізовані за допомогою комп'ютерних програм.

За архівними даними, внесеними до фондів Музею ЛНАМ, у період з 1974 по 2024 рр. (за винятком 2001–2008 рр.) здобувачі освітніх ступенів спеціаліста, практичного спеціаліста, бакалавра та магістра зверталися до теми світильників безпосередньо чи опосередковано щонайменше 46 разів. Це засвідчує систематичний інтерес студентів до світильників як засобу вираження авторських ідей та демонстрації професійних навичок. Важливим є й той факт, що у 27 випадках серед дипломних керівників були викладачі, які у власній творчій практиці активно займалися виготовленням світильників, а саме: А. Бокотей, Б. Галицький, О. Звір, С. Мартинюк, М. Тарнавський, Ф. Черняк, О. Шевченко. Серед них за кількістю керівництв дипломними роботами лідирують: А. Бокотей — 8 дипломників, О. Звір — 7 дипломників, Ф. Черняк — 4 дипломники. Таким чином викладачі могли передавати студентам окремі аспекти набутого досвіду, проте не в повному обсязі.

Після завершення навчання випускники кафедри художнього скла продовжують працювати зі світлом та здійснюють спроби комерціалізувати цю діяльність. Серед них варто відзначити Е. Білоус, О. Кінаш, Р. Худобу, Н. Звір та ін. Однак не всім вдається налагодити виробничі процеси. Основною причиною є трудомісткість технологічного процесу, що ускладнюється відсутністю достатніх технічних навичок і браком налагоджених контактів із потенційними підрядниками, яким можна було б делегувати виконання токарних, слюсарних та електротехнічних робіт на належному рівні. Специфіка роботи зі склом та потреба в естетизації комплектуючих вимагають особливої скрупульозності й постійних експериментів, що часто відлякує більшість майстрів. Саме тому представниці молодшої генерації, зокрема О. Кінаш і Р. Худоба, були змушені відкласти реалізацію своїх ідей у сфері світлотехнічних об'єктів та зосередитися на більш реалістичних для виконання ужиткових виробів. Натомість компанія Expolight, що спеціалізується на світловому дизайні під керівництвом М. Кабуки, у співпраці з художником-гутником М. Таланчуком досягли вагомих результатів у створенні масштабних світильників, виражених у формі скляних інсталяцій із підсвіт-

кою. Залучення інноваційних технологій — LED-освітлення, систем димування, «розумного будинку», а також професійний і комплексний підхід до виробничих процесів — забезпечили компанії статус одного з лідерів у цій галузі. Здобуті нагороди на міжнародних конкурсах підтверджують високий рівень діяльності Expolight. Від 2017 р. у співпраці з М. Таланчуком реалізовано 42 об'єкти з гутного скла як в Україні, так і за кордоном. Однак клієнтами компанії здебільшого є забудовники, орієнтовані на створення вражаючих та комерційно успішних інтер'єрних проєктів. Це зумовлює появу серед реалізованого доробку Expolight реплік відомих європейських зразків декоративного освітлення з гутного скла. Адже для бізнесу значно безпечніше спиратися на вже апробовані та визнані проєкти, ніж ризикувати, вкладаючи ресурси у розробку невідомих і потенційно непередбачуваних рішень. Водночас виробництво подібних виробів в Україні є економічно вигіднішим порівняно із замовленням оригінальних зразків за кордоном, оскільки передбачає можливість внесення індивідуальних коректив без складних комунікацій із закордонним виробником та без додаткових логістичних витрат. За таких умов питання первинного авторства для замовників не має визначального значення. Подібна практика характерна й для інших українських виробників предметного дизайну, що поєднують національну дизайнерську школу. Однак такий підхід не здатен гідно репрезентувати Україну та мистецтво скла на міжнародному рівні. Для цього необхідним є всебічне сприяння розвитку молодих художників-склярів, які повинні володіти повним інструментарієм професійної діяльності. Саме це дозволить їм утвердитися на вітчизняному ринку та стати видимими у світовому контексті.

Великі надії покладаються на творчість подружжя митців Назарія та Наталії Звір, які заснували власний бренд NN ZVIR. У його межах з 2018 року було реалізовано вісім колекцій художнього освітлення з перспективою подальшого тиражування. У 2022 році бренд гідно презентував світильник BRUNKA на Paris Design Week. Вагомим чинником їхнього успіху є безкомпромісне ставлення до якості виконання та повна залученість у всі виробничі процеси. Ключовим акцентом у світильниках та декорі NN ZVIR є гутне скло, художня цінність якого підкреслюється завдяки спеціально розробленій авторами фурнітурі. Відмова від громіздких патронів, дротів, товстих металевих тросів і стандартизованих елементів кріплення дала змогу досягти ефекту «невагомості» скла, яке, попри свою масу, створює враження легкості. Досягнення такого ефекту було надзвичайно складним завданням. Процес вимагав безперервних експериментів та значних витрат ресурсів, нерідко супроводжувався невдачами й технічними перешкодами. Одним із важливих здобутків художників стало створення фірмового світлодіода діаметром лише 10 мм, про-



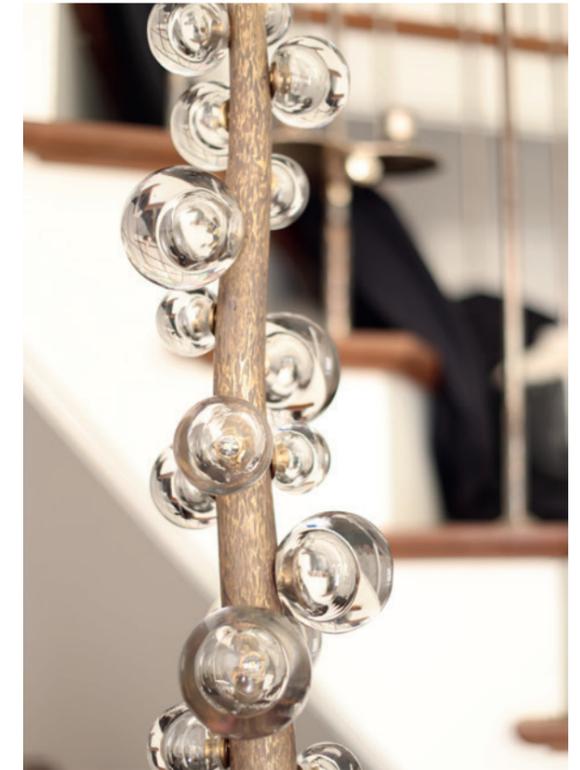
Еліна Білоус. Настінний світильник для приватного житла (гутне скло, латунь), Львів, 2025.



Христина Ковалюк. Магістерська робота "Я(Ми)Вплив", Львів, 2019.



NNZVIR. Світильник з колекції COSMIC (гутне скло, алюміній), Київ, 2018-2023.



NNZVIR. Світильник BRUNKA (гутне скло, алюміній), Київ, 2022.

те з достатньою потужністю для забезпечення необхідної підсвітки скла. Однак у 2023 році подружжя емігрувало до США, що тимчасово знизило активність їхньої творчої діяльності в Україні. У результаті нині практично відсутні дієві та публічно видимі художники скла, які могли б заповнити цю нішу та гідно репрезентувати художнє скло на професійному рівні. Водночас посилене зацікавлення до гутного скла демонструють такі популярні бренди, як Gunia Project та YaKUSH Tableware, які наразі зосереджені переважно на виготовленні посуду й функціональних предметів сервірування столу. Проте цілком імовірно, що в перспективі вони розширять свою діяльність і розпочнуть створювати світильники.

Вартими уваги є перші спроби поєднання гутного скла та світла у доробку бренду предметного дизайну Faïna, заснованого архітекторкою та дизайнеркою В. Якушою. У творчості засновниці наявні вази, свічки та світильники GRUN[®], презентовані у 2022 році на Design Miami/ Basel, де авторка здобула перемогу в номінації «Найкраща Curio-виставка року». Крім того, на офіційному сайті Faïna представлено світильники Lucky Akebia, виконані повністю з гутного скла перспективним подружжям дизайнерів А. та С. Байерсдорф, які вирізняються емоційною виразністю та унікальною художньою образністю. Комерційний успіх і медійна впізна-

ваність цих продуктів значною мірою зумовлені професійним підходом, систематичною участю у виставках і конкурсах та підтримкою маркетологів. Водночас реалізація таких проєктів була б неможливою без художників і власників гутних майстерень Т. Дзиндри та М. Таланчука, які безпосередньо виконують вироби в матеріалі.

З одного боку, така співпраця дає змогу утримувати скловарні печі та забезпечувати робочі місця для майстрів-гутників у період, коли більшість виробництв була змушена припинити діяльність через економічні обставини. З іншого боку, простежується тенденція витіснення художника-скляра з його первинної ролі проєктанта, візюнера та новатора, здатного формувати нове обличчя українського художнього скла та дизайну. Це пов'язано з тим, що замовники здебільшого сприймають художників-склярів у ролі ремісників. У результаті, зосереджуючись на реалізації чужих проєктів із комерційною метою, митці все менше мають змогу працювати над власними ідеями та авторськими концепціями. Таке «замкнене коло» може бути розірвано кількома способами. Зокрема, відкритою співпрацею художника та дизайнера у форматі партнерських колаборацій, практикою залучення до команди фахівців із маркетингу, а також зміною вектора мислення самого художника, який має реа-

гувати на виклики часу й опанувати нові навички у сфері комунікації, PR та навіть інженерії.

Для ефективного розвитку молодого покоління митців, які обирають шлях, пов'язаний із художнім склом, доцільним видається внесення змін до навчальної програми студентів кафедри скла. Зокрема, варто передбачити семестрове завдання зі створення дизайну світильника — комплексного об'єкта, здатного одночасно тренувати навички митця та проєктанта. Таке завдання має включати як теоретичний блок (історія предметного дизайну, світлодизайну), так і практичний (робота з LED-технологіями, основи електрифікації та елементарного креслення). Запропонований підхід сприятиме суттєвому вдосконаленню професійних компетентностей майбутніх митців, а також дозволить якнайкраще підкреслити унікальність поєднання скла та світла. Адже завдяки світлу можна проявити каустику скла й відтінки кольору, створити оригінальний світловий сценарій та посилити художню виразність виробу. Водночас таке завдання дозволить уникнути втрат часу на опанування базових технічних навичок у позаосвітньому середовищі та швидше реалізуватися як митець. Паралельно варто стимулювати студентів до участі в українських виставках дизайну, таких як Kyiv Design Week та ДВРЗ, у яких беруть участь виробники меблів,

посуду, світильників та навіть галеристи, а віднедавна — і студенти Львівського фахового коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім. І. Труша під керівництвом викладачів кафедри Предметного Дизайну. Активність і залученість молодого покоління у мистецьких і комерційних проєктах сприятиме розвитку професійних компетентностей, допоможе сформувати клієнтську базу та сприяти популяризації українського художнього скла на національному та міжнародному рівнях.

Висновки. Від заснування кафедри художнього скла студенти систематично обирають світильник як тему дипломних робіт. Водночас професорсько-викладацький склад активно практикував виготовлення світильників на замовлення. Проте дизайн світильника досі не інтегровано в навчальну програму. З огляду на сучасні виклики доцільним є залучення до навчального процесу фахівців-практиків, які могли б забезпечити студентів необхідними компетенціями проєктанта та сприяти прискоренню їхнього професійного становлення. В умовах обмеженої кількості виробництв і робочих місць, де студенти могли б здобути практичний досвід, вони повинні оволодіти комплексом інструментів для самостійного професійного становлення та подальшого розвитку українського скляного мистецтва.

ЛЮДМИЛА СМАКОВА

Викладачка кафедри художнього скла, аспірантка ЛНАМ

Роль Андрія Бокотей в процесі міжнародної комунікації та взаємоінтеграції професійного середовища художників-склярів

Діяльність піонера міжнародного студійного руху, професора Андрія Бокотей у сфері художнього скла є унікальним прикладом успішної культурної інтеграції та інституційного лідерства спрямованого на подолання спадщини радянського ізоляціонізму. У відповідь на геополітичні та мистецькі виклики ХХ століття, художник розробив та успішно імплементував стратегію прямого професійного діалогу, який утвердив поняття львівської школи художнього скла на міжнародній арені. Важливо наголосити, що внесок Андрія Бокотей виходить за межі виключно авторської творчої діяльності й охоплює 4 наступних напрямки: заснування та забезпечення сталості Міжнародних симпозиумів гутного скла у Львові, ініціатива створення Музею скла у Львові, премія для підтримки молодих художників-склярів ім. проф. Андрія Бокотей та активна педагогічна діяльність.

Відвідавши Міжнародний симпозиум гутного скла у м. Новий Бор (Чехословаччина) у 1988 р. митець захопився ідеєю створення подібного заходу у Львові, яка була підтримана і вже у 1989 році відбувся перший захід. Симпозиуми гутного скла відбуваються у Львові кожні три роки. Андрію Бокотейу вдалося за період діяльності тринадцяти симпозиумів залучити до участі 276 художників, мистецтвознавців, власників галерей та працівників музеїв із 32 країн. Учасники мають змогу працювати біля гутної печі з бригадою висококваліфікованих майстрів-гутників. Згодом відбувається підсумкова виставка, а експоновані твори залишаються в дарунок місту¹.

У свою чергу, реалізація багатовекторного освітньої складової (зокрема проведення наукової конференції) зіграла важливу роль у популяризації мистецької освіти у цій сфері, а залучення до події видатних художників-склярів, науковців вкотре розширила діапазон співпраці. Таким чином було зав'язано постійні контакти з Вроцлавською академією мистецтв (Польща), Естонською академією мистецтв, Латвійською академією мистецтв, Литовською академією мистецтв, Братиславською академією мистецтв (Словаччина), Університетом Анадола (Туреччина), Університетом Альфред (США), навчальним центром СЕРФАВ (Франція) та ін.²

Важливо наголосити, що у результаті культурного обміну також з'явилися наукові роботи іноземних учасників, які осмислювали вплив симпозиумів на їх

мистецькі процеси. Зокрема, магістерська робота Інгуни Аудере 1999 р., мисткині з Латвії, присвячена впливу Міжнародних симпозиумів гутного скла у Львові та Андрія Бокотей зокрема на розвиток Латвійського гутництва та його філософії³.

Стале безперервне проведення Міжнародних симпозиумів гутного скла у Львові – найтривалішого у світі форуму художників-склярів (більше 30 років) начоно демонструє високий рівень організаторських здібностей Андрія Бокотей⁴.

Натомість сформована унікальна колекція зібраних композицій яка станом на 2025 рік налічує понад 600 одиниць, зумовила необхідність створення експозиційного простору для її представлення. Хоч ідея виникла ще у 1992 році. повноцінно інституція запрацювала у 2006 р., виконуючи просвітницьку, зберігальну та освітню функції.⁷

Важливою ініціативою для підтримки молоді є запровадження премії ім. професора Андрія Бокотей для художників-склярів у 2018 р. оскільки вона не лише мотивує учасників до творчих експериментів, а й уможливує налагодження ними міжнародних співпраць й культурного обміну. Роботи переможців, а згодом і відібраних учасників поповнили колекцію Музею скла у м. Нінгбо, який був збудований меценатом і колекціонером Ю Яомінем. Зокрема, переможець першої премії 2018 р. Кирило Білан відвідав відкриття Чжендзянського музею скла «Грінвейв», лауреат 2019 р. Руслан Лучко, відвідав відкриття галереї мистецтв у м. Усі (КНР)³.

Визначальний вплив Андрія Бокотей на молоде покоління художників-склярів зауважують і його колишні студенти. Показовою у контексті дослідження є робота мисткині Христини Ковалюк «Послідовники» 2021р. Перед глядачем постає чаша з вигравійованою літерою А, яка розміщена на перетині двох дзеркал, відображаючись у них. Додамо, що келих цієї форми використаний у айдентиці Премії ім. професора Андрія Бокотей, кафедри художнього скла ЛНАМ та асоціюється з творчою монументальною композицією Андрія Бокотей «Тайна вечерея» 2018 р. Таким чином художниця рефлексує на тему виняткової ролі Андрія Бокотей у контексті впливу на царину художнього скла та покоління студентів які навчалися безпосередньо у його студії.

У свою чергу, викладач кафедри художнього скла та

митець Остап Іванишин, переможець премії 2022-2023 рр. відвідав 6-ти тижневу резиденцію Emerging Artists in Residence у одній з найвідоміших інституцій у світі: Центрі скла Пілчак (з англ. Pilchuck Glass School) у США. Це цінна подія для всієї спільноти, оскільки митець ділиться здобутим досвідом із студентами та колегами. Важливо, що такий призовий фонд передбачений і для переможця наступної премії 2024-2025 рр.⁵

Водночас, можна вважати окремим напрямом діяльності та представлення «львівської школи» у світі є участь її представників у міжнародних виставках та реалізація творів за кордон. Художники Остап Іванишин, Руслан Лучко, Андрій Петровський, Олександр Звір, Євеліна Тринцолин, Ольга Турецька та багато інших презентували свої мистецькі експерименти в склі в США, Люксембурзі, КНР, Польщі, Литві та ін.⁶

Окрім того, активна педагогічна діяльність митця підтверджується тим, що всі викладачі профільних дисциплін кафедри художнього скла навчалися у Андрія Бокотей: Олександр Звір, О. Іванишин, А. Петровський, О. Шевченко, М. Бокотей.⁴

Комплексно підсумовуючи вищезгадані напрямки діяльності визначаємо, що Андрій Бокотей, пасіонарна персоналія, який багатовекторно вплинув на царину художнього скла. Завдяки йому, у домені відбулася трансформація: перехід до студійної творчості, відхід від вирішення виключно утилітарних завдань. Також сформований повний цикл домену художнього скла: навчання, популяризація, збереження, модернізація та світова фахова валідація. Завдяки ініціативам Андрія Бокотей львівська школа художнього скла отримала міжнародну ідентичність яка базується на поєднанні академічної традиційної майстерності та відкритості до світових студійних тенденцій. Отже діяльність митця вийшла за рамки персонального визнання й забезпечила інституційну сталість цілої галузі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бокотей М. 10 міжнародний симпозиум гутного скла у Львові: підсумки. ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. 2017. №31. С. 128–139. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.573817>.
- Бокотей М. Міжнародні симпозиуми гутного скла у Львові: оцінка впливу на розвиток дизайну українського гутного скла. Вісник ЛНАМ. 2016. №28. с. 278–286.
- Єфімова А. В. Премія професора Андрія Бокотей для молодих художників-склярів. Музей скла у Львові, альбом. Львів: Колір Про. 2020. С. 71-84
- Колектив кафедри художнього скла. Офіційний сайт Львівської національної академії мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/glass/teachers.html> (дата звернення: 01.10.2025).
- Новини. Кафедра художнього скла. Офіційний сайт Львівської національної академії мистецтв. URL: <https://lnam.edu.ua/uk/faculty/decorative/glass/news.html> (дата звернення: 10.09.2025).
- Смакова Л.В. Репрезентація львівської школи художнього скла у світі: освітній аспект міжнародних резиденцій, форумів та симпозиумів. 7UA. Спеціальний випуск у рамках I Міжнародної резиденції European Glass Education. Львів: Колір Про. 2020. с. 60-76. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/faculty/dpm/glass/pdf/Alumni/7UA_EGE.pdf (дата звернення 12.09.2025)
- Смакова Л.В., Бокотей М.А. «Музей скла у Львові: трохи історії та перспективи змін» міжнародний мистецький часопис «7UA. Seven Ukrainian Artists», спецвипуск в рамках створення інтерактивної мультимедійної експозиції Музею скла у Львові, Львів, Колір Про, 2020, с.12-28 . URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/faculty/dpm/glass/7UA/museum_bokotey.pdf. (дата звернення 25.09.2025 р.)
- Audere I. Forma no unguns. Pustais Stikls. Ta-Butiva. Maģistra darbs. Konsultante Faina S. Petrjakova 1999.

Таблиця 1. Географія Міжнародних симпозиумів гутного скла у Львові. Сформовано авторкою.

Географічний регіон	Ключові країни-учасниці	Стратегічна роль у комунікації
Європа (Центральна/Східна)	Болгарія, Чехія, Угорщина, Польща, Словаччина, Румунія.	Регіональна інтеграція, обмін досвідом функціонування мистецького скла у постсоціалістичному просторі та збереження гутних традицій.
Європа (Північна/Західна)	Франція, Нідерланди, Фінляндія, Швеція, Норвегія, Велика Британія, Бельгія, Люксембург, Ісландія, Швейцарія	Трансфер концептуальних підходів, зв'язок з європейськими студійними традиціями, обмін інноваціями у дизайні та склопластиці.
Балтійський Регіон	Литва, Латвія, Естонія	Обмін досвідом між пострадянськими країнами, посилення регіонального мистецького діалогу та спільних виставкових проєктів (І.Стульгайте, Р.Крюкас, І. Лілль).
Північна Америка	США	Доступ до світового центру студійного скла (Pilchuck Glass School), трансфер передових технологій та технік, інституційна легітимізація (М. Екстранд, М. Ліпофскі, М. Роджерс, А. Пауерс).
Азія та Океанія	Японія, Китай, Гонконг, Австралія, Нова Зеландія	Глобалізація Симпозиуму, налагодження зв'язків з тихоокеанськими центрами, обмін знаннями про різні естетичні парадигми, фінансування перших премій ім. А. Бокотей, формування експозиції українських склярів у галереї Грінвейв, Музей скла в Нінгбо (Китай).
Кавказ та Південна Європа/Ближній Схід	Грузія, Азербайджан, Вірменія, Іспанія, Португалія, Туреччина, Ізраїль	Диверсифікація культурного обміну, залучення митців з регіонів зі специфічними історичними та культурними впливами.

СОФІЯ ЧЕРНЯВСЬКА

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Відбитки скла: трансформація власного «Я» у творчості Анни Мендьети

У другій половині ХХ століття мистецтво переживає радикальні зміни: митці відходять від традиційних форм і полотна. На передній план виходить концептуальне мистецтво, перформанс, тілесний жест та взаємодія з простором. У цьому контексті особливе місце посідає Ана Мендьета (1948–1985) — кубинсько-американська мисткиня, яка поєднала у своїх практиках досвід вигнання, пошуку ідентичності та експерименти з тілом як інструментом пізнання себе і світу. Ана Мендьета зазначає: «Моє мистецтво — це спосіб відновити зв'язок, що єднає мене з Всесвітом. Це повернення до материнського лона.»

Для Анни Мендьети тіло виступає не лише образним жестом, а й повноцінним інструментом для самовираження. Воно стає засобом для діалогу зі самою собою та з глядачем. У її практиках тіло набувало значення не як об'єкт для звичайного спостереження, а як жива матерія, здатна трансформуватися та доносити інформацію до глядачів без слів.

Мисткиня була з дитинства відірвана від рідної землі, що сформувало в ній травму еміграції. Розлука з Кубою у дитячі роки створило у художниці потребу відновити зв'язок із своїми культурними коренями. Через історію її творчості можна простежити, як вона постійно шукала зв'язок зі своєю рідною землею та своє місце в цьому світі. Таким чином, власна біографія стає для Мендьети точкою відліку для осмислення себе і світу.

Мендьета свідомо відходила від традиційного мистецтва та шукала самовираження у альтернативних течіях того часу. Вона поєднувала перформанс, фотографію, відео та інсталяцію. Працювала з природними матеріалами — землею, піском, водою, вогнем — створюючи так звані «земні роботи», які символізували тісний зв'язок між людиною й довкіллям. Її проекти часто мали форму силуетів, відбитків чи слідів тіла, що ніби зливалися з ландшафтом. Серія «Silueta Series». Сліди тіла в ландшафті втілюють ідею відсутності-присутності, де тіло зливається з природним середовищем.

Одна з перших її серій робіт — «Відбитки скла на тілі» (1972) — складалася з шести фотографій (іноді — тринадцяти), зроблених у кольорі або чорно-білих, які документують перформанс. Мендьета притискала різні частини тіла (найбільший акцент — на

обличчі) до скла, що викликало сильні деформації. На її думку, обличчя займає привілейовану позицію в складному інформаційному вузлі, який ми випромінюємо через наше тіло. Перше, на що ми дивимось, — це завжди обличчя. Форма, риси, гримаси, емоції — усе це можна зчитати з наших масок. У цьому творі Анни Мендьети існують щонайменше чотири різні елементи її мистецького дослідження: сам об'єкт, а саме обличчя, яке виконує мисткиня; глядач; і, як третій елемент, — скло, що дозволяє художниці увійти та вийти з різних ідентичностей, які пропонує сучасність, і водночас породжує послідовність облич, що змінюються перед нами — облич, які тікають, невловимих масок, які змінюються легким порухом скла. Як легко все змінити. Скло стає не просто матеріалом у її руках, а символічною лінією між «я» та «іншим», між внутрішнім і зовнішнім світом. Шибя виступає таким собі дзеркалом пошуку себе — воно показує тіло зміненим, вразливим, болісно спотвореним, але саме через цю деформацію відкривається глибинна правда про крихкість і мінливість нашого «я». Шість епізодів про способи не бути ніким конкретно й бути всім світом одночасно. Жорсткий дискомфорт: робота викликає у глядача почуття напруги, змушує ставити питання: хто ж контролює образ, що формується? Наскільки ми самі деформуємося через чужі уявлення? І як це впливає на наше єство? В цій серії втілюється найглибший сенс її мистецтва: тілесність, біль і трансформація стають шляхом до відповіді на питання «хто я?» і «де моє місце у світі?». Отже, цей перформанс можна назвати не просто візуальним жестом, а моделлю того, як ідентичність формується між тілом і світом, між тиском і опором. Скло стає дзеркалом, у якому відбивається не статичне обличчя, а процес становлення — пошук, що триває.

Творчість Анни Мендьети можна розглядати як безперервний процес пошуку самої себе, однак саме серія «Відбитки скла на тілі» стає ключовою у цьому пошуку. Скло тут не лише технічний матеріал, а головний інструмент осмислення ідентичності. Воно створює межу між тілом і зовнішнім світом, між «я» та «іншим». Притискаючи обличчя до прозорої поверхні, Мендьета показує, як тиск реальності змінює наше «я»: воно деформується,

втрачає впізнаваність, стає водночас уразливим і новим. Через дискомфорт і спотворення відкривається можливість побачити ідентичність як крихку, мінливу і таку, що постійно трансформується. Скло постає дзеркалом пошуку — воно не відображає сталий образ, а показує сам процес становлення, хиткість межі між внутрішнім і зовнішнім. В цій серії втілюється найглибший сенс її мистецтва: тілесність, біль і трансформація стають шляхом до відповіді на питання «хто я?» і «де моє місце у світі?». Отже, цей перформанс є не просто візуальним жестом, а моделлю того, як ідентичність формується між тілом і світом, між тиском і опором. Скло стає дзеркалом, у якому відбивається не статичне обличчя, а процес становлення — пошук, що триває.



ВІТАЛІЙ ДУМИН

Студент магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Поєднання скла з іншими матеріалами у творчості митців-склярів (на прикладі робіт Яна Зорічака)

Через мистецтво люди завжди намагались відтворити реальність. Це міг бути наскельний малюнок, музична балада, делікатна сюжетна різьба по дереву, танець, театральна вистава тощо. Кожен новий медіум вносить свою корективу і унікальність навіть у межах одного сюжету. Через матеріал можна говорити і з матеріалом важливо також мати зв'язок, щоб повністю розкрити його потенціал. Для того, щоб досконало закарбувати в ньому точно те що хочеш, потрібно мати великий досвід та практику. Особливо, коли матеріал вже сам по собі є дуже складним та суворим до помилок. Красу, складність, суворість та потенціал об'єднує в собі скло.

Ян Зорічак працює зі склом, а саме у техніці ф'юзингу. Його скульптури відомі незабутніми образами космосу. Він створює їх серіями і дає назви відповідно до теми космосу, зірок чи явищ. Сам автор зазначає, що через концепцію і мету творів він "хотів б через свої скульптури викликати зв'язок між простором-часом і людиною... Мої скульптури дозволяють мені повертати на землю частини космосу, полегшуючи кожному з нас подорож у Всесвіті. Через світлову гру відбиття та заломлення, у моїй свідомості чи у баченні людини, ми наближаємося до четвертого виміру» [1].

Звісно, поєднання скла із іншими матеріалами може бути частинами композиції. Зокрема поширені поєднання з металом, деревом, тканиною або використання світлової проєкції. Проте, оглядаючи твори Яна Зорічака і вдивляючись у них, можна зауважити таке відчуття, ніби скло є оболонкою окремого світу всередині скляної брили. Таким чином, навіть ефекти від залучення металів у склі, можуть виступати як поєднання двох матеріалів у гармонії одного цілого.

Формування такої авторської техніки, як правило, є складним і тривалим процесом. У зв'язку з відсутністю доступу до скловарної печі, митець розробив власні методи роботи зі склом, які ще на етапі навчання отримали високу оцінку фахівців. Основу його практики становить техніка плавленого й різаного скла, весь процес якої він виконує самостійно. Характерною особливістю його підходу є акцент на оптичних властивостях матеріалу, які підсилюються за допомогою ленткулярного огранювання, хвилястих форм та скошених геометричних

поверхонь. Для досягнення виразного естетичного ефекту автор застосовує кольорове забарвлення, матування або полірування скла. У своїх роботах він також використовує елементи з міді та дорогоцінних металів, враховуючи їхні фізико-хімічні властивості та взаємодію зі склом [2].

Вже після закінчення навчання після 1970-х, у творчості митця з'являється можливість використовувати особливе свинцеве скло, отримане з блоків, що раніше застосовувалися в експериментах Європейської організації з ядерних досліджень. Завдяки високій щільності, міцності, оптичній прозорості й блиску, свинцеве скло, відоме також як кришталеве, є цінним матеріалом у художньому склоробстві. Його високий показник заломлення забезпечує виразні візуальні ефекти, однак обробка такого скла є технічно складною і потребує високого рівня майстерності [3].

Свої скляні скульптури Ян Зорічак створює циклами, зокрема найвідоміші з них «Космічні сигнали», «Посланці Всесвіту», «Великий вибух», «Небесні букети», «Небесні сади», «Зірки» [3].

Основними способами ведення дорогоцінних металів у скло є застосування їх у вигляді металеві фольги (золота, срібна, платинова). Тонкі листи металу розміщують між шарами скла. Під час спікання фольга частково зварюється зі склом, утворюючи напівпрозорий металевий відблиск. Якщо фольгу частково перекрити прозорим шаром, виникає ефект "зависання" металу всередині скла-він ніби світиться зсередини. Металеві пудри або оксиди використовують для створення тонких покриттів, розтушовок або малюнків. При різних температурах випалу дають зміну кольору - наприклад, срібна пудра може перейти від сріблястої до синьо-зеленої або жовтуватої. Металеві нитки або сітки можуть вкладатися між шарами скла перед випалом. Після ф'юзингу створюють чіткий графічний малюнок і ефект структури - контраст між прозорим і твердим, між матерією і світлом.

У техніках ф'юзингу використання дорогоцінних металів сприяє формуванню складних оптичних і символічних ефектів, що збагачують візуальну мову матеріалу. Золото, застосоване у вигляді фольги або lustre-покриття, відзначається стабільністю під час високотемпературного випалу й утворює

теплі рожево-золотисті чи бурштинові відтінки, які асоціюються з урочистістю та сакральністю. Срібло проявляє більшу реактивність зі склом і флюсами, завдяки чому виникають холодні тони — від сріблястих до синьо-зелених або сірих, що створюють ефект глибини та внутрішнього світіння. Платина, переважно нанесена у формі тонкого напилення, забезпечує холодно-сірий або майже чорний дзеркальний блиск, який надає об'єктам стриманої елегантності та технічної виразності. Паладій демонструє подібні властивості, утворюючи світлий срібно-білий блиск із м'яким рожевим відтінком, що підсилює відчуття витонченості й чистоти. Для створення контрасту або підкреслення фактурності іноді застосовують мідь, котра під час випалу окиснюється, набуваючи червоно-коричневих чи бірюзових відтінків, завдяки чому акцентується матеріальність та «земна» присутність у структурі скляної композиції.

Поєднання оптики, кольору і ефектів, створені металами, складають враження, що ось ось все почне рухатися у замкнутих скляних призмах, що можна дійсно побачити зміни і вибухи у цьому космосі. Авторська концепція наближення космічного пилу ближче до глядача, який власне також є ним, можна пов'язати із бажанням відтворити небачені нами зміни, які відбуваються поза межами нашого бачення. Таке наближення дає можливість людині заглянути всередину невідомого і знайти там себе, усвідомити як і залученість до цього, так і крихітність її відображення. Таким чином, навіть у творах Яна Зорічака можна знайти для себе момент зміни, зміни погляду на світ через споглядання змінного явища всередині скляного об'єкта в залежності від освітлення і кута зору. Ніби і неподвижний фізичний елемент але скільки можливостей погляду на нього відкриває завдяки поєднанню матеріалів [3,4].

Однією з причин, чому людям може бути потрібен такий мистецький об'єкт для переосмислення себе у світі, є навантаженість зовнішніми подразниками у буденному житті. Сучасна людина стикається із величезною кількістю медійного шуму, який виснажує нервову систему.

Творчість Яна Зорічака демонструє, що скло є не лише художнім матеріалом, а медіумом, через який розкривається складна система взаємодій між речовинами. Метал, вводячись у композицію, надає склу опору, вагу, акцентує його крихітність і водночас підсилює його оптичну глибину. Світло, проходячи крізь товщу скла та відбиваючись від металевих поверхонь, створює ефект внутрішнього руху, що підкреслює ідею зміни та взаємного впливу матеріалів. У цих взаємодіях важливо не протиставлення, а співіснування - спроба знайти рівновагу між різними фізичними станами і фактурами. Саме ця точка дотику, де метал і скло зливаються в єдину композицію, стає осердям художнього вислову. Таким чином, у творчості Зорічака матеріал виступає не лише формою, а носієм процесу - місцем, де народжується нова якість, що поєднує наукове, технічне й

поетичне бачення світу. Скло тут виступає не лише носієм форми, але й інструментом концептуально-го мислення - оболонкою, крізь яку глядач взаємодіє з абстрактною сутністю твору.

Творчість Яна Зорічака демонструє, що скло може виступати не лише як художній матеріал, а як інтелектуальний медіум, здатний передавати абстрактні поняття часу, простору та трансформації. Поєднання скла з дорогоцінними металами розкриває потенціал матеріалу у створенні складних оптичних і символічних ефектів, що формують відчуття внутрішнього руху й космічної динаміки. Завдяки глибокому розумінню фізичних властивостей скла та його оптичної природи, митець досягає гармонії між науковим і поетичним, технічним і духовним. У результаті його твори постають як форма діалогу між людиною і Всесвітом, у якому матеріал стає носієм філософської рефлексії.

Список використаних джерел

Galerie Capazza. ZORITCHAK Yan, verre, sculpture de verre, artiste permanent de la Galerie Capazza depuis 1994. Galerie Capazza. URL: https://www.galerie-capazza.com/fr/91_zoritchak-yan.

Veronikakrejci. VERONIKAKREJCI. URL: http://www.oneness.cz/gall_sklar.html (date of access: 04.10.2025).

Ján zoričák okná do vesmíru – magna gallery. Magna Gallery – Galéria plná energie. URL: <https://www.magnagallery.sk/jan-zoricak-okna-do-vesmiru/> (date of access: 04.10.2025).

Ján Zoričák / yan zoritchak: svetlo | galéria dessewffy. Galéria Dessewffy. URL: <https://www.galeriadessewffy.sk/vystava/jan-zoricak-yan-zoritchak-svetlo/> (date of access: 04.10.2025).

ОЛЕСЯ БАЧИНСЬКА

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Межа між людським і тваринним: етичні рефлексії у творчості сучасних митців

У сучасному мистецтві дедалі частіше порушується тема співіснування людини та тварини, що відображає глибоку потребу переосмислити людяність у контексті екологічних, соціальних і моральних викликів. Межа між людським і тваринним стає не лише біологічною, а й етичною категорією, яка визначає спосіб нашого ставлення до іншого - живого, чутливого, нерідко беззахисного. У світі, де людина довгий час розглядалася як вища форма життя, сучасні митці намагаються відновити рівновагу, зруйнувати ієрархії та звернути увагу на взаємозалежність усіх істот.

Митці використовують образ тварини як дзеркало людської природи, досліджуючи інстинкти, страхи, співчуття та внутрішні суперечності, що формують сучасну ідентичність. Через символічні, тілесні або навіть шокуючі образи вони ставлять питання про моральну межу, що розділяє людину й тварину: чи справді вона існує, і якщо так - де вона проходить?

Одним із яскравих прикладів є творчість Роберта Роуста, який через зображення агресивних собак досліджує межу між контролем і диким початком у людині. Його картини, виконані у виразній, часто напруженій манері, позбавлені романтизму - тварини постають як втілення сили, інстинктів і тривоги, що віддзеркалюють приховані емоційні стани людини. Візуальна агресія в його роботах поєднується з психологічною вразливістю: глядач відчуває напруження між страхом і співчуттям, між бажанням контролювати та відпустити. Митець акцентує увагу на тому, що страх перед тваринним часто є страхом перед самим собою, перед власною неконтрольованою природою. У цьому сенсі його твори є не просто зображенням тварин, а дослідженням глибин людського несвідомого, де дикість і моральність зливаються в одне.

Інший напрям демонструє Нікола Алессандріні, у творчості якого тілесність стає головним засобом осмислення людського й тваринного. Його гібридні образи поєднують людські й звірині риси, підкреслюючи розмитість меж між культурою і природою. Митець часто працює з тілом як із полем перетворення, де людське може стати тваринним і навпаки. Алессандріні ставить питання не лише про ідентичність, а й про відповідальність: чи має людина право відокремлювати себе від тваринного світу, якщо

сама є його частиною? У його живописі та графіті тіло виступає посередником між світом інстинктів і світом свідомості. Так художник створює простір для етичної рефлексії - прийняття тілесності як невід'ємної частини духовного досвіду, у якому людина перестає бути центром і стає учасником спільної екосистеми життя.

Марта Клоновська, польська художниця, яка працює зі склом, досліджує тему крижкості життя і взаємозалежності всіх живих істот. Її скляні фігури тварин - це метафора вразливості та чистоти, якій загрожує людська байдужість. Скло у Клоновської має подвійну природу - воно водночас тендітне й стійке, прозоре й небезпечне. Ця амбівалентність матеріалу підсилює відчуття етичного дисбалансу: людина, володіючи силою, забуває про делікатність існування інших. У своїх інсталяціях художниця часто створює ситуацію діалогу - глядач ніби потрапляє у простір, де тварина спостерігає за ним, перевертаючи звичну ієрархію сприйняття. Таким чином, Клоновська підштовхує до співпереживання, до усвідомлення спільної тендітності всього живого.

Загалом, у творчості цих митців образ тварини виходить за межі зображення іншого біологічного виду. Він перетворюється на інструмент самопізнання, нагадуючи, що людяність полягає не у відокремленні від природи, а у вмінні співчувати й розуміти її. Через звернення до тваринного як до віддзеркалення внутрішнього світу людини сучасне мистецтво формує нову етику - етику співіснування, відповідальності та емпатії, яка вимагає перегляду антропоцентричних уявлень про світ. Ця тенденція свідчить про зміну парадигми: мистецтво більше не лише спостерігає, а й активно формує новий тип чутливості - уважної до іншого, відкритої до співбуття. Отже, звернення сучасних митців до теми тваринного відкриває нові можливості для критичного осмислення людяності - як стану, що формується не у відриві, а у співвіднесенні з іншим.

ЮЛІЯ ГАДУПЯК

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Повтор як форма візуалізації поведінкових патернів у сучасному художньому склі

Зміна поведінкових моделей у суспільстві віддавна знаходить відображення в мистецтві, сфері чуттєвого та метафоричного осмислення дійсності. Від ритуальних масок до цифрових інсталяцій, художники прагнули зафіксувати не тільки зовнішні ознаки людини, а й її внутрішні структури. У психології поведінкові повторення описуються як автоматизовані реакції, що формуються під впливом досвіду, середовища та внутрішніх установок. Соціологія розглядає патерни як елементи культурної структури, які закріплюють норми, ролі та очікування в межах спільноти. Ці повторювальні схеми відіграють ключову роль у саморегуляції особистості, міжособистісній взаємодії та формуванні ідентичності.

В психології Патерни поведінки — це стійкі, повторювані моделі реакцій або дій, які формуються під впливом численних внутрішніх і зовнішніх факторів. Вони є результатом досвіду, спостережень і взаємодії з навколишнім середовищем, що дає людині певні шаблони для вирішення проблем, адаптації до ситуацій чи управління емоціями. Люди, як правило, відтворюють знайомі поведінкові схеми, прагнучи до стабільності та безпеки. Таке повторення економить енергетичні та когнітивні ресурси, допомагаючи уникати стресу та невизначеності.

Повторювані поведінкові патерни впливають на мислення, емоції та соціальну взаємодію, але механізми їх формування, закріплення і зміни досі недостатньо вивчені. Людина прагне стабільності через повторення, але водночас змушена адаптуватися до нових обставин, що створює внутрішню суперечність.

Це означає, що людина, з одного боку, підсвідомо тяжіє до повторюваних моделей поведінки, оскільки вони дають їй відчуття стабільності, передбачуваності та безпеки. Але з іншого боку, життя постійно змінюється, і щоб адаптуватися, доводиться змінювати свої звички та способи реагування. Така суперечність створює напругу, якщо людина занадто прив'язана до своїх патернів, вона може не помічати, що вони вже не працюють і заважають розвитку. Якщо ж вона надто гнучка і не має стабільних шаблонів поведінки, це може викликати хаос і невизначеність.

Психоаналіз Фрейда і юнгіанська теорія архетипів розкривають взаємодію особистих і колективних патернів, що утворюють глибокий символічний шар у мистецьких практиках. Сучасні митці

дедалі частіше використовують у своїх творах концепцію патерну та аналіз повторювальної поведінки. У межах дослідження патернів людської поведінки особливу увагу заслуговує творчість митців, що візуалізують складні психологічні процеси через символіку, матеріал і художню форму. Одним із таких є шведський художник-скляр Бертиль Валлієн (нар. 1938), чия мистецька практика перегукується з основними концепціями цього дослідження — передусім у контексті повторюваності внутрішніх станів, рефлексії, циклічності досвіду та підсвідомих структур.

Після навчання в коледжі Konstfack (Шведський університет мистецтв, ремесел і дизайну) у Стокгольмі й стажування в США, Валлієн розпочав співпрацю з мануфактурою Kosta Voda (однією з найстаріших шведських скляних майстерень, заснованою ще у XVIII столітті), де розвинув авторську техніку лиття скла у відкриті форми. Його роботи формувалися в контексті змін у європейському та американському студійному склі другої половини XX століття, коли скло перестає бути суто декоративним матеріалом і починає сприйматися як носій глибоких концептуальних змістів.

Особливо виразною в його творчості є тема внутрішньої подорожі, що розгортається через образи пам'яті, змін, страху й надії. Найвідомішою серією митця є «Люди на човнах» (Boat People), створена в 1980-х роках. У цих об'єктах, скляних човнах із мініатюрними фігурами, зануреними у масу скла або прихованими під шарами кольору, Валлієн формує метафору особистісного шляху, самотнього, але сповненого сенсу.

Ці роботи є своєрідними скляними архівами досвіду: миті, зафіксовані у склі, постають як «заморожений» час, де минуле, теперішнє й майбутнє співіснують одночасно. Через прозорість і багатшаровість матеріалу художник досягає ефекту глибини, як візуальної, так і концептуальної. Його об'єкти втілюють циклічність як медитативне повторення, формальне і змістовне, що ґрунтується на рефлексивному переживанні й трансформації.

На відміну від, скажімо, Брюса Наумана, у якого повторення функціонує як чинник психологічного тиску, автоматизму або навіть тривоги, у Валлієна воно постає як м'який, інтроспективний процес переосмис-

лення. Його скляні об'єкти, не просто матеріальні форми, а візуалізації ментальних структур, що втілюють поведінкові тенденції, породжені внутрішнім повторенням, спогадами й глибинними архетипами.

Валлієн пропонує метафоричну мову для зображення психоемоційного досвіду і одночасно формує альтернативну модель роботи з повторенням у мистецтві – як з ресурсом, що веде до особистої трансформації. Такий підхід поглиблює загальну дослідницьку парадигму, спрямовану від жорстких сценаріїв і напруження до тонких процесів внутрішньої еволюції, де матеріальність стає провідником. Скло у Валлієна не просто виконує функцію носія, воно трансформує ідеї в об'ємну, багатовимірну реальність. Саме завдяки своїй здатності утримувати світло, приховувати й одночасно відкривати глибину, скло стає ідеальним матеріалом для фіксації тонких психологічних станів, які перебувають у постійному русі, але при цьому зберігають відбиток внутрішньої циклічності.

Його образи не мають однозначного прочитання: кожен човен, це не просто історія, це персональний міф, що відтворює базові архетипи — перехід, пошук, ізоляцію, зміну. Відчуження фігур, занурених у скляну товщу, водночас створює ефект спостереження за собою ззовні, що перегукується з досвідом глибокої рефлексії або станом сновидіння. У цьому контексті об'єкти Валлієна можна розглядати як візуальні форми інтроспекції, як матеріалізовані сліди підсвідомого.

Це наближує творчість митця до психоаналітичного мислення, де повторення несе функцію виявлення травматичних досвідів або фіксації ідентичності. Проте на відміну від драматизації або критичного аналізу, Валлієн м'яко структурує досвід, надаючи йому форми архіву, контейнера, у якому емоційна вага трансформується у візуальну мову. Такі об'єкти працюють як з індивідуальним, так і з колективним несвідомим — поєднуючи особисте з універсальним.

Серія «Люди на човнах» (Boat People) Бертія Валієна стає метафорою циклічної подорожі крізь підсвідоме, де повторення втрачає руйнівну силу і набуває значення структурування, переосмислення та збереження. У цьому полягає суттєвий внесок митця в дискурс про патерни: він не зображає конфлікт чи напругу, а натомість виводить глядача (чи дослідника) на рівень тихого усвідомлення, де скло фіксує не крик, а тишу внутрішнього досвіду. Таке багатогранне трактування повтору відкриває ширші можливості для осмислення поведінкових патернів у мистецтві. Аналізуючи ці практики, можна простежити, як повторюваність допомагає виявляти автоматизми, соціальні сценарії, травматичні спогади й шляхи подолання внутрішніх криз. Це робить повторення мистецьким прийомом, й засобом дослідження психіки, колективного досвіду та соціальних процесів. Це дозволяє глибше зануритись у те, як мистецтво може відображати, й змінювати моделі поведінки пропонуючи глядачеві досвід особистого переосмислення та спстереження за митцем.

АНАСТАСІЯ КАПИЦЯ

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Візуалізація мрії як форматворча складова в мистецтві Чіхаро Шіоти

У класичному мистецтві мрія часто розглядається як другорядний, декоративний елемент твору, епізодичний відступ від основної сюжетної лінії. Однак у сучасному мистецькому, особливо в контексті масштабних інсталяцій, мрія здійснюється до статусу фундаментальної форматворчої сили. Вона перестає бути пасивним об'єктом зобра-

ження і перетворюється на активного архітектора альтернативних реальностей, що існують за власними законами.

Творчість японської художниці Чіхару Шіоти можна виділити як яскравий приклад у цьому контексті. Її інсталяції, що залучають глядача в складну павутину символічних значень, пропонують уні-

кальну модель того, як мрія може стати не просто темою, а структуроутворюючим принципом мистецького вираження. У її роботах мрія матеріалізується, набуваючи форми просторових композицій, де нитки, знайдені об'єкти та скульптурні елементи взаємодіють, утворюючи потужні наративи про пам'ять, ідентичність, відсутність і буття.

Основним елементом у творчості Шіоти Чіхару є нитка, що є в даному контексті основною зв'язкою між матеріальним і внутрішнім світом авторки.

У творчості Шіоти тема ментальних епізодів перш за все проявляє себе як сила, що здатна конструювати простір. Її масштабні інсталяції, що часто заповнюють цілі виставкові зали, є не що інше, як матеріалізовані марення, де фізичні закони реальності поступаються місцем логіці несвідомого.

У 2018 мисткиня відкрила для себе такий матеріал як скло. Скло, з його прозорістю і напівпрозорістю як матеріал, відразу є і немає, що робить його ідеальним поетичним матеріалом, щоб спробувати захопити швидкоплинність думки.

У творі "Внутрішній Всесвіт" нитки формують замкнений простір, який можна потрактувати як космос, ізольований від зовнішнього світу. В середині цієї павутини левітують об'єкти - одяг, валізи, книги, стільці. Це нагадує сон, де знайомі речі, позбавлені своїх утилітарних функцій, набувають нового, символічного значення. Лінія тут - це не просто матеріал, а візуальне втілення сюжетної канви, на якій розгортається історія. У цих рамках роботи Шіоти пронизує чуттєва інтимність, тематизуючи тіло як відсутність. Заплутані лінії залишають мережу відбитків слідів спогадів про рухи відсутнього тіла. Оберткові круглі, скляні об'єкти виглядають як подири, вилучені з їхніх тілесних організмів. Все це в кімнатах, які завдяки відбиткам розширюються, поглиблюються і множаться рухами нашого власного тіла. (Levin,)

У інсталяції "Стіна за вікнами" Шіота використовує нитки, щоб з'єднати старі вікна, зібрані з будівельних майданчиків колишньої НДР. Ця робота - яскравий приклад того, як мрія ткає сюжет. Кожне вікно, як фрагмент пам'яті, нитками з'єднується з іншими, утворюючи єдине полотно колективного досвіду. Як зазначає кураторка Тереза де Арруда, ці вікна "дозволяли тим, хто стояв перед ними, відчувати відокремлення і відстань". Шіота ж, з'єднуючи їх, будує сюжет подолання цієї відстані, історію зв'язку через розділення.

Художниця зазначає: "Нитка відділяє нас від цієї фізичної присутності всередині об'єкта, але водночас ця структура дозволяє мені створити новий простір". Це ключове спостереження для розуміння сюжетоутворюючої ролі мрії. Мрія не копіює реальність, а відділяє нас від неї, щоб створити новий простір, де можуть стати видимими невидимі в реальному світі зв'язки - емоційні, історичні, асоціативні.

Німецька мисткиня часто працює з знайденими об'єктами, що несуть на собі слід часу. У її інста-

ляціях ці об'єкти стають носіями сюжетів, що розгортаються в часі.

Як згадувалося вище, інсталяція "Стіна за вікнами" була натхненна вікнами, зібраними в Берліні. Художниця розмірковувала: "Я замислювався над тим, як люди, які розмовляють однією мовою і мають одну культуру, були розділені і дивилися через вікно на іншу сторону". Кожне вікно в цій роботі - це мікрокосмос. Шіота не просто виставляє ці вікна, вона "вплітає" їх у новий сюжетний контекст, де вони починають говорити мовою спільних сподівань і переживань.

Об'єкти, вплетені в ниткові структури Шіоти, виконують роль персонажів або ключових сюжетних елементів. Вони ніби вирвані з контексту повсякденності і поміщені в простір сновидіння, де їхнє значення радикально переосмислюється.

В інсталяції "Підключений до життя" порожні ліжка стають центральними символами, що розповідають сюжет про відсутність, про тіло, що зникло, але залишило слід. Шіота пояснює: "Тіло фізично зникло, але слід залишився, потік життя присутній і передається через кровотік у трубах". Ця інсталяція - це візуальна історія, сюжет якої будується навколо питання ідентичності, що постійно втікає, трансформується, уявляє само себе.

Таким чином, простір у Шіоти - це не нейтральне середовище, а активний учасник сюжету, створений за законами мрії, де нитки і об'єкти взаємодіють, формуючи складні структури.

Мрія в мистецтві Шіоти володіє унікальною здатністю сплітати різні часові пласти, стираючи межі між минулим, теперішнім і майбутнім. Це робить її потужним інструментом для побудови сюжетів, що базуються на пам'яті - як особистій, так і колективній.

Сюжети мрії будуються не за законами причинно-наслідкового зв'язку, а за асоціативною логікою, де образи впливають один з одного, створюючи нелінійні, часто циклічні наративи. Шіота майстерно використовує цей принцип у своїх інсталяціях.

Після перенесеної важкої хвороби, тіло стало центральною темою в творчості Шіоти. У роботах, як "Повернення на Землю", вона розмірковує про "мріяння про зцілення". Скульптури "Клітини" з видувного скла, що нагадують органи, і бронзові злитки власних рук серії "У руці" - це візуальні сюжети, побудовані на метафорах. Вони розповідають нелінійну історію хвороби, болю, одужання та зв'язку з життям, де емоції та фізичні відчуття переплітаються, як нитки в її інсталяціях. У її роботах, таких як "Шкіра" ми бачимо, як одна тема - шкіра - може одночасно прочитуватися як мікроскопічний зріз біологічної тканини, як космічна карта. Це типовий для фантазій прийом, де масштаб постійно змінюється, і особисте безпосередньо пов'язується з всесвітнім. Сюжет таких робіт будується на цьому коливанні, розповідаючи історію про зв'язок людини з космосом, про те, що наш внутрішній всесвіт так само нескінченний і складний, як і зовнішній.

У зв'язках між нитками, у зв'язках, які Шіота встановлює між предметами, мріями, історіями та людьми, висловлюється бажання художниці розкрити складність Всесвіту, в якому все взаємозалежне. На думку Шіоти зв'язування, закладено в людському існуванні. Лінія в мистецтві Шіоти виступає засобом, що дозволяє переплітати людей та їхні мрії.

Творчість Чіахару Шіоти надає переконливий доказ того, що мрія є не епізодичним елементом, а потужною сюжетоутворююче силою в сучасному мистецтві. Шіота не ілюструє мрії, вона створює середовища, де мрія стає єдиною можливою формою реальності. Глядач, занурюючись в ці простори, стає не спостерігачем, а учасником сновидіння.

МИХАЙЛО ЩЕРБИНА

Студент магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Інтерпретація межової ситуації у творі Керрі Фертіг «Кістки моєї сестри» крізь призму концепції Карла Ясперса

Проблематика межових ситуацій, окреслена Карлом Ясперсом, посідає центральне місце в екзистенціальній філософії, оскільки саме у зіткненні зі смертю, стражданням чи непоправною втратою людина відкриває істину власного буття. Мистецтво, як простір переживання та трансформації досвіду, здатне не лише репрезентувати такі моменти, а й робити їх видимими у новій формі – матеріальній, емоційній, символічній. Твір Керрі Фертіг «Кістки моєї сестри» є прикладом того, як особиста трагедія переходить у філософський вимір: через роботу зі склом, тілесністю та пам'яттю художниця створює візуальний жест, який втілює межову ситуацію у її найгострішому прояві. У цьому тексті здійснюється аналіз образності та концептуальної структури твору, крізь які проявляється екзистенційний досвід втрати та можливість його прийняття.

За Карлом Ясперсом, «межова ситуація» (Grenzsituationen) – це обставини, які людина не здатна подолати чи уникнути: смерть, страждання, провина, боротьба, випадковість. Саме в таких моментах відкривається справжня природа існування – без ілюзій, у прямому зіткненні з межею буття. Переживання межової ситуації може привести або до екзистенційного прозріння, або до внутрішнього руйнування особистості.

У цьому контексті твір Керрі Фертіг «Кістки моєї сестри» постає візуальною та матеріальною репрезентацією межового досвіду. Склані кулі, створені

зі скла та решток сестри художниці, функціонують як багатозаровий символ: тілесності, пам'яті, внутрішньої ваги, що супроводжує небажання приймати біль втрати. Скло постає медіумом сенсу – прозорим і твердим, але водночас крихким. Так само і людська присутність: видима, але невліва; стійка, але завжди під загрозою руйнування; тяжка, як досвід, від якого ми прагнемо втекти.

Відеоряд, створений Фертіг, формує передісторію фінального перформансу. Кульмінаційний момент – відпускання скляних куль із рештками сестри на лист скла. Звук розбиття, що у відеоматеріалі триває довше, ніж у реальності, передає стан зазмерлого екзистенційного вакууму: миті між «ще» і «вже ні», де свідомість застигає перед нездоланною межею. Так художниця перекодує власну втрату в універсальний досвід, що відлунює в кожному, хто стикався з розривом зв'язку з близькою людиною.

Скло стає візуальною метафорою померлої сестри – крихкістю життя, яке неможливо змінити чи відновити. Усвідомлене «відпускання» предметів, у яких буквально присутнє тіло Іншої, є актом екзистенційного прийняття. Без цього кроку, за логікою Ясперса, внутрішня руйнація стає неминуною. Форма та холодна ясність матеріалу створюють простір екзистенційної межі, де існування розкривається у своїй оголеній суті.

У творі Фертіг фіксується не лише смерть сестри як факт, а й сама динаміка екзистенційного досвіду: шлях від болю до прозріння. Ми – тихі свідки інти-

многу моменту, коли людина самостійно проживає межову ситуацію – стикається з крихкістю життя і незаперечною смертю.

«Кістки моєї сестри» стають візуальним утіленням ясперсівської межової ситуації: моменту, коли людина схоплює істину власного буття перед лицем нездоланної межі. Через матеріальність скла – поєднання крихкості й твердості, прозорості й ваги – особистий досвід втрати трансформується у фі-

лософський акт прийняття. Твір не просто репрезентує смерть чи біль – він утілює процес переходу, у якому пам'ять стає формою продовження життя, невидимою, але невід'ємною.

Таким чином, у мистецькому жесті Фертіг переживання межової ситуації постає як можливість екзистенційного прозріння – прийняття крихкості життя, що, за Ясперсом, є передумовою справжнього існування.

НАЗАРІЙ ВІННІЧЕНКО

Студент магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Образ дзеркала в українській культурі та мистецтві

В українській культурі багато речей, які на перший погляд здаються звичайними елементами побуту, здавна мали глибший зміст. Вони використовувалися не лише для щоденних потреб, а й наділялися естетичними, магічними, релігійними та міфологічними значеннями.

Дзеркало в українській культурі було носієм численних історій і переказів, пов'язаних із обрядами, віруваннями та життям громади. У різних регіонах воно мало власну, автентичну символіку, яку люди передавали з покоління в покоління. Прагненням є простежити, як у народній традиції цей предмет набував міфологічного та естетичного змісту, чому саме через дзеркало у народі проявлявся страх перед невідомим і як ці уявлення трансформувалися в сучасному культурному та мистецькому контексті. Головна увага зосереджена як ці вірування змінювалися з часом, щоб глибше зрозуміти історичний розвиток культури України, збереження ідентичності та вплив на сучасне мистецтво.

У глибокій давнині гладкі поверхні річок і озер слугували природними дзеркалами, але з часом люди почали шукати способи отримувати відображення більш стабільно й підконтрольно. Саме там бере початок історія виникнення дзеркала. Перші дзеркальні предмети, які трапляються на території сучасної України, це здебільшого металеві або бронзові пластини й дзеркала, знайдені в курганах похованнях і некрополях: у скіфських і сарматських курганах археологи регулярно документують круглі бронзові дзеркала як частину жіночого інвентарю, зокрема, у похованнях Скіфського часу знайдено добре збережені бронзові дзеркала. Також

бронзові дзеркала виявлені в похованнях і матеріалах раннього залізного віку й пізніх давньоруських комплексів на території Полтавщини Перещепине, у регіонах навколо Дніпра та в інших локальних розкопках. Із середньовіччя й пізніших періодів на українських землях також трапляються дзеркала золотоординського й східного походження, бронзові дзеркальця в набох та сукнових підвісках, а у складі музейних фондів є окремі артефакти, описані в наукових публікаціях і звітах, наприклад, знахідки під Лубнами та публікації про бронзові дзеркала в археологічному літописі. Ці українські приклади показують інший шлях розвитку дзеркала в регіоні, що відображає місцеві ремесла, зовнішні контакти й зміну статусу предмета з побутового на сакральний.

Люстро в українській культурі завжди мало особливе значення і виконувало різні ролі від звичайного предмета до символу. Воно цікавило не тільки дослідників, а й звичайних людей, адже відображення часто пов'язували з магією та особливими властивостями. У традиціях української культури дзеркало розглядалося не лише як побутовий предмет, а й як містичний об'єкт, здатний відображати не лише фізичний вигляд, а й духовний стан людини. Мольфари, народні знахарі та маги вважали, що дзеркало може слугувати порталом у інші світи, зберігати енергетичні відбитки та навіть впливати на долю людини. Вважалося, що старовинні дзеркала можуть нести в собі енергетичний слід попередніх власників, а якщо після використання дзеркала гасне полум'я свічки, це сигналізує про присутність чужої душі в ньому. Такі дзеркала могли

приносити як позитивний, так і негативний вплив на господарів, тому радили очищати нові дзеркала святою водою та уникати негативних думок і слів при їх використанні, оскільки вони могли залишити дзеркало з певним енергетичним впливом.

У давніх українських віруваннях дзеркало часто використовувалося для різноманітних гадань і передбачень, особливо під час свят, таких як Купала. Дівчата ставили його перед собою або підкладали під подушку, щоб побачити образ майбутнього чоловіка чи передбачити долю. Крім того, дзеркала застосовували для ворожіння на здоров'я, врожай і сімейне щастя, вважаючи, що через відображення можна «зазирнути» у приховані події та впливи.

Окрім містичної та символічної функції, у культурі України дзеркало виконувало й практичні та обрядові ролі. Його використовували в весільних обрядах, коли наречена тримала дзеркало, щоб подивитися на себе й очистити думки перед новим етапом життя. Дзеркало також застосовували під час обрядів лікування або захисту від злих сил: його ставили в кімнаті хворого, аби відбити негативну енергію або залучити цілющу. У деяких регіонах дзеркало прикрашали та розміщували у вітальні так, щоб воно відображало вхідні двері, вважаючи, що це відганяє погані погляди та приносить удачу.

У різних регіонах України існували свої уявлення, звичаї та обряди, пов'язані з Свічадом, наприклад, в Україні існує багато діалектних назв для дзеркала, які відображають мовну різноманітність та культурні особливості різних регіонів. Наприклад, на Волині його називають «виглядка», на Поліссі «зерцало» або «скварцадло», на Гуцульщині «гладец», на Лемківщині «прозірало», на Буковині «оглінда», на

Чернігівщині «свічадо», на Поділлі та Харківщині «люстро» чи «люстерце», на Слобожанщині — «зеркало», а на Закарпатті «спогляд» або «глядишко». Такі назви збереглися і сьогодні, але вони змінилися і адаптувалися до сучасності. Свічадо продовжує мати символічне значення в традиціях, побуті та мистецтві.

Образ дзеркала в українській культурі відображає спосіб, у який народ осмислював себе та світ навколо. Воно стало не лише предметом побуту, а інструментом роздумів про душу, час і межу між реальним і потойбічним. Простежуючи його символіку від давніх вірувань до сучасного мистецтва, можна побачити, як змінювалося сприйняття людини, її внутрішнього світу та духовних цінностей. Дзеркало виступає знаком культурної пам'яті, через який розкривається неперервність традиції й прагнення українців до самопізнання та збереження своєї ідентичності. Глибоке символічне значення у контексті самопізнання, відображення пам'яті та ідентичності притаманна образу дзеркала в українському мистецтві. У минулому воно часто постає як магічний предмет — межа між світом живих і потойбічним, що простежується у народному живописі, іконописі та декоративних практиках (зокрема, у народних іконах XVIII–XIX ст. та побутових обрядах, описаних Оленою Кульчицькою, Федором Вовком, Катериною Матейко). У XX–XXI ст. цей мотив переосмислюють сучасні митці — Віктор Сидоренко, Олег Тістол, Іван Марчук, — використовуючи дзеркало як образ внутрішнього відображення й пошуку власного «я». У сучасному мистецтві воно перетворюється з магічного предмета на метафору людини, культури й самопізнання.

АННА ВЛАДИКА

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Дитяче бачення віри як художній образ у мистецтві

Дитяча віра — це не лише емоційний стан, а глибинний духовний досвід, у якому поєднуються богословська, психологічна та художня складові. У християнській традиції саме дитина є символом істинної довіри до Бога: «Якщо не станете як діти, не ввійдете в Царство Небесне» (Мт. 18:3). Дитяча віра — це не лише емоційний стан, а глибинний духовний досвід, у якому поєднуються чистота, довіра та

здатність бачити істину без страху.

У Святому Письмі дитина з'являється як образ відкритості та духовної гармонії. Пророк Ісаї каже: «І мале дитя водитиме їх» (Іс. 11:6). Сучасна теологиня Аннемі Діллен у публікації *Children and Christian Theology* (2024) розглядає дитину як того, хто здатен «богословити власним досвідом» — через почуття, гру й уяву. Вона підкреслює, що дитячий досвід

Бога не є спрощеною копією дорослої віри, а самостійним способом духовного мислення. Її бачення перегукується з біблійним образом: дитяча віра не потребує доказів, бо народжується з внутрішньої присутності Бога та чистого бачення світу. У цьому контексті дитяча віра постає не як недосвідченість, а як первісна форма духовної чистоти.

Дитяча віра проявляється не лише у словах, а через відчуття та символічні образи. У дітей духовний досвід часто набуває форми візуального уявлення, де емоції, уява та почуття трансформуються у малюнки. Під час проведеного майстер класу спостерігалось, що діти свідомо обирали кольори та форми, які відображали їхній внутрішній стан: червоний — тепло або любов, синій — спокій, кола — цілісність та безпеку. Такі вибори відповідають принципам психології кольору та символіки у мистецтві, де певні форми та відтінки традиційно асоціюються з конкретними емоційними та духовними станами. Завдяки цьому дитячий малюнок стає засобом візуалізації духовного досвіду та відображення внутрішньої духовної реальності дитини.

Особливістю дитячого сприйняття віри є відсутність упередженості та соціальних стереотипів. На відміну від дорослого, дитина не розділяє духовне і буденне, не шукає доказів чи раціональних підтверджень, а природно сприймає віру як частину власного досвіду світу. Психологічні дослідження дитячої релігійності (зокрема у працях Ж. Піаже, Д. Елкінда) підкреслюють, що діти сприймають віру образно, через емоційно-інтуїтивне мислення, а не через догматичні уявлення.

Згідно з теорією розвитку мислення Жана Піаже, викладеною у його праці «Розум і релігія дитини» (*The Child's Conception of God*, 1930) уявлення дитини про Бога змінюється разом із її віком. На сенсомоторному етапі (до 2 років) релігійні поняття ще не сформовані, проте через почуття довіри до батьків виникає базове відчуття безпеки, що згодом стає основою віри. На доопераційному етапі (2–7 років) мислення образне й емоційне, тому Бог уявляється як жива істота — «Бог сидить на небі», «Бог усе бачить». Віра у цей час виражається через фантазію, малюнки, прості молитви. На конкретно-операційному етапі (7–11 років) дитина починає розуміти причинно-наслідкові зв'язки, сприймаючи Бога як того, хто встановлює порядок і справедливість. А на формально-операційному етапі (після 11 років) формується абстрактне мислення, завдяки чому віра стає більш особистою, внутрішньою, пов'язаною з духовним досвідом.

Натомість Девід Елкінд розвинув ідеї Жана Піаже, застосувавши їх до вивчення саме дитячої релігійності. У своїй праці 1970-го року «*The Origins of Religion in the Child*» (Витоки релігійності у дитини) він показав, що уявлення про Бога в дітей змінюються відповідно до етапів когнітивного розвитку. У ранньому віці діти сприймають Бога буквально, часто наділяючи Його людськими рисами, тоді як з віком їхнє розуміння стає дедалі абстрактні-

шим — Бог постає як духовна сила або моральний принцип. Елкінд дійшов висновку, що релігійний розвиток дитини тісно пов'язаний із розвитком мислення, але водночас має власну динаміку: від зовнішнього, наївного уявлення до особистісного й внутрішнього переживання віри.

Дитячість як джерело натхнення завжди проявлялася у мистецтві. У XX столітті вона знайшла відображення у наївному мистецтві та пошуках «нової невинності», коли художники прагнули відновити чистоту сприйняття після втрати ідеалів. Серед класичних представників цього напрямку варто згадати Анрі Руссо, Ніко Піросмані та Жана Дюбюффе, які поєднували простоту форм із глибоким емоційним змістом. Так, Анрі Руссо, позбавлений академічної освіти, створював свої уявні «джунгли» не з натури, а з внутрішнього відчуття гармонії, про що сам казав: «Я відчував раніше, ніж думав» — підкреслюючи первинність емоції над знанням. Ніко Піросмані, грузинський самоук, у своїй простій і щирій манері втілював віру в гідність людини, у красу звичайного буття, відмовляючись від зовнішньої подібності заради духовної правди. Найпоследовнішим феноменом наївності осмислив Жан Дюбюффе, автор терміна «арт брют», який наголошував, що справжня творчість народжується поза культурними та дорослими обмеженнями: «Мене захоплює мистецтво, створене дітьми, — і єдине моє бажання — творити так само, для власної радості». Для цих митців наївність стає не протилежністю професіоналізму, а актом віри у внутрішню істину, у чистоту погляду, який не потребує дозволу, аби бути щирим. Серед українських художників цей світогляд особливо яскраво втілила Марія Примаченко. У її родині шанували Бога й народні обряди, тому її віра була природною, життєвою і недогматичною. Її творчість — продовження молитви, але без церковного пафосу, сповнена вдячності світу. Після важкої хвороби вона звернулась до світу уяви, де немає обмежень тіла, а є свобода. Тому її наївність — не позиція «я не вмюю», а спосіб зберегти чистоту бачення. У своїх яскравих, химерних звірах і квітах вона поєднала дитяче дивування й глибоку мудрість, створивши цілісний світ віри, добра і надії. Показовим є і приклад Олеся Семерні, чия творчість спершу здавалася оточенню дивакуватого. У нього ніхто не вірив — навіть рідні сміялися з його «дитячих» малюнків. Проте художник продовжував працювати у власному темпі й манері, керуючись лише внутрішнім відчуттям радості. Згодом його стиль був визнаний унікальним проявом щирості та сили інтуїції. Сам Семерня жартував, що малює жінок «злими й негарними», бо вони завжди заважають йому творити — тож на картинах він залишав їх десь «на дереві» чи «у роботі». Його наївність — це не гра у простоту, а впертість у збереженні свободи від чужих оцінок. Сьогодні простота, щирість і експресія дитячого бачення надихають митців у створенні живопису, графіки, інсталяцій та перформансів. Серед сучасних українських художників ці риси особливо відчутні

у творчості живописця й графіка Vova Keno, який у певному сенсі продовжує традиції наївного мистецтва XX століття — довіряючи першому імпульсу, чистоті лінії та внутрішній свободі. «Мені стає нудно, коли я довго щось роблю, — тому я малюю швидко, як дитина», — говорить він, підкреслюючи природність і безпосередність творчого жесту. Його роботи сповнені тієї самої енергії, що колись визначала пошуки «нової невинності». Подібну щирість можна відчути і в сучасному європейському мистецтві скла. Серія «Сполучені судини» (Naczynia połączone, 2024, Польща) художниці Каліни Банки-Кулки присвячена взаємозв'язку чотирьох поколінь жінок

— самої авторки, її доньки, матері та бабусі. У цих скляних об'єктах наївність проявляється через дитячу щирість форм, яскраві кольори та м'яку пластику, що поєднуються з глибокими темами пам'яті, любові й передачі досвіду. Скло стає для Банки-Кулки метафорою крихких, але водночас міцних зв'язків між поколіннями — немов у системі сполучених посудин, де кожне життя впливає на інше. Відновлення зв'язку з дитячим сприйняттям дозволяє художникам відкривати внутрішнє світло, формувати оригінальні образи та надавати творчості глибоку емоційну силу, що виходить за межі соціально закріплених дорослих стереотипів.

ДЕМ'ЯН СЕВЕРИНЕНКО

Студент магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

«Стрибок віри» як екзистенційна концепція у мистецтві ХХ–ХХІ ст.

Екзистенційний вибір залишається ключовою проблемою сучасного світу, що підтверджує актуальність концепції «стрибка віри». Теоретична база роботи опирається на класичне розуміння «стрибка віри» Сьорена К'єркеґора. Все ж також використовуються сучасні філософські інтерпретації Жана-Поля Сартра, Альбера Камю та Пауля Тілліха, що розглядають феномен у контексті екзистенціалізму.

Класичне розуміння «стрибка віри» у Сьорена К'єркеґора є фундаментальним для подальших культурних інтерпретацій. Воно визначає перехід особистості від етичної до релігійної стадії існування. Словосполучення «стрибок віри» (leap of faith) було вперше запропоновано данським філософом-екзистенціалістом Сьореном К'єркеґором. У своїх працях, зокрема «Страх і тремтіння», він стверджує, що існують три стадії існування: естетична, етична та релігійна. «Стрибок віри» - це ірраціональний, парадоксальний та цілковито особистий акт, який дозволяє людині відмовитися від універсальних етичних норм та логічних суджень, щоб увійти в унікальні, безпосередні стосунки з Богом. Цей акт вимагає абсолютної самотності та ризику, оскільки немає жодного раціонального чи соціального обґрунтування.

Сучасні філософи, включаючи Мігеля де Унаму-

но та Габріеля Марселя, розширили концепцію до загального акту екзистенційного вибору, що долає раціональне обґрунтування. У ХХ столітті екзистенціалісти надали поняттю «стрибка віри» ширшого змісту, перетворивши його з релігійного акту на метафору особистого вибору, що виходить за межі раціонального. Мігель де Унамуно бачив у цьому стрибку спосіб подолати страх смерті - через трагічне переживання життя та ірраціональну віру, без якої людина не може існувати. Габріель Марсель, своєю чергою, трактував «стрибок віри» як довіру до буття та до іншої людини - акт, що не спирається на логіку, але стає основою надії, вірності й справжньої присутності. У такому розумінні «стрибок» означає універсальний порив волі - сміливість прийняти рішення чи йти шляхом, який неможливо повністю виправдати розумом або досвідом.

Мистецтво ХХ-ХХІ століть використовує візуалізацію ризику та падіння для вираження цієї концепції. Найбільш хрестоматійним прикладом є фотографія перформансу Іва Кляйна «Стрибок у порожнечу» (Leap into the Void, 1960). На знімку художник зображений у момент стрибка з високої стіни, що символізує акт абсолютної довіри до невідомого та відмову від логічної безпеки. Хоча фотографія є постановочною (він стрибав на тент, який тримали помічники), сама ідея та її візуальне втілення мит-

тево стали знаковим образом екзистенціалізму в мистецтві. Це зображення уособлює фізичний еквівалент метафоричного стрибка, де людина свідомо обирає невідомість над гарантованою реальністю.

Перформативне мистецтво, за своєю суттю, часто є ареною для екзистенційних експериментів, які прямо відображають ідею «стрибка віри» як свідомої відмови від контролю та прийняття невідомого ризику. У своїй знаковій роботі «Ритм 0» (Rhythm 0, 1974) Марина Абрамович надала публіці повну свободу дій над своїм тілом, розташувавши на столі 72 предмети - від троянди до зарядженого пістолета. Протягом шести годин художниця була пасивним об'єктом, повністю знявши з себе контроль і здійснивши «стрибок віри» в людську природу. Цей акт демонструє межовий перехід від безпеки до екстремальної небезпеки, де результат є абсолютно непередбачуваним і залежить від ірраціональних, іноді жорстоких рішень інших.

Абстрактний експресіонізм, особливо в його релігійно-філософській гілці, звертається до трансцендентного виміру «стрибка віри» через колір, форму та простір. Художник Барнетт Ньюман, у серії «Станції Хреста» (The Stations of the Cross, 1958–1966), використовував мінімалістичні вертикальні лінії (zips) на монохромному тлі, намагаючись викликати у глядача відчуття величі, таємниці та прямого, неупізнаного контакту з абсолютним. Марк Ротко у своїх великих, мерехтливих кольорних полях прагнув створити простір для медитації та емоційного, духовного досвіду, що виходить за межі повсякденного раціоналізму. Ці полотна функціонують як візуальні «брами» до трансцендентного, вимагаючи від глядача своєрідного внутрішнього «стрибка» - відмови від пошуку фігуративного змісту заради безпосереднього, інтуїтивного переживання чистої духовності та етичної напруги.

Склярі Терман Стейтом та Крістіна Ботвелл використовують прозорість, крихкість матеріалу для візуалізації різних аспектів концепції «стрибка віри». Терман Стейтом у монументальних інсталяціях, як от «Сходи» (Ladder) застосовує скло для створення ілюзорних архітектурних структур. Ці роботи символізують ірраціональний, ризикований підйом, що метафорично відображає перехід до трансцендентного виміру існування (акт віри як свідомої довіри до невідомого). Натомість, Крістіна Ботвелл у фігуративних скульптурах використовує оптичні особливості скла для передачі вразливості межових станів людської психіки. Її роботи візуалізують момент внутрішньої трансформації та усвідомленої жертви, демонструючи тонку межу між контролем і небезпекою, що є парадоксальною суттю особистого акту віри. Ці митці трансформують філософський постулат у чуттєвий візуальний досвід, осмислюючи екзистенційний ризик та пошук трансцендентності через унікальні властивості скла.

«Стрибок віри» як екзистенційна метафора має значну присутність у популярній культурі, зокрема в кінематографі, де вона часто візуалізується че-

рез прямі та символічні образи. Одним із найбільш хрестоматійних прикладів є пригодницький фільм «Індіана Джонс і останній хрестовий похід» (1989). У кульмінаційній сцені головний герой, Індіана Джонс, стикається з, здавалося б, непереборною перешкодою: глибокою прірвою, яку він має перетнути, довіряючи лише невидимому мосту. Цей міст, згідно зі стародавнім письмом, є «шляхом каюття», що вимагає абсолютної віри та відмови від візуальних доказів. Індіана змушений зробити крок у порожнечу, покладаючись виключно на своє переконання, що міст існує, попри те, що його очі бачать лише безодню. Цей епізод є яскравою, хоча й світською, ілюстрацією акту, коли внутрішнє переконання (віра) переважає над раціональним сумнівом та візуальними доказами. Він підкреслює ідею, що для досягнення мети іноді необхідно відмовитися від логіки та довіритися інтуїції або вищій силі.

Ідея «стрибка віри» пройшла шлях від глибокого філософського постулату С. К'єркеґора до універсальної метафори екзистенційного вибору, що є актуальною для нашого часу. У галузі сучасного візуального мистецтва ця ідея незворотного ризику знайшла своє відображення трьома основними шляхами. По-перше, перформанс, зокрема робота Іва Кляйна, використовує тілесний ризик як пряме, сміливе випробування віри. Це демонструє момент реального кроку в невідоме, де мистецтво стає актом довіри до власного пориву. По-друге, абстрактний експресіонізм, представлений Марком Ротком та Бернеттом Ньюманом, створює емоційний простір, який виводить глядача за межі раціонального сприйняття. Тут «стрибок віри» проявляється як внутрішній рух душі, що шукає сенс у невизначеності. По-третє, митці склярі, такі як Терман Стейтом та Крістіна Ботвелл, відображають вразливість вибору, використовуючи прозорий і тендітний матеріал як символ екзистенційної межі. Скло стає метафорою довіри, що може в будь-який момент розбитися. Ці проаналізовані візуальні стратегії підтверджують, що «стрибок віри» залишається потужним джерелом для творчості, пропонуючи міцний фундамент для розробки авторського мистецького проекту.

ОЛЕКСАНДР МАКОГОН

Студент магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Трансформація візуального образу коня в культурній пам'яті

Сьогодні спостерігається зниження уваги до символів, що формували культурну свідомість людства протягом тисячоліть. Попри універсальність архетипних образів — сонця, води, тварин чи кола — їхнє значення у сучасності часто редукується до поверхневих декоративних форм. До таких символів, які сьогодні втрачають своє первинне значення або ж взагалі зникають, можна віднести зображення коня у образотворчому мистецтві. Від кінця XIX століття, із розвитком індустріалізації та появою машин, роль коня в житті суспільства почала змінюватися: з незамінного помічника в праці, транспорті та війні він поступово перетворювався на символ традиційного минулого. У XX столітті ця тенденція посилилася — технічний прогрес і урбанізація витіснили коня з повсякденної реальності, залишивши йому місце переважно у спорті, змаганнях та як елемент статусної розкоші. Водночас у культурній пам'яті кінь ще донедавна поставав як вірний супутник людини, носій свободи, сили, шляхетності та духовного партнерства з природою. Однак у сучасному світі цей образ поступово втрачає свою багатогранність і архетипне значення.

Архетипний образ коня є універсальним символом свободи, сили та індивідуальності, однак у сучасності він зазнає редукації, і саме художнє переосмислення здатне відновити його втрачену символічну глибину. Зображення коня в різних культурах підтверджує сталість цього образу: у грецькій міфології він постає у втіленні Пегаса як символу натхнення та польоту духу; у кочових культурах степу кінь був знаком воїнської доблесті й свободи; в українській традиції він символізував працьовитість, вірність і був невід'ємним атрибутом козацької звитяги; у кельтській культурі богиня Епона уособлювала захист, родючість і зв'язок із потойбіччям.

Архетип коня поступово позбавляється багатогранності і первісну символічну глибину. У середньовічних європейських манускриптах кінь поставав символом шляхетності та доблесті лицарів, у кельтській традиції богиня Епона уособлювала захист і родючість, а в українській козацькій культурі кінь був знаком відваги й вірності. Однак у XX столітті цей багатий символізм почав редукуватися: у рекламі тютюнових виробів («Marlboro Horse») чи автомобілів (логотип Ferrari) кінь використовується лише як декоративний чи маркетинговий образ. На

публічних виставках та шоу він часто представлений як елемент видовища, що підкреслює втрату духовної глибини й архетипного значення.

Індустріалізація трансформувала соціальну та культурну роль коня. Із розвитком індустріалізації у XIX столітті відбулася радикальна зміна у сприйнятті коня. Винахід парової машини Джеймсом Ваттом (1769) і стрімке поширення залізниць у Європі зробили кінний транспорт застарілим. Уже до 1900 року більшість європейських міст замінили кінні екіпажі на трамваї та парові локомотиви. У сільському господарстві трактор «Fordson» (1917) став символом нової епохи, остаточно витіснивши коня з ролі головної тягової сили. Під час Першої світової війни, попри участь понад 8 мільйонів коней, поява бронетехніки й танків зробила їх військово неефективними. Унаслідок цього кінь поступово перетворився з життєво необхідного помічника на ностальгічний символ минулого. У культурі XX століття цей процес відобразився у живописі та кінематографі — наприклад, фільми «War Horse» (2011) чи полотна Фернана Леже показують коня як романтизований образ епохи, що зникла під тиском машинної цивілізації.

У XX столітті кінь набув нового статусу — символу елітарності та дозвілля. Кінні скачки, як-от «Royal Ascot» у Великій Британії, стали престижним культурним явищем, а кінний спорт — атрибутом заможних верств. У візуальному мистецтві кінь дедалі частіше зображався як декоративний чи статусний мотив: від світських портретів XX століття до робіт сучасних художників, зокрема Олександра Ройтбурда, який у своїх кінних композиціях трактував його як елемент влади та символ приналежності до еліти. Так відбувся перехід від образу праці й свободи до ознаки розкоші й видовищності.

Кінь як універсальний архетип свободи та сили може набувати різноманітних трактувань у культурі людства. У грецькій міфології Пегас символізував політ духу й поетичне натхнення. У кочових культурах степів кінь був основою воїнського життя і знаком свободи, про що свідчать археологічні знахідки курганів із кінськими захороненнями. В українській традиції він виступав образом працьовитості та вірності — у народних піснях та козацьких думках кінь завжди поруч із героєм. У кельтів богиня Епона зображалася верхи на коні, підкреслюючи його роль як посеред-

ника між світом живих і потойбіччям. Ці приклади доводять універсальність коня як символу сили, свободи та духовного зв'язку людини з природою.

Образ коня у сучасному українському мистецтві як носія традиції. Анатолій Криволап у своїй серії «Коні», що експонувалася у Києві 2024 року, показує коня як втілення руху часу і внутрішньої сили, поєднуючи сучасний колір із архетипною формою. У PinchukArtCentre у 2024–2025 роках було представлено барельєф із кінською тематикою, що актуалізує цей образ у новому виставковому контексті. Продовженням традиції є і твори сучасних українських художників, де кінь часто постає у живописних творах, вітражах, панно й скульптурі, нагадуючи про його значення як символу вірності й культурної тяглості. Це свідчить, що образ коня і сьогодні залишається носієм національної ідентичності.

Сучасні майстри-скляри використовують образ коня, щоб поєднати прозорість матеріалу з уявленнями про силу й рух. Так, у Liuli (LIULIGONGFANG / LIULI) серія «Horse» («Кінь») виготовляється методом *râte de verre*; у їхній колекції є об'єкти з назвами на кшталт *Bountiful Glory Welcomes the Champion Home / Exultation*, які позиціонують кінь як символ триумфу й величі. У 2025 році Liuli China Museum у Шанхаї справді представив виставку Лоретта Г. Янг, присвячену кінській темі, з більш ніж 20 роботами на тему коня (у тому числі новими творами), що підтверджує заявлену інституційну увагу до образу коня у склі. Ці факти показують: скло як матеріал і сучасні майстер-

ні (зокрема LIULI) системно репрезентують коня як метафору сили, руху й величі, а не лише як декоративний елемент.

Дослідження показує, що архетип коня пройшов складну еволюцію від сакрального символу сили, свободи й духовного партнерства до естетизованого образу, який часто втрачає первісну змістовність. Індустріалізація та урбанізація змінили не лише практичну роль коня, а й культурну — із супутника людини він перетворився на знак минулої епохи, ностальгійний спогад або декоративний мотив. У мистецтві XX століття цей образ дедалі частіше трактувався як символ елітарності чи елемент видовищності, що відображає загальну тенденцію редукації архетипів у добу технічного прогресу. Проте навіть у таких умовах кінь продовжує зберігати сліди своєї первісної символіки, залишаючись впізнаваним знаком сили, гідності та руху.

У сучасному мистецькому контексті кінь постає як міст між минулим і теперішнім — від живописних циклів Анатолія Криволапа до скляних скульптур студії LIULI. Через нові матеріали й техніки цей образ набуває актуальності, поєднуючи традицію та інновацію. Повернення до архетипу коня в сучасній культурі є не лише актом естетичного відродження, а й спробою зберегти тяглість духовної пам'яті, що формує культурну ідентичність. Саме тому художнє переосмислення цього символу має важливе значення для відновлення глибших зв'язків між людиною, природою та історією.

ДАР'Я БРАТАНОВА

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Крихкість матеріалів як відображення форм вразливості в сучасному мистецтві

Людське життя підпорядковане вразливості — комплексній й універсальній здатності бути пошкодженими\зазнавати шкоди. Як живі організми ми маємо тілесні та матеріальні потреби, можемо травмуватись, хворіти та помирати. Ми є вразливіми до природного середовища та наслідків впливу на нього як власних, так і колективних дій — технологій. Як соціополітичні істоти, ми залежимо від пі-

клування й підтримки інших в різні періоди життя, що робить нас піддатливими до експлуатації, маніпуляцій, політичного насильства та порушень прав людини. Психологічна ж вразливість дає нам змогу окреслювати міру чутливості, особисту й суспільну, а також спонукає до розвитку емоційних реакцій й формування етики. В цьому контексті, мистецтво починає виступати не лише як простір для самови-

раження, а й для комплексного дослідження в межах якого кожен може знайти відповідь на запитання – яке місце вразливості в нашому житті?

Бути вразливим означає бути крихким, сприйнятливим до травмування і болю, неспроможним витримувати вплив загрозливого середовища. Певні форми вразливості є унікальними в рамках людського життя, адже зумовлені тілесністю й властивими нам розвинутою соціальною та емоційним інтелектом. Як зазначає правова теоретик Марта Файнман, ця сприйнятливості є онтологічною умовою нашого існування, зокрема «універсальним, неминучим і тривалим аспектом людської природи». Вразливі форми мають багато втілень, а мистецтво в цьому контексті — одним із просторів де ми можемо їх досліджувати й виявити.

Митці сучасності звертаються до вразливості як до засобу, що дає змогу доступно говорити про складні соціокультурні та історичні процеси з будь-яким глядачем. Це відбувається через активне введення теми чутливості в творчу практику та зосередження автора на одній чи кількох формах вразливості. Таку тенденцію можна найяскравіше відслідкувати в періоди криз, загострення війн, протестів та суспільних рухів. На прикладі сучасного українського мистецтва можемо бачити це в роботах Жанни Кадирової. В своєму проєкті «Вилучення даних» художниця експонує у виставковому просторі вилучені з вулиць пошкоджені після ремонтних робіт шматки асфальту, як ілюстрацію резонансних проблем інфраструктури й корупції в країні того часу. Довготривалий проєкт в останні роки набув конотації портрету війни, що ми проживаємо. Зібрані ділянки міста уражені ворожими атаками через вразливість стійкого в загальному розумінні матеріалу прямо показують реалії територій постраждалих від бойових дій.

Використання поняття вразливості в мистецькому творі дає можливість відображати багатовимірність кризових ситуацій. Такі проєкти часто спрямовані змінити парадигму однобокого сприйняття суспільством чутливості індивіда чи системи як характеристики їх «браку». Вони зосереджують увагу на важливості цілісності й рівності взаємовідносин у певних соціальних ситуаціях, зміщують фокус на комплексний вплив взаємодій по відношенню до об'єкта чи структури, та їх наслідків. Це допомагає формувати певні етичні норми суспільства, залучає до уваги й турботи про вразливих, часто маргіналізованих ланок суспільства, вчить розглядати їх як повноцінні й важливі. Такий наратив прослідковується в творчості колумбійської художниці Доріс Сальседо, яка активно залучає теми фемінізму, расизму, злочинності, протестів, національних питань що стосуються мігрантів. Представивши інсталяцію «Shibboleth» в Турбінній залі Тейт модерн у Лондоні, Сальседо стала першою художницею, яка в рамках проєкту змінила саму фізичну структуру цієї будівлі. Цією роботою вона прагнула дати голос жертвам усіх форм несправедливості, які розді-

ляють людей і налаштовують їх одне проти одного. Замість того, щоб заповнити простір зали об'єктами, мисткиня розкрила підземну рану — створила розлом у підлозі, що простягався на всю довжину колишньої електростанції. Цей виразний розкол символізує саму тріщину сучасності, змушуючи глядачів зіткнутися з неприємними істинами історії та людських взаємин. Тріщина також уособлює поділ між багатими й бідними — розрив, що починається як майже непомітна щілина, але з часом перетворюється на безодню, здатну зруйнувати цілі культури. Проєкт «a Flor de Piel» художниця задумала як твір-присвяту, поховальний саван для медсестри, яку закатували до смерті під час колумбійської війни. Робота являє собою килим, створений із тисяч консервованих, вручну зшитих пелюсток червоних троянд, що формують суцільне, м'яке полотно складеної тканини на підлозі. Пелюстки перебувають у стані між життям і смертю, настільки крихкі, що рвуться від найменшого дотику. Форма в якій втілений цей твір дає нам відчуття не лише біль спричинений подіями війни, а й відображає силу усіх вразливих що вимушені страждати від неї.

Передача вразливих станів в творах часто відбувається саме через матеріал. Митці використовують вразливість стійких матеріалів: бетону, асфальту металу та інших, щоб підкреслити жорстокість дій що на них впливають. Органічні й чутливі матеріали задіюють або ж, щоб контрастувати на їхній тендітності відобразити силу й змогу протистояти попри свою природу, або ж, щоб підкреслити тлінність і можливість втрати того, що можна травмувати. Одним із активних засобів що використовують у творчості на теми про вразливе є скло. Французький художник Баптист Демомбург та бельгійська мисткиня Едіт Декіндт у своїх роботах зосереджуються на його технічній властивості крихкості, досліджуючи тендітність і здатність до руйнування. Демомбург у своїх інсталяціях активно використовує розбите скло як основний матеріал для втілення динаміки та напруження в просторі. В його творах воно часто виглядає амофрним, ніби витікає, розливається або розсипається, створюючи враження руху та руйнування. Митець комбінує його з іншими побутовими предметами та матеріалами, таким чином досліджуючи не лише саме скло, а й вразливість нашого існування, навколишнього середовища. Декіндт показує, як скло взаємодіє з простором, часом, впливом людини та іншими матеріалами, створюючи баланс між протилежностями. Через свої роботи художниця передає ідейні образи вразливості, крихкості та процесу зцілення, підкреслюючи ефемерність і чутливість як фізичних, так і символічних явищ.

Здатність бути вразливим працює як своєрідний місток. Вона створює зв'язок між травмою та зціленням, жорстокістю та емпатією, втратою та зміною, особистим і колективним. Можливість окреслити міру чутливості чогось й категоризувати її допомагає визначати етичні норми суспільства, проте все ж є

мінливою й залишає простір для різних суперечливих трактувань. Зв'язок чутливості з поняттями ураження, жорстокості та втрати має прямий наслідок у спекулюванні трактуванням цього явища в різних сферах: емоційній, соціальній, екологічній, політичній та інших. Проте, саме в часи жажливих подій, інтенсивних емоцій та кризових станів вразливість може стати опорою, інструментом прояву сили та джерелом трансформації. Вона вказує болючі точки взаємодій, звертає увагу на явища й процеси що не повинні бути проігноровані, на людей що мають бути почутими, на те, що важливо.

Список використаних джерел:

1. Kadyrova Zhanna. Офіційний сайт художниці [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.kadyrova.com/> (дата звернення: 24.10.2025).

2. Tate Modern. Doris Salcedo: Shibboleth [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695/doris-salcedo-shibboleth> (дата звернення: 24.10.2025).

3. Guggenheim Museum. Doris Salcedo: A Flor de Piel [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.guggenheim.org/artwork/31379> (дата звернення: 24.10.2025).

4. Colossal. Baptiste Debombourg's Glass Installations Flood Architectural Spaces [Електронний ресурс]. – Серпень 2023. – Режим доступу: <https://www.thisiscolossal.com/2023/08/baptiste-debombourg-glass/> (дата звернення: 24.10.2025).

5. Galerie Greta Meert. Edith Dekyndt – Exhibition and Works [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://galeriegretameert.com/edith-dekyndt/> (дата звернення: 24.10.2025).

ВАСИЛЬ ХРОМИШИН

Студент магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Відображення трансформації міст в образотворчому мистецтві

Міста – живі організми, у яких простір, архітектура й людські спільноти взаємодіють у постійному процесі змін. Вони народжуються, розвиваються, переживають кризи, руйнуються й відроджуються, повторюючи природні цикли життя. Образотворче мистецтво, здатне фіксувати й осмислювати ці стани, стає своєрідним дзеркалом міського буття. Через живопис, графіку, скло, цифрові середовища та урбан-інсталяції митці досліджують соціальні, культурні та історичні процеси, які формують вигляд і характер міста. Образотворче мистецтво відображає перетворення міського простору – від гармонії до хаосу, від руйнування до оновлення. Аналіз художніх практик різних епох і напрямів дає змогу простежити закономірності розвитку урбаністичного середовища, зрозуміти взаємодію людини й міста та побачити в ньому відображення еволюції цивілізації.

Легендарні цивілізації відображають ідею повторюваності розвитку, зокрема Атлантида, Лемурія, Му та інші, міфи та легенди про які підкреслюють цикли цих цивілізацій. Оповіді про їх розквіт і загибель перегукуються з реальними історичними процесами: природні катастрофи, соціальні потрясіння та занепад культури. Міфи зберігаючи колек-

тивну пам'ять, вказують, що міста як живі організми підпорядковуються циклам гармонії, хаосу, руйні та відродження.

Історичні приклади розвитку міст і їхньої соціальної структури демонструють, що в різних культурах і епохах розвиток міських центрів відображає закономірності зміни соціальної та просторової організації. Аналіз історії Японії, Риму та європейських міст у різні історичні періоди показує, як суспільні процеси, війни, економічні кризи та технологічні зміни впливали на структуру міського простору та атмосферу життя мешканців. Історичний досвід свідчить, що розвиток міста завжди є результатом складної взаємодії соціальних процесів і просторових структур, що визначає цикли еволюції міської спільноти.

Стани гармонії, хаосу, руйні та відновлення може бути проілюстрований на прикладі Токіо, він демонструє циклічний розвиток міста, який проявляється у чергуванні періодів рівноваги, занепаду та ренесансу. Після руйнівних землетрусів та наслідків війни, які спричинили хаос і занепад, завдяки активності мешканців, відновленню інфраструктури та модернізації місто пережило новий ренесанс. Сьогодні Токіо є одним із передових мегапо-

лісів світу, де інновації, урбаністичне планування та соціальна активність забезпечують стабільний розвиток. Токіо демонструє, що міста здатні відроджуватися після криз і ставати центрами прогресу та еволюції.

Урбаністика через призму мистецьких досліджень розкриває місто як живий організм, у якому поєднуються ритм, структура та соціальна взаємодія мешканців. Роботи таких митців, як Джеймс Таррелл зі своїми світловими інтервенціями у міському просторі, Вільям Кендрік із графічними мапами ритму міста або Флоріан Бехнер з урбан-інсталяціями, показують місто як живий організм. Через ці візуальні практики підкреслюється ритм, структура та соціальна взаємодія мешканців, а також циклічність змін простору. Мист допомагають зрозуміти соціальну динаміку, взаємодію людей і простору та розкривають нові способи осмислення урбаністики.

Відображення соціальних процесів та циклічності міста, у образотворчому мистецтві, розкривається через міські простори як відображення соціальних, психологічних і культурних явищ. Піранезі («Капріччо», «В'язниці») і Гюстав Доре демонструють масштабність і драматизм міських середовищ, Френк Міллер-жорсткий соціальний ландшафт, модерністи та футуристи (Марінетті, Боччони) - динаміку, ритм і хаос міського життя. Сучасні цифрові всевіти, як Найт Сіті з Cyberpunk 2077 та Лордран з Dark Souls, підкреслюють циклічність розвитку, руйнування та відродження міста. Образотворче мистецтво дозволяє осмислити місто як динамічну систему, де простір і культура взаємодіють, формуючи циклічну соціальну та просторову динаміку. Особливої ваги в українському контексті набуває творчість Євгена Лисика, сценографа і художника-філософа, який створював фантазмагоричні архітектури сценічного простору - химерні, монументальні конструкції, що поєднували урбаністичні мотиви з міфологічними образами. Його декорації можна трактувати як метасну міста-сну, де архітектура відображає колективну свідомість і духовні стани суспільства. Є. Лисик формував філософський образ цивілізації, що постійно переживає піднесення й занепад. Дослідження людини в контексті історичної пам'яті та циклічності часу зустрічається у творчості Віктора Сидоренка, митець у своїй творчості порушує теми відчуження, втрати ідентичності та повторюваності соціальних процесів. Його анонімні персонажі – фігури у стані зупиненого руху, що балансують між минулим і майбутнім, - втілюють екзистенційний вимір сучасності.

Скло як матеріал трансформації та відображення міського досвіду розкриває, як художники-склярі осмислюють міське середовище через призму прозорості, світла й крижкості, перетворюючи цей матеріал на метафору цивілізаційної еволюції. Динамічні скляні форми у творах Дейла Чігулі нагадують органічні структури мегаполісів, що пульсують і змінюються. Джефф Ціммер працює з напівпрозорими

шарами, створюючи урбаністичні пейзажі, у яких місто розчиняється в тумані часу. Андрій Бокотей з роботою «Мойсей водив людство пустелею», у якій скло стає образом духовної подорожі та суспільної трансформації. Динамічні фігури людей у його творі символізують рух спільноти. Скло, народжене з вогню й світла, втілює саму природу міста – крижкку, але здатну до нескінченного відродження.

Взаємодія міста та його мешканців формує складну систему взаємовпливів, у якій простір і люди постійно змінюють одне одного. Місто визначає спосіб життя, поведінку й характер своїх жителів, водночас саме мешканці через щоденні практики, архітектурні рішення та культурні ініціативи трансформують його простір. Різні за досвідом і вподобаннями люди, взаємодіючи в межах спільного середовища, створюють цілісну соціальну структуру, де кожен індивід є частиною єдиного організму. Індивідуальні риси проявляються у дрібних деталях, але разом утворюють гармонійну систему – місто як живий соціальний організм, що розвивається завдяки взаємозв'язку «пазлів-людей» і спільних дій громади.

Архітектура як метафора соціальної маси показує, що будівлі та просторові структури міста відображають характер його мешканців і соціальний стан спільноти. Архітектура демонструє взаємозв'язок простору та людей, показуючи організацію, атмосферу та динаміку міського життя. Через форми будівель проявляються риси соціальної структури, культурні цінності та взаємодія мешканців. Місто через архітектуру стає візуальним символом колективного життя і розвитку спільноти. Архітектура виступає дзеркалом соціальної маси, через яку можна зрозуміти організацію, культуру та взаємодію мешканців міста.

Динаміка станів міста як відображення соціальної еволюції показує, що соціальні процеси, економічні кризи та природні катастрофи істотно впливають на організацію міського простору та поведінку його мешканців. Місто проходить різні стани - від гармонії до хаосу й руйнувань, але при цьому зберігає цілісність як єдиний «організм». Кожен стан можна розглядати як етап розвитку, який відображає соціальну еволюцію спільноти та характер її мешканців. Історичний досвід демонструє циклічність змін: після гармонії настає хаос, що веде до занепаду, а час і зусилля мешканців сприяють відродженню та новому ренесансу міста. Місто функціонує як живий організм, що перебуває у циклічній взаємодії гармонії, хаосу, занепаду та відродження, відображаючи динаміку суспільства.

Сучасний контекст України та циклічність міського розвитку показують, що події в країні відображають взаємодію гармонії, хаосу та руйнування у реальному часі. Під час війни міста зазнають значних руйнувань, мешканці змушені адаптуватися до нових умов, водночас виникає потенціал для відродження та відродження соціальних і культурних структур. Аналіз сучасного стану підкрес-

лює роль активної участі громадян у формуванні майбутнього та збереженні надії. Сучасні українські міста підтверджують циклічність розвитку: навіть у кризові періоди існує потенціал для відродження завдяки участі мешканців і відродженню соціальної структури.

Міста є динамічними організмами, у яких простір, архітектура та соціальна структура перебувають у постійному взаємозв'язку з мешканцями. Вони формують поведінку людей і водночас змінюються під впливом соціальних процесів, культурних традицій та історичних подій. Образотворче мистецтво виступає не лише дзеркалом міського життя, а й засобом його осмислення. У творах Джованні Баттісти Піранезі й Густав Доре виявляється драматизм урбаністичних просторів. Водночас у футу-

ристів - динаміка та ритм міста, а у Френка Міллера – соціальна напруга сучасного мегаполісу. Художники-урбаністи, як Джеймс Таррелл, Вільям Кендрік і Флоріан Бехнер, через світло, ритм і структуру виявляють взаємодію людини й простору. Євген Лисик і Віктор Сидоренко розкривають філософський і психологічний вимір урбаністичного досвіду, де простір відображає внутрішній стан суспільства. Скло у творчості Дейла Чігулі, Джеффа Ціммера та Андрія Бокотей стає метафорою крижкості, яка є рушієм трансформації, а не ознакою слабкості та здатності міста до відродження та метаморфоз. Таким чином, взаємодія архітектури, мистецтва та спільноти формує уявлення про місто як живий, циклічний організм, здатний до постійної трансформації та гармонійного розвитку.

ЛІЛІЯ ТКАЧ

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Купальські мотиви в авторських скляних прикрасах

Українська культура багата на традиції, символи та ремесла, які впродовж століть формували уявлення про красу, духовність і гармонію людини з природою. Народне мистецтво, особливо в галузі прикрас, завжди відображало не лише естетичні уподобання, а й світогляд українців, їхнє прагнення зберегти зв'язок із рідною землею, родом та обрядами.

У деяких місцевостях, як наприклад, Західне Поділля, Східні Карпати жінки та дівчата принаряджали себе намистом зі скла, декорованим техніками розпису, інкрустації та позолоти. Рисами монументальності, стриманості в кольорі наділене намисто, що складалось з круглих намистин з напівпрозорого скла темно-синього, темно-червоного та чорного кольорів з білою або жовтою інкрустацією з мотивом гілочки та листочків. Темні глибокі кольори цього намиста, оживлені контрастним витонченим малюнком орнаменту, добре пов'язувались з невибіленим сірим полотном сорочок, надаючи величавої гідності образному ладу вбрання.

Натомість яскравим і барвистим був декор намиста, яке складалось з круглих намистин зі смальти або скла найрізноманітніших кольорів з орнаментом в техніці розпису та інкрустації. Темні кольори смальти давали глуху оксамитову фактуру, яскраві – навпаки, прозорість, подібну до скла зі світлоносним ефектом в товщі намистин. Орнамент складався з цятко,

концентричних кілець, прямих та хвилястих ліній, завитків, часто застосовувалась позолота у вигляді смужки, що опоясує намистину або окремих цятко. Мотиви орнаменту розміщались по всій поверхні намистини: дрібніші рівномірно, а крупніші по найбільш випуклих місцях вертикально або горизонтально відносно отвірному каналу. Їх кольори завжди контрастні стосовно фону - білі, рожеві, голубі.

Кожна намистина виготовлялась окремо і серед них ідентичних не зустрічається. Цінувалось намисто залежно від розміру та кількості позолоти. Завозили його з Італії.

Поцятковані кольоровими плямками та концентричними кільцями «писані пацьорки» нагадують стародавні мозаїчні намистини єгипетського виробництва, які датуються VIII-IX ст. і становлять значну частину серед археологічних знахідок скляного намиста у Придніпров'ї.

На сучасному етапі розвиток скляних прикрас в Україні перебуває на межі між традицією й експериментом. Авторські майстри дедалі частіше звертаються до скла як до матеріалу, здатного поєднати декоративність, прозорість і глибину кольору, створюючи вишукані та емоційно виразні форми. Проте більшість представлених на ринку виробів тяжіють до яскравої декоративності без національного підтексту – переважають мотиви, натхненні європейською школою,

зокрема венеційським склом або сучасними абстрактними тенденціями. Такі прикраси приваблюють глядача фактурністю, грою кольору й відблисками, але часто позбавлені української ідентичності.

На відміну від металевих і керамічних прикрас, у яких активно розвивається напрям національного дизайну, скло залишається більш «космополітичним» матеріалом. У кераміці українські майстри сміливо використовують народні орнаменти, мотиви природи, поєднуючи архаїчні символи з сучасними формами. Металеві прикраси також часто апелюють до етнічних джерел – трипільських знаків, геометричних ритмів, хрестоподібних композицій. Натомість у скляному мистецтві національні мотиви поки що представлені поодинокі, здебільшого в авторських проєктах або експериментальних колекціях.

Попри це, саме скло має величезний потенціал для втілення українських тем. Воно здатне передати атмосферу природи, світло, прозорість води, тепло вогню – елементи, які органічно поєднуються з символікою традиційних свят. Створення колекцій скляних прикрас на основі українських мотивів може стати своєрідним відродженням забутої естетики – не прямим повторенням давніх форм, а їх сучасною інтерпретацією.

Сьогодні спостерігається потреба у популяризації українського скляного мистецтва, яке могло б не лише прикрашати, а й нести культурний зміст. Такі прикраси можуть стати носіями пам'яті – нагадуванням про національні традиції, природні стихії та поетичність українського світосприйняття. Розвиток цієї галузі відкриває можливість поєднати естетику сучасного дизайну з глибиною народної символіки, утворюючи українське скло як виразну складову сучасного декоративного мистецтва.

Одним із найцікавіших і водночас малодосліджених джерел натхнення є традиції давніх українських свят, що поєднують природу, стихії та обрядовість. Серед них особливе місце займає свято Івана Купала – яскраве, образне та поетичне дійство, у якому переплелися вірування, символи вогню й води, уособлення молодості, цвітіння та очищення.

Свято Івана Купала є одним із найдавніших проявів української обрядовості, що поєднує дохристиянські вірування та християнську традицію. Протягом століть купальська традиція зберегла свій життєвий ритм, незважаючи на заборони, культурні зміни та асиміляцію.

Втілення цих образів у склі дозволяє не просто створити естетичні вироби, а закарбувати у матеріальній формі пам'ять про традицію, яка нині втрачає свою присутність у культурному просторі. Через символіку можна відновити діалог із минулим і водночас знайти нове звучання української обрядовості в мистецтві сьогодення.

На сучасному українському ринку прикрас скло посідає обмежене місце – здебільшого як декоративний або допоміжний матеріал. Проте потенціал лепворку у відтворенні національних мотивів є надзвичайно великим. Створення колекції скляних прикрас, натхненних купальською ніччю, заповнює цю нішу, актуалізує тему української символіки й пропонує новий напрям розвитку художнього скла.

Збереження народних образів через сучасні художні форми – це продовження традиції та її оновлення. Прикраси, створені за мотивами свят, можуть стати способом нагадати про давні українські звичаї, що втратили свою обрядову функцію, але не втратили естетичної та духовної цінності. Таким чином, у матеріалі скла втілюється жива пам'ять – мінлива й вічна.

вання, колискові пісні не втрачають актуальності. У сучасній практиці призначення колискових пісень має більш практичне застосування, проте, у традиційній культурі їх роль була значно більшою, ніж заколисування дитини. Вона єднає індивідуальне й колективне — материнську ніжність і народну мудрість, приватний момент і всенародний досвід. Крім того, важливе значення колискової пісні в тому, що вона знайомить дитину з рідною мовою, формує любов до батьківщини, дарує їй базовий словниковий запас, розвиває фантазію, уяву про навколишній світ. Саме тому колискова виступає найпершою «школою» ідентичності, де дитина через слово і звук починає відчувати належність до своєї спільноти.

З наукової точки зору, колискова має вимірюваний позитивний вплив на розвиток дитини. Наприклад, наукова праця О. Марчун присвячена поетиці української народної колискової пісні, в ній здійснено комплексний опис української колісанки (Марчун, 2005). Анна Ткач проаналізувала колискові пісні і визначила їх роль у контексті традиційної культури. Науковиця підкреслює: «... колискова пісня тісно пов'язана з формуванням перших знань дитини про світ, оточення, соціальні стосунки (Ткач, 2020). Дослідження Штрауса та колег (Strauss et al., 2013) у відділенні інтенсивної терапії показало, що спів колискових матір'ю знижує частоту серцевих ударів у передчасно народжених немовлят, нормалізує дихання та підвищує насичення крові

киснем. Таким чином, колискова виступає не лише культурним, а й фізіологічним та психологічним ресурсом, який допомагає розвитку дитини.

Мабуть, найголовніше покликання колискової пісні в тому, що вона сприяє духовному вихованню дитини, адже прищеплює любов до батьківщини, людей, навколишнього світу, навчає любові, закладає довірливі відносини з батьками.

В українській іконописній традиції також знаходимо перегук із темою колискової: ікони на склі часто зображували Богоматір, яка ніжно заколисує маленького Ісуса. Такі образи мали оберігати дитячий сон і дарувати відчуття безпеки.

На тему колискових у світовому та українському мистецтві створено чимало творів. Наприклад, у живописі можна згадати Віру Барінову-Кулебу, “Labyrinth & Lullaby” Андреа Мейнард та роботи Мадди й Міски Петершман “Lullaby”. У скляному мистецтві особливо виокремлюються роботи Христини Ботвелл, зокрема серія “Sleep”, де через напівпрозорі образи передається атмосфера тиші й сну.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що колискова в українській культурі постає не лише як музичний жанр, а й потужний культурний символ, який знаходить відображення в живописі, скульптурі, склі та іконописі. Вона поєднує у собі турботу матері, народну мудрість і мистецьке бачення світу, залишаючись важливою складовою української культури, яку потрібно берегти.

ДАРІЯ КЛЕПІКОВА

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Зображення ночі як простір свободи та багатозначності

У культурологічних і філософських контекстах ніч постає не лише як природна фаза, а як простір символічного досвіду. Вона віддзеркалює іншу сторону дня - ту, де порядок і контроль поступають місцем невідомому та внутрішньому. Натомість ніч виявляє себе як час, коли норми послаблюються, а внутрішня особистість отримує можливість для виходу за межі встановленого. Саме тому ніч традиційно пов'язується з досвідом трансгресії, творчої свободи, підпільних практик

і культурного бунту. Окресливши основні виміри нічного простору як сфери свободи та трансгресії, важливо виявити також його амбівалентність і значення для культурних процесів.

Ніч у мистецтві постає простором свободи, у якому послаблюються соціальні норми та денний раціональний порядок. У темряві зникають обмеження, і людина отримує можливість діяти поза рамками буденності. Це створює альтернативну реальність, де можна дослідити інші сторони іс-

ЮСТИНА СОРОХТЕЙ

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Художнє втілення української ідентичності через образ колискової

Коліскова пісня – один із найдавніших жанрів усної народної творчості, що супроводжує людство від перших етапів культурного становлення. В українській традиції вона посідає особливе місце, адже є не лише засобом заспокоєння дитини, а й

першим кроком до її прилучення до рідної мови та традицій. Жанр колискової пісні має важливе значення в традиційній культурі. Попри те, що чимало пісень, які мали відношення до циклу родинно-обрядового фольклору, припинили своє функціону-

ЯРИНА ОРІНЧИН

Студентка магістратури кафедри художнього скла ЛНАМ

Соціальний тиск та обмеження творчого самовираження митців-склярів у ХХІ ст.

Творча свобода митців-склярів трансформується під впливом нових механізмів: на зміну класичній цензурі прийшов суспільно-екологічний та цифровий диктат.

Висока енергоємність склоробного виробництва створює етичне та економічне обмеження для сучасних митців. Як наслідок - творча практика, сфокусована на використанні переробленого скла (recycled glass) та роботі з холодними техніками, а також митці такі як Джефф Ціммер (Jeff Zimmer), які свідомо обмежують масштаби своїх печей і фокусуються на темі сталого розвитку. Економічні чинники функціонують як бар'єр входу у професію та обмежують творчий вибір митців-склярів, віддаючи перевагу інституціям та можливим студіям перед індивідуальною майстерністю. Зростаюча залежність митців від академічних студій або грантів для доступу до "гарячих" технік, що може призводити до самоцензури в тематиці задля збереження інституційної підтримки.

"Культура скасування" у суспільстві стала новим механізмом неформальної цензури, який створює ризик втрати репутації та інституційної підтримки для митців, чії роботи порушують актуальні етичні або соціальні норми. Досвід художників, які зазнали критики, бойкоту чи скасування виставок через суперечливі висловлювання або тематику робіт, що зачіпає чутливі питання ідентичності чи травми. Одним з яскравих прикладів культури скасування є Тарават Талепасанд (Taravat Talepasand) яку переслідують через критику ісламу.

Політичні обмеження, що виникають через геополітичну напругу або критику державних інституцій, безпосередньо впливають на публічну репрезентацію робіт, які використовують скло як крихку метамфору соціальної чи політичної нестабільності. Митці, чії роботи на тему війни, міграції або окупації стикаються з цензурою або вилученням з виставок у певних країнах. Прикладом є роботи Джуд Абу Зайнех (Jude Abu Zaineh) або тих, хто використовує скло для відображення наслідків конфліктів. Творче самовираження митців-склярів обмежується через культурні та релігійні суперечки, коли твори мистецтва, що використовують традиційні символи чи фігуративні образи, сприймаються як провокація або неповага до конкретних спільнот. Випадки, коли зображення на склі або фігури з матеріалу викликали публічні

протести чи вимоги щодо їх видалення з публічного простору через порушення табу чи чутливих релігійних догм (Taravat Talepasand, John Moran). В мережі, внаслідок алгоритмічних обмежень, митці змушені використовувати стратегії "кодування" (використання метафор, часткове закриття або ретуш) для обходу алгоритмів, зберігаючи при цьому доступ до глобальної аудиторії. Наприклад, роботи Джона Морана (John Moran), які критикують соціальне насильство, вимагають спеціальних стратегій подачі в соціальних мережах, щоб уникнути блокування.

Тиск арт-ринку на користь візуально ефектних та великих робіт веде до відходу від ідеалів студійної майстерності та індивідуальної праці на користь комерційного успіху та індустріалізованого виробництва. Критика "фабричного" методу Дейла Чіхулі (Dale Chihuly) та інших масштабних студій, де фокус зміщується від особистої праці майстра до бренду, що викликає дискусію про автентичність та ремісничу цінність скляного мистецтва.

Сучасний творчий процес митців-склярів функціонує в умовах багатовекторного соціального тиску, що концептуально перевищує традиційні форми політичної цензури. Основними факторами обмеження є екологічний імператив, зумовлений високою енергоємністю виробництва, який вимагає від художників творчої адаптації – наприклад, переходу до використання переробленого скла та практики, як у Джеффа Ціммера. Водночас, фінансовий аспект виробництва залишається суттєвим економічним бар'єром. Соціокультурний вимір тиску представлений феноменом "культури скасування", що функціонує як неформальна цензура, обмежуючи публічну репрезентацію робіт на чутливі теми, що ілюструє кейс-стаді Джуд Абу Зайне. Паралельно, диктат арт-ринку спричиняє деградацію студійної майстерності на користь комерційної успішності та індустріалізованого виробництва, як у випадку з критикою Дейла Чіхулі. Нарешті, алгоритмічна цензура цифрового простору вимагає від художників самоцензури контенту. Ці фактори, незважаючи на свою обмежувальну функцію, стимулюють використання крихкості скла як ключового художнього прийому для рефлексії соціальної нестабільності.

нування, відчуті глибші емоції й пережити новий досвід.

Однією з головних властивостей нічного простору є можливість перевтілення. Якщо вдень людина виконує визначені соціальні ролі, то вночі вона може грати з власною ідентичністю – змінювати поведінку, зовнішність і навіть внутрішній стан. Така гра не руйнує денне життя, але робить особистість багатогранною, відкриваючи шлях до самопізнання.

У філософській традиції ніч розглядається як символ інакшості та межового досвіду. Моріс Бланшо бачив у ній простір мовчання й непізнаного, де руйнується логіка денного мислення, а людина відкриває інший спосіб сприйняття світу. Жорж Батай тлумачив ніч як час трансгресії - виходу за межі дозволеного, коли стираються соціальні й моральні кордони, і постає досвід радикальної свободи. Відтак, ніч у культурі й філософії символізує не лише темряву, а й внутрішню свободу, творчість й можливість саме перевтілення. Вона відкриває простір для пізнання себе поза межами звичного порядку денного світу.

Нічний час у мистецтві стає особливо значущим в межах експериментальних і образотворчих практик. Темрява створює атмосферу свободи, де художник може відходити від офіційних канонів і досліджувати нові форми, матеріали та техніки.

Тема ночі у мистецтві часто розкривається через поєднання вітражів і світильників, що створюють особливий простір світла та темряви. Сучасне мистецтво роботи зі світлом і склом виявляється надзвичайно багатогранним та відкритим до інтерпретацій, і саме у цій площині постають творчі практики Марк Шагал, П'єра Суажа, Альфреда Манесьє, Томаса Денні, Браяна Кларка, Йоста Каена та Івани Машитової. Так, П'єр Сулаж у своїх абстрактних композиціях, створених зокрема для абатства Конк, зосереджує увагу на глибині темряви та грі світла, розробляючи концепт «outrenoir». У його вітражах освітлення стає не лише технічним засобом, а й ключовим змістовим чинником, що формує відчуття свободи, просторової трансформації та відкритості до духовного переживання.

Марк Шагал у своїх вітражах використовував насичені кольори та символічні деталі, натхненні єврейським фольклором і нічними мотивами, які передавали мрійливу свободу та багатозначність. Коли вітражі Шагала взаємодіють із денним або вечірнім світлом чи зі штучними джерелами освітлення, вони оживають у новій площині, створюючи атмосферу таємничої ночі, в якій фантазія переходить у реальність культурного переживання. Подібно до Суажа, Альфред Манесьє прагне до синтезу абстрактної форми та освітлення, однак у його творах домінують теми нічного простору та тихої внутрішньої рефлексії. Взаємодія вітража з природним та штучним світлом створює особливу атмосферу, у якій глядач отримує можливість досвідчити багатомірність сприйняття, занури-

тися в стан внутрішньої свободи та медитативного споглядання.

У свою чергу Томас Денні повертає вітражеві значення «світлової ікони», позбавленої прямої релігійної наративності. Його роботи сповнені внутрішнього світіння, що народжується з самої структури скла: колір і форма в них не стільки зображують, скільки дихають і розчиняються в прозорості. Так виникає поетичний образ простору й тиші, близький до англійського пейзажного відчуття змінності й часу.

Зовсім інший вектор розвитку вітражного мистецтва представляє Браян Кларк, який переносить скло в контексті сучасної архітектури. Для нього скло - це «живопис світлом», матеріал із власною щільністю, ритмом і музичністю. У його роботах зустрічаються естетика індустріального середовища та пошук духовної наповненості, що дозволяє вітражу виходити за межі сакральних просторів і взаємодіяти з повсякденним життям.

Розвиває вітраж як архітектурний елемент Йост Каен, що існує між зовнішнім і внутрішнім, сакральним і профанним. Унікаючи декоративності, він прагне до простоти й цілісності, розглядаючи скло як «мембрану», здатну впливати на сприйняття простору та рух світла.

Нарешті, у творчості Івани Машитової вітраж і скло набувають переважно скульптурного виміру. Представляючи чеську школу, вона продовжує традицію синтезу матеріалу й духовної експресії, однак трансформує її в нову, позачасову мову. Скло у Машитової стає метафізичним середовищем, у якому форма і прозорість утворюють образ присутності, що не потребує сюжетної конкретизації.

Ніч є складним і багатозначним феноменом. Вона постає як антитеза дня, відкриваючи людині інший простір буття. Явище ночі має особливе значення для мистецтва, бо дозволяє експеримент і свободу. Також створює можливість гри з ідентичністю, даючи шанс на тимчасове перевтілення. Водночас ніч небезпечна, і саме ця амбівалентність робить її унікальною.

Аналіз образу ночі підтверджує, що ніч завжди була і простором страху, і простором натхнення. Вона балансує між загрозою та красою, між хаосом і творчістю. Саме в цьому - її культурна сила: ніч допомагає людині зіткнутися з тим, що приховане вдень, - зі своїми мріями, внутрішньою темрявою. Вона нагадує, що пізнання світу неможливе без зустрічі з власною тіннію, а творчість - без ризику перейти межу звичного. Таким чином ніч залишається одним із найважливіших культурних образів - символом переходу, випробування і самопізнання, який відображає суперечливу природу людського досвіду.





Видання підготовлено за підтримки Українського культурного фонду. Позиція Українського культурного фонду може не збігатися з думкою авторів.

Published under support of the Ukrainian Cultural Foundation. Position of the Ukrainian Cultural Foundation may not be same as author's.



INTERNATIONAL BLOWN
GLASS SYMPOSIUM IN LVIV

Редакція залишає за собою право редагувати та скорочувати матеріали. Думка редакції може не збігатися з думкою авторів. При використанні наших публікацій і матеріалів посилання на журнал обов'язкове. Використані фотоматеріали надані авторами.

Підписано до друку 20 жовтня 2025 р. Формат 64x90/8. Папір 115 г/м² Artic Volume White. Гарнітура HelveticaNeueCug. Офсетний друк. Наклад 500. Розповсюджується безкоштовно. Друк ТзОВ "КолірПРО", м. Львів, вул. Глінки, 1а. Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців ДК №3794 від 31 травня 2010 р. www.color-pro.com

Науково-популярний журнал про мистецтво
7UA. Seven Ukrainian Artists.

Спеціальний випуск у рамках Міжнародного виставкового проекту "World Glass for Ukraine". Збірник наукових праць

Special edition in the framework of the "World Glass for Ukraine" International exhibition project. Scientific journal

Михайло Бокотей – арт-директор, головний редактор
Олена Якимова, Наталія Бенях,
Марія Глушко, – редактори
Марія Ключник – дизайн, верстка

Літературна редакція – Соломія Онуфрив
Переклад – Ольга Імшенецька

Editorial board:

Mykhaylo Bokotey – art director, editor in chief
Olena Yakymova, Natalia Beniakh,
Mariya Hlushko – editors
Maria Kluchnyk – design, layout

Literary edition – Solomiya Onufriv
Translation – Olha Imshenetska

Засновник та видавець:

Західний науково-мистецький центр Національної академії мистецтв України

м. Львів, вул. Листопадового чину, 9

Львівська національна академія мистецтв, відділ видавництва та інформації

м. Львів, вул. Кубійовича, 35б, glass@lnam.edu.ua.

Founder and Publisher:

Western Scientific and Artistic Center of the National Academy of Arts of Ukraine

9 Lystopadovoho Chynu Str., Lviv, Ukraine

Lviv National Academy of Arts

38b Kubiyovytsk Str., Lviv, Ukraine, glass@lnam.edu.ua.

ОРГАНІЗАТОРИ / ORGANIZERS



ПАРТНЕРИ / PARTNERS



ІНФОРМАЦІЙНІ ПАРТНЕРИ / MEDIA PARTNERS



odra

format

[естєт]
газета