

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Rzeźby i Intermediów

Alicja Buławka-Fankidejska

**CERAMIKA – SZTUKA DOTYKU.**

Transfer termoaktywny.

Promotor:

prof. Teresa Klaman

Gdańsk 2022



## Spis treści

Wstęp.....	
1. Ceramika – konteksty:	
1.1. Tło historyczne.....	
1.2. Kontynuacja lokalnych tradycji ceramicznych.....	
1.3. Inspiracje: amerykański styl raku – Paul Soldner.....	
2. Proces – od idei do obiektu.....	
3. Eksperyment: powłoka termoczula – transfer termoaktywny.....	
4. Sztuka dotyku:	
4.1. Performatywność tworzenia.....	
4.2. Interaktywny aspekt odbioru ceramiki.....	
4.3. Ceramika jako sztuka mnemotechniczna.....	
5. Wnioski.....	
Bibliografia	

## Wstęp

“Zmysł dotyku (...) zależny od bezpośredniego kontaktu z przedmiotem, musi badać kształty powoli, skrawek po skrawku, mozolnie tworząc sobie pewne wyobrażenie o całości przestrzeni trójwymiarowej.”<sup>1</sup>

Przygotowana przeze mnie prezentacja doktorska, zarówno część artystyczna i pisemna, jest nakreśleniem interesujących mnie aspektów i ukierunkowania w działalności twórczej związanej ściśle z ceramiką. Interesuje mnie fenomen materii ceramicznej jako medium artystycznej wypowiedzi. Wciąż „żywa” glina daje sposobność balansowania pomiędzy tradycją i tym, co nam współczesne. Niniejsza praca doktorska jest wynikiem przeprowadzonych badań nad formą ekspresji rzeźby ceramicznej jako potencjału aktywizującego zmysły. Posługując się tradycyjnie modelowaną formą ceramiczną, która od początku powstawania zależna jest od dotyku i ciepła, zwracam się ku bezpośredniemu doznaniu, rzeczywistemu przeżyciu. Szukam sposobu na przełamanie dystansu wzrokowego na rzecz fizycznego zetknięcia z obiektem. Kieruję uwagę na odbiór zmysłem dotyku, wskazuję możliwość odkrycia „drugiej warstwy” obiektu, jej prawdziwego, ukrytego znaczenia. Bezdotykowa kontemplacja bowiem może się skupić jedynie na zewnętrznej powierzchni skorupy. W początkowym etapie przygotowania doktoratu, swoją uwagę kierowałam głównie ku zaakcentowaniu interaktywnego, taktylnego aspektu ceramiki i odejściu od okulocentrycznego oglądu, jednak miniony czas wyraźnie utwierdzał mnie w przekonaniu, także ze względu na własne działania artystyczne i poszerzanie mojej aktywności: organizację pleneru ceramicznego, współpracę artystyczną z mężem, udział w akcjach festiwalowych, że ceramika to silnie performatywna materia o wyraźnych tendencjach interdyscyplinarnych. W głównych założeniach mojego doktoratu poszukuję zatem dla ceramiki dodatkowego wymiaru artystycznego i ideologicznego poprzez rozszerzenie jej funkcji estetycznej o dodatkowe funkcje związane z wielozmysłowym odbiorem i utrwalaniem interakcji zachodzących między odbiorcą a obiektem. Celem jest zaktywizowanie odbiorcy, ale też przekonanie do zinternalizowania czynności dotykowej, poprzez potencjalną identyfikację własnego osobistego doświadczenia, wspomnień i ładunku emocjonalnego. Metodą do osiągnięcia tych założeń jest wspomniana performatywność samego procesu wypału, jak i zastosowanie termowrażliwej warstwy na trzech płaskich elementach mojej realizacji doktorskiej. Wybór ceramicznego medium, nawiązując do historycznej zażyłości ludzkości z utrwalaną w ogniu gliną, pozwoli mi potwierdzić silne, wielozmysłowe zaangażowanie ciała w doświadczaniu rzeźby.

---

1 R. Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, wyd. drugie, 2013, s. 28

Część wizualną doktoratu stanowi prezentacja cyklu sześciu rzeźb w dużej skali, wykonanych z gliny kamionkowej i trzech wielkoformatowych „ilustracji ceramicznych”, wypalonych gazowo w technikach alternatywnych. Zastosowana przeze mnie kryjąca powłoka termoczuła stanowi punkt wyjścia do zaktywizowania odbiorcy. Jest ona impulsem do zrewidowania postrzegania i wyobraźni, uobecnia ożywiony, kompletny obraz całości. Intymny kontakt, bezpośredni dialog, przekazywanie ciepła ludzkich dłoni odsłaniają to, co zazwyczaj ukryte. Jednocześnie dopełnia się akt przedstawienia poprzez kreacyjne współdziałanie. Proces oddziałuje w czasie, zatrzymana na dłuższą chwilę w strukturze gliny energia cieplna, jawi się jako ślad zintegrowanego, zewnętrznego działania na formę. Dzięki wspólnemu doświadczeniu, przedstawione obiekty mogą zaistnieć faktycznie, nie tylko w mojej wyobraźni.

W części pisemnej rozprawy doktorskiej, mierzę się z utartym zakazem dotykania dzieł sztuki i poruszam problem przełamywania granic jej odbioru. Poddaję w wątpliwość zwyczajową izolację delikatnej rzeźby ceramicznej, ograniczanie jej prezentacji do zamkniętego obszaru autonomicznego. W odniesieniu do autorskiej ceramiki i doktoratu, do których nawiązuję w kilku rozdziałach pracy, staram się uzasadnić celowość poszerzania spektrum poznawczego rzeźby, apeluję o wyrwanie jej z ograniczeń galeryjnych. Odwołuję się do badania świata ceramiki dzisiaj, przywołując przykłady wybranych artystów, inspiracje, konteksty, metafory i eksperymenty. Tekst uzupełniam także o warstwę filozoficzno-kulturową w obszarze interesującej mnie problematyki. Odnoszę się do niezwykle znaczącego wieloetapowego procesu, nieodłącznego elementu technologii związanej z ceramiką, który łączy ustalone reguły z pięknem przypadkowego i spontanicznego działania, intuicyjnymi pomysłami, ciekawością i odkrywaniem. Rozważania teoretyczne uzupełniam wnioskami wynikającymi z przytoczonych przykładów działań artystów związanych z tą dziedziną sztuki oraz z własnych doświadczeń praktycznych.

## **1. Ceramika – konteksty:**

### **1.1. Tło historyczne**

Glina, uzdatniona na potrzeby ceramiki materia, jest niezwykle wszechstronnym, wręcz uniwersalnym materiałem rzeźbiarskim. Dostępna na całym świecie, stanowi nośnik zapisu dziejów ludzkiej cywilizacji. Towarzyszy człowiekowi od czasów prehistorycznych. Ważnym elementem powszechności ceramiki w otoczeniu człowieka jest funkcjonalność obiektów ceramicznych. Niezwykle łatwa w modelowaniu, plastyczna i, choć wciąż krucha i delikatna po wypale, wytrzymała na tyle, by stanowić najstarsze w dziejach ludzkości artefakty.

Zanim zaczęto uprawiać znaną nam dobrze klasyczną sztukę antycznej Grecji i Rzymu, w Helladzie 1600-1100 w. p.n.e. tworzono w glinie figurki zwierzęce lub człowiekopodobne, o formach schematycznych, uproszczonych, silnie zgeometryzowanych, które dziś znamy pod nazwą sztuki mykeńskiej.<sup>2</sup> Figurki terakotowe, znane jako psi i phi ze względu na ich podobieństwo do greckich liter alfabetu, z rękoma charakterystycznie rozpostartymi lub wzniesionymi ku niebu, były bardzo popularne w rejonie Cyklad ok. 1450-1100 p.n.e. Choć ich funkcja nie jest jednoznacznie określona, przypisuje się im głównie znaczenie wotywnie, ze względu na to, że wiele z nich odnajdywano w grobowcach.<sup>3</sup> Paleolityczne figurki Wenus – Pramatek, jedne z pierwszych przedstawień figuratywnych, oprócz kamienia i kości, wykonywano z gliny właśnie, którą utrwalano w ogniu. Historia ceramiki, to przede wszystkim historia ludzi, geneza ich relacji i więzi kulturowych. Już tysiące lat temu, utrwalona glina tworzyła bliskie człowiekowi atrybuty, namacalne, haptyczne artefakty. Wyraźnie chciałabym zaznaczyć, że oprócz funkcji wysoce użytkowej ceramika wpisana w tryb codziennego życia, stanowiła silny nośnik narracyjny, wspólnotowy, świadomej przynależności i sygnał lokalizacyjny, co trwale wpisuje ją w kontekst performatywny, wspólnotowego działania właśnie i wątek relacyjny, rozumiany nawet bardzo współcześnie. Glina świadczy o pierwszych znakach piśmiennictwa (sumeryjski język Mezopotamii), język zapisywano pismem klinowym, najstarsze zabytki tego pisma pochodzą z czasów około 3000 roku p.n.e. Na tabliczkach glinianych spisywano pierwsze kodeksy organizujące życie wewnątrz wspólnot społecznych, na glinie zapisywano pierwsze dzieła literackie, jak np. odnalezione w 2018 roku w starożytnej Olimpii fragmenty „Odysei” Homera.<sup>4</sup> Modelowano posągi gliniane w późnej epoce brązu. Kanoniczne dla archaicznej sztuki greckiej są zarówno monumentalne, jak i niewielkich wymiarów postacie kurosów – młodzieńców o tajemniczym uśmiechu, elegancko trefionych włosach i statycznej, frontalnej pozie. Ich funkcja także wiązała się z upamiętnianiem – bohaterów olimpijskich lub zmarłych.<sup>5</sup> Od czasów prehistorycznych wytwarzano z gliny obiekty i naczynia, dzięki którym obecnie jesteśmy w stanie odtworzyć informacje na temat życia codziennego naszych przodków. W starożytnej Grecji i Rzymie wyrabiano ceramikę naczyniową. Różnorakie wazy, amfory, itp. wypełniające do dnia dzisiejszego muzea i stanowiska archeologiczne w Europie, jak np. Pompeje, Hekulanum, czy Knossos, swym kształtem i rozmiarem dostosowane były do pełnionych w domostwie funkcji. Z czasem zaczęto je ozdabiać malowanymi ornamentami, z początku abstrakcyjnymi, geometrycznymi, a później coraz bardziej figuralnymi i narracyjnymi.

2 Władysław Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, t. I, Warszawa 1985.

3 [https://en.wikipedia.org/wiki/Psi\\_and\\_phi\\_type\\_figurine](https://en.wikipedia.org/wiki/Psi_and_phi_type_figurine) (dostęp: 11.02.2022)

4 <https://www.ekathimerini.com/culture/235598/clay-plaque-found-at-olympia-among-top-10-discoveries-of-2018/> (dostęp: 10.02.2022).

5 <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kuros> (dostęp: 11.02.2022).

Glina implikuje cielesność, żywotność, połączenie z ziemią, także po śmierci. Najciekawszym przykładem przeznaczenia sepulkralnego są płyty i portrety nagrobne, a także urny kanopskie do przechowywania prochów zmarłych (spora kolekcję imponujących urn twarzowych można oglądać m.in. w gdańskich Muzeum Archeologicznym), czy figurki o funkcjach kultowych, jak np. egipskie uszebti, które towarzyszyły zmarłym opiekując się nimi w życiu po śmierci.

Rzeźba, także w terakocie, pełniła w starożytności nie tylko funkcję religijną i upamiętniającą, lecz także miała przeznaczenie jako element dekoracyjny podrzędny architekturze. Ta funkcja służebna ceramiki będzie kontynuowana przez długie wieki w sztuce europejskiej w formie kafli, flizów, naczyń, przedmiotów dekoracyjnych. Użytkowość i wykwintność ceramiki doceniano na dworach królewskich, tworząc specjalne manufaktury do wytwarzania dedykowanej władcy i jego osiągnięciom ceramiki, którą następnie w postaci ekskluzywnych zestawów prezentowano w formie dyplomatycznych upominków na dworach przyjaciół lub konkurentów. Warto wspomnieć tutaj np. Królewsko-Polską i Elektorsko-Saską Manufakturę Porcelany w Miśni<sup>6</sup>, neapolitańską manufakturę porcelany założoną przez Karola Burbona<sup>7</sup>, czy bardziej względem Gdańska lokalną, manufakturę ceramiki artystycznej otwartą dzięki wsparciu Cesarza Wilhelma II w Kadynach na początku XX wieku.<sup>8</sup> Zwykle, codziennego użytku przedmioty wykonane z gliny i mas ceramicznych, stworzone przez ręce i przechodzące przecież „przez ludzkie ręce”, zawsze wypełniały nasze życie. To bardzo wyraźny sygnał - dzisiaj oglądamy te cenne artefakty przez szyby witryn muzealnych, zapominając o pierwotnej bliskości tych przedmiotów człowiekowi. Dystans i paradygmat nietykalności wpisane w naszą kulturę i naukę, spełniając swoje ważne założenia, jednocześnie odcinają nas od pierwotnego doświadczenia, naturalnej człowiekowi bliskości, czy przełamania dystansu wzrokowego.

Względna emancypacja ceramiki przypadła na czasy rewolucji przemysłowej i działalność tak rewolucyjnych pod względem myślenia o projektowaniu artystycznym ośrodków jak np. powstały pod koniec XIX wieku w Anglii Crafts and Arts Movement, zrzeszający grupy malarzy i rzeźbiarzy oraz rzemieślników, dla których nadrzędnym celem było przeciwstawienie się masowej produkcji przemysłowej i postawienie na co prawda wysoce użyteczny charakter sztuki, jednak z naciskiem na wysoką wartość estetyczną i ręcznie wykonywaną pracę.<sup>9</sup> Ruch wywarł ogromny wpływ na ukształtowanie się ceramiki doby modernizmu. Swoistą rewolucję w sztuce użytkowej, związaną

---

6 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Porcelana\\_mi%C5%9Bnie%C5%84ska](https://pl.wikipedia.org/wiki/Porcelana_mi%C5%9Bnie%C5%84ska) (dostęp: 10.02.2022).

7 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Capodimonte\\_\(porcelana\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Capodimonte_(porcelana)) (dostęp: 10.02.2022).

8 <https://frombork.art.pl/pl/ceramika-z-kadyn/> (dostęp: 10.02.2022), także: <https://rynekisztuka.pl/2013/02/26/ceramika-kadynska-klasyka-z-prostota-wczesnego-modernizmu/> (dostęp: 09.02.2022).

9 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Arts\\_and\\_Crafts\\_Movements](https://pl.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts_Movements) (dostęp 31.01.2022); także: <https://www.britannica.com/art/Arts-and-Crafts-movement> (dostęp: 10.02.2022).

także z odświeżającym podejściem do ceramiki kontynuowała niemiecka szkoła Bauhausu. Jej założenia między innymi o „znaczeniu czynników społecznych (szeroko rozumiane dobro i rozwój osobisty człowieka), które uważane są za ważniejsze niż wymogi czysto estetyczne, ekologiczne i techniczne oraz zniesienie podziału pomiędzy artystą, architektem, rzemieślnikiem i przemysłowcem.”(...) <sup>10</sup> zacierały granicę pomiędzy sztuką a rzemiosłem. Ceramika, z uwagi na zapotrzebowanie na nowe technologie w związku z celem masowej produkcji, stanowiła w szkole Bauhausu warsztat eksperymentalny. <sup>11</sup> Jego znaczenie i potencjał twórczy potwierdza przykład jednej z artystek związanych początkowo ze szkołą weimarską, Margarete Heymann. „Utalentowana, lecz nie nadająca się do warsztatu ceramicznego” <sup>12</sup> Heymann zerwała ze sztywnymi regułami narzuconymi przez szkołę i otworzyła własny autorski, dobrze prosperujący warsztat „Haël Workshops”, dając tym samym mocny dowód na potencjał kreatywny ceramiki jako dziedziny artystycznej, a nie jedynie użytkowej. W Polsce międzywojennej tendencje wobec rozwijania i udoskonalania rodzimego rzemiosła artystycznego, w tym ceramiki, reprezentowała m.in. Spółdzielnia Artystów ŁAD. Prekursorzy współczesnego polskiego designu, wśród których znaleźli się m.in. Józef Czajkowski, Karol Stryjeński, Kazimierz Młodzianowski, Wojciech Jastrzębowski, Eleonora Plutyńska, Jan Kurzątkowski, Marian Sigmund czy Helena Bukowska, projektowali szereg przedmiotów użytkowych służących wyposażaniu nowoczesnych wnętrz od mebli, po tkaniny, obiekty ze szkła i ceramiki. Produkcja miała celowo charakter ekskluzywny, małonakładowy, aby utrzymać jakość i świeżość artystyczną projektowanych obiektów. Jednocześnie działalność artystów współpracujących z ŁADem zbliżony był do pojmowania pewnej patriotycznej misji, zbiegł się bowiem z odbudowywaniem tożsamości i wizerunku państwa polskiego po okresie zaborów. Dlatego też artyści bardzo świadomie czerpali z projektowych i wizualnych tradycji polskich, wzbogacając je o innowacje zgodne z najnowszymi trendami w świecie projektowania artystycznego. <sup>13</sup>

## 1.2. Kontynuacja lokalnych tradycji ceramicznych

Gdańsk to miasto, które może się pochwalić długowiecznymi tradycjami ceramicznymi. Różne historyczne wyroby ceramiczne stanowią dziś fundamenty tzw. gdańskości, definiując tożsamość gdańskiego domu mieszczkańskiego, zamożnych rezydencji, czy budynków użyteczności

---

10 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#Idee\\_Bauhausu](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#Idee_Bauhausu) (dostęp 31.01.2022)

11 <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/workshops/ceramics/> (dostęp 02.02.2022)

12 <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/margarete-heyman-loebenstei/>;  
także <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-bauhaus-school> (dostęp 02.02.2022)

13 <https://publicystyka.ngo.pl/by-zylo-sie-piekniej-z-dziejow-spoldzielni-lad> (dostęp: 11.02.2022).



publicznej. Kolekcja ceramiki, w tym gdańskiej, jest istotną częścią skumulowanych pod koniec XIX wieku zbiorów dawnego Muzeum Rzemiosła Prowincji Zachodniopruskiej, obecnie częściowo eksponowanych na wystawie stałej w Muzeum Narodowym w Gdańsku.<sup>14</sup> Typowa gdańska kamienica mieszczańska już zaczynając od sieni była bogato wyłożona holenderskimi flizami, na których w postaci anegdotycznych scen rodzajowych rozgrywało się obrazkowe życie portowe, handlowe, towarzyskie.<sup>15</sup> Centralnym elementem Wielkiej Hali Dworu Artusa jest ponad dziesięciometrowy piec kaflowy z lat 1545-1546 prezentujący na 520 kaflach wizerunki portretowe, którego powojenna rekonstrukcja, przeprowadzona przez profesora Henryka Lule, mająca miejsce w latach 90. odegrała szalenie istotną, symboliczną rolę w odtwarzaniu i przywracaniu do przeszłego blasku lokalnego dziedzictwa<sup>16</sup>. To właśnie w procesie odbudowy Gdańska niepodważalną rolę odegrali artyści związani z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych działającą początkowo w Sopocie, a następnie w Gdańsku, gdzie przerodziła się w obecną Akademię Sztuk Pięknych. W kolekcji Muzeum Narodowego w Gdańsku znajdują się obiekty artystów aktywnych zwłaszcza w latach 60. i 70. wśród których znaleźli się: Hanna Żuławska, Janina Karczewska-Konieczna, Stanisław Konieczny, Ryszard Surajewski, Andrzej Trzaska, Maria Fietkiewicz, Henryk Lula, Maria i Zbigniew Alkiewiczowie, Edward Roguszczyk, Tadeusz Ciesiulewicz, czy Maria Teresa Kuczyńska.<sup>17</sup> Spośród tej grupy wyróżnia się zwłaszcza działalność prof. Hanny Żuławskiej, która stworzyła i objęła opieką artystyczną pracownię ceramiki specjalistycznej w PWSSP, a dzięki swojej szeroko zakrojonej aktywności twórczej m.in. wykonywaniu monumentalnych mozaik w Warszawie i Gdańsku, przyczyniła się znacząco do popularyzacji ceramiki jako dziedziny artystycznej i użytkowej<sup>18</sup>. Także Żuławska w latach 50. była na czele grupy artystów, którzy wskrzesili lokalne tradycje ceramiczne organizując warsztaty i plenery twórcze w Kadynach, o których była już mowa powyżej. Praktyki te doprowadziły do swoistej emancypacji ceramiki od funkcji użytkowej na rzecz jej rozwoju jako dziedziny artystycznej.<sup>19</sup> Doświadczenia wyniesione z kilkumiesięcznej pracy, właściwości lokalnej gliny, eksperymenty technologiczne, korzystanie w Kadynach z wysokotemperaturowych pieców węglowych, dało światło na nowe możliwości techniczne i artystyczne. Wspaniałe, nieosiągalne w

---

14 Marta Krajewska, *Dzieje jednej kolekcji. Zbiory ceramiki i szkła Muzeum Narodowego w Gdańsku* [w:] „Gdańskie studia muzealne” t. 10, Gdańsk 2018, s. 253-290.

15 Piotr Oczko, *Holenderskie flizy w dawnym Gdańsku. Przyczynek do badań*. [w:] „Gdańskie studia muzealne” t. 10, Gdańsk 2018, s. 125-153.

16 Andrzej Macur, *Gdańsk Kazimierza Macura. Z historii konserwacji i odbudowy zabytków w latach 1936-2000*, Gdańsk 2016, s. 78.

17 <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/powojenna-gdanska-tkanina-i-ceramika-artystyczna,w,11524> (dostęp: 10.02.2022).

18 <https://zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/nesorzy/hanna-zulawska,726> (dostęp: 10.02.2022).

19 <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/powojenna-gdanska-tkanina-i-ceramika-artystyczna,w,11524> (dostęp: 10.02.2022).

piecach elektrycznych efekty wypału, przekładające się na piękne rozmalowania grubo i wielowarstwowo nakładanego szkliwa, które nadtapiało wierzchnią warstwę gliny, pozwalało stworzyć obiekty o strukturalnym, rzeźbiarskim charakterze.<sup>20</sup> W książce „Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.” (2019), o ceramice realizowanej przez młodych artystów z Sopotu tworzących tzw. „grupę Kadyńską”, Barbara Banaś pisze: „(...) sopockie formy zjednywały sobie życzliwość odejściem od konwencjonalnych kształtów, ale przede wszystkim zwracały uwagę wyjątkowością dekoracji – radosną kolorystyką szkliw, malarskim charakterem. W kreacje sopockich artystów wpisane było poczucie swobody i niezależności wypowiedzi, pomyślane były one jako realizacje jednostkowe, niepowtarzalne.”<sup>21</sup> Przytoczony również przez Barbarę Banaś komentarz prasowy z „Przeglądu Kulturalnego” potwierdza, że ta nowoczesna, nie zawsze narzucająca utylitarny charakter ceramika, miała ogromne tendencje haptyczne, domagała się „zapoznania dłoni z grą wypukłości (...)”.<sup>22</sup>

W 2020 roku dostałam propozycję objęcia opieką kuratorską wystawy prac malarskich i rzeźb ceramicznych z kolekcji rodzinnej Hanny Żuławskiej w Bydgoskim Centrum Sztuki im. Stanisława Horno-Popławskiego. Było to dla mnie z powodów zawodowych i osobistych bardzo ważne doświadczenie i przeżycie. Miałam bowiem okazję obcować w rzeczywisty sposób z rzeźbami wybitnej postaci sztuki, malarki, ceramiczki. Pierwszy przegląd prac dostępnych do ekspozycji, wywołał piorunujące wrażenie, miałam do czynienia z „historią”, która w żaden sposób nie zamykała się w konkretnych ramach czasowych. Prace profesor Hanny Żuławskiej są „czasowo uniwersalne” i na wskroś współczesne a także odważne w formie.

Jednocześnie praktyka wykorzystywania ceramiki do celów rewitalizacyjnych gdańskich kamienic, zapoczątkowana podczas powojennej odbudowy z udziałem właśnie Żuławskiej i jej uczniów na Długim Targu, doczekała się współczesnej kontynuacji. Projekt pt. „Gdańskie Fasady OdNowa” zainicjowany został przez przedstawicieli lokalnej administracji w 2019 roku w celu poprawienia jakości estetycznej Głównego Miasta<sup>23</sup>. Do zaprojektowania nowych dekoracji dla około stu kamienic zaproszono grono artystów, wśród których znaleźli się twórcy związani z gdańską Akademią Sztuk Pięknych, między innymi: Anna Waligórska, Przemysław Garczyński, Michał Wirtel, prof. Jacek Zdybel, prof. Jacek Kornacki, Dmitrij Buławka-Fankidejski i pisząca te słowa. Wykonane przeze mnie płaskorzeźby i elementy z ceramiki szkliwionej, także ornamenty

---

20 W. Zmorzyński, *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945 – 2005. Tradycja i współczesność*, Gdańsk, 2005

21 Barbara Banaś, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa, 2019, s. 312

22 Tamże, s. 313

23 <https://www.fasadyodnowa.pl/assets/pdf/Gdanskie-Fasady-OdNowa-broszura-3-web.pdf> (dostęp: 10.02.2022)

aluminowe inkrustowane ceramiką szkliwioną, zdobią obecnie kamienice przy ulicy Ogarnej, Szerokiej, Świętojańskiej i Rybackim Pobrzeżu.

### 1.3. Inspiracje: amerykański styl raku – Paul Soldner

W Stanach Zjednoczonych rozwój ceramiki, a wręcz dążenie do pewnej autonomizacji jako dyscypliny artystycznej, ujmować należy w kontekście dynamicznych zmian w kulturze i sztuce od początku XX wieku. Silny wpływ ekspresjonizmu abstrakcyjnego i malarstwa gestu Jacksona Pollocka czy modernizm sztuki konceptualnej („Fontanna” z 1917 roku, Marcel Duchamp) a także działanie w akcji, na żywo jako sztuka performatywna, właściwie już na zawsze zmieniły oblicze sztuki, w tym także ceramiki. Takiemu wpływowi poddali się między innymi wizjonerzy nowej formy ceramiki Peter Voulkos i Paul Soldner.

Praktykę *raku* poznałam jako studentka w Pracowni Ceramiki Artystycznej gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Głęboka fascynacja techniką *raku* i jej pochodnymi, a precyzując *Western – style raku*, pochłonęła mnie bez reszty. Odnoszę się tutaj do pewnej wariacji i przetworzeń sposobów utrwalania ceramiki, bazujących co prawda na tradycyjnej, XVI - wiecznej japońskiej technice wypałów, ale podejmującej już problematykę, konteksty i warunki świata współczesnego i kultury zachodniej od początków wieku XX do dzisiaj.

Choć różnic pomiędzy współczesną praktyką zachodnią a wschodnimi korzeniami *raku* jest wiele, to niezmienny pozostał aspekt piękna, o którym Paul Soldner pisał w esejach, że jest to „piękno przypadkowe i spontaniczne; to wartość akceptacji i uznania natury niezdominowanej lub kontrolowanej przez człowieka”.<sup>24</sup> Niezmienny jest też aspekt ulokowanej w ceramice energii, a także satysfakcjonująca możliwość doświadczania końcowych rezultatów wypałów w bardzo krótkim czasie.<sup>25</sup>

Pisząc o *raku*, choć w kilku słowach wspomnieć należy o początkach tej techniki w świecie zachodnim. Anglik Tim Andrews, zajmujący się głównie ceramiką naczyniową *raku*, w rozdziale „Raku – it’s meaning and history” autorskiej publikacji, pisze: „Pierwsze wprowadzenie raku na zachód nastąpiło za sprawą Bernarda Leacha. W swojej słynnej książce „A potter's Book” opisuje on, że został zaproszony na przyjęcie w ogrodzie, które obejmowało ceremonię parzenia herbaty, a także udział w wypalaniu raku - jego pierwszym doświadczeniu z „garncarstwem”, w Tokio w 1911 roku.”<sup>26</sup>

24 Oficjalna strona internetowa <https://paulsoldner.com/essays/raku-stmt> (dostęp 01.02.2022)

25 James C. Watkins, Paul Andrew Wandless, *Alternative Kilns and Firing Techniques*, Lark Books, New York, 2004, s. 13 -14

26 Tim Andrews, *Raku*, second edition, A&C Black Publishers, London, 2005, s. 16

Bernard Leach, urodzony w 1887 roku w Hong Kongu, niedoszły urzędnik bankowy, miłośnik rysunku, akwaforty i krykieta, uczeń London School of Art w Kensington w Anglii, wracając do Japonii (przebywał tam już wcześniej w dzieciństwie), w tokijskim ogrodzie, na wspomnianym wyżej, tzw. „przyjęciu *raku*” przeżył przełomowy moment w swoim życiu. Oczarowany i zachwycony procesem wypalania napisał: „Dzięki temu cudowi zostałem przeniesiony do nowego świata. Zachwycony, od razu zapragnąłem zająć się tym rzemiosłem.”<sup>27</sup> Po dwóch latach nauki tradycyjnego japońskiego garncarstwa i poznawaniu metod wypalania, Leach założył niewielką pracownię i skierował całą swoją uwagę na ceramikę. Wiele wydarzeń i problemów, także rodzinnych, po kilku latach w Japonii i w Chinach, złożyło się na decyzję Bernarda Leacha o powrocie do Anglii. Powrócił ze swym przyjacielem, Hamadą Shoji, był to rok 1920. Mając do dyspozycji garncarnię i poszukując odpowiedniej do tworzenia naczyń gliny kamionkowej, a także glinek dekoracyjnych, Leach i Hamada, pomimo wielu początkowo nieudanych prób, eksperymentowali z dostępnymi w St. Ives materiałami i odkrywali nowe sposoby pracy. Kontynuowali także przygodę z *raku*. Rozstali się w 1923 roku, kiedy to Hamada powrócił do Japonii.<sup>28</sup>

Leach wiele razy przeprowadzał garncarnię, nawiązywał szereg kontaktów i znajomości, przyciągał do siebie i przyuczał młodych adeptów garncarstwa. Historia jego życia, tak bogata i pełna zawirowań, stanowi materiał na osobne, odpowiednio oddające uwagę rozważania. Powrócę jeszcze do wydanej w Anglii w 1940 roku książki Leacha „A potters’s Book”, stanowi ona bowiem punkt wyjścia do interesującego mnie momentu zetknięcia z techniką *raku*, prawdopodobnie w 1960 roku, amerykańskiego ceramika Paula Soldnera.

Soldner, jeden z pierwszych studentów Petera Voulkosa (greckiego pochodzenia, amerykańskiego rzeźbiarza – ceramika, założyciela Wydziału Ceramiki w Los Angeles County Art Institute (obecnie Otis College of Art and Design)), będący pod wpływem nowych trendów w sztuce amerykańskiej lat 50. i 60. – ekspresjonizmu abstrakcyjnego (wspomniany już Jackson Pollock), narodzin sztuki performance, spontanicznego impulsu, zaczął tworzyć toczone na kole garncarskim obiekty - wazy o coraz to większej skali i dynamicznej, asymetrycznej formie.<sup>29</sup> Opisana w książce Bernarda Leacha technika krótkich wypałów naczyń do ceremonii parzenia herbaty zaintrygowała Soldnera. Przeprowadzał szereg prób tego sposobu utrwalania ceramiki, początkowo bez większego powodzenia. Na potrzeby pokazu na Arts Festival w Claremont, zbudował niewielki przenośny piec gazowy, w którym przeprowadził szybki wypał naczyń szklawionych. Wyroby studzono zaraz po wyciągnięciu z pieca w pobliskim stawie. Choć akcja

---

27 Oficjalna strona internetowa: <https://www.leachpottery.com/history> (dostęp 14.01.2022)

28 Oficjalna strona internetowa: [www.leachpottery.com/history](http://www.leachpottery.com/history) (dostęp 14.01.2022)

29 Tim Andrews, *Raku*, second edition, A&C Black Publishers, London, 2005, s. 26

spotkała się z uznaniem publiczności, Soldner kontynuując próby *raku*, czuł zawód częstymi destrukcjami oraz niezadowolającymi rezultatami kolorystycznymi. Ceramik wspomina, że miał „nieoczekiwane przeczucie”, by przed ostudzeniem form w wodzie, wprowadzić pionierski element redukcji w atmosferze studzenia. Ślady po redukcji tlenków zawartych w recepturach szklaw wprowadziły nową jakość.<sup>30</sup> Redukcja w materiale dymnym odróżnia tradycję japońską od nowego pojmowania *raku*. Zachodni styl *raku* rozwinął się, obejmując wiele interesujących metod wypalania, materiałów i technik, w dużej mierze także dzięki dalszym poszukiwaniom Soldnera, działania te najlepiej charakteryzuje określenie *post - fired reduction*<sup>31</sup>. Sposób myślenia Soldnera o formie, jako nadrzędnej, centralnej kwestii, pomimo poruszania się przecież wciąż w obszarze toczony na kole ceramiki naczyniowej, zaczął przybierać zupełnie nowe oblicze ekspresji. Kojarzona z ewidentną użytecznością forma naczynia, przybrała autonomiczny charakter obiektu rzeźbiarskiego. Zaburzone na osi symetrii, zrzucane z koła, dekonstruowane obiekty jawiące się bardziej jako działanie performatywne, w późniejszym okresie także eksperymenty z niskotemperaturowymi wypalami solnymi (lata 70-te), budziły zainteresowanie otaczających Soldnera uczniów i entuzjastów jego działania.



u góry: Paul Soldner, *Vase*, 1982, po prawej *Untitled*, 1979

poniżej: Paul Soldner, *Pedestal Piece*, 1995

źródło: <https://soldner.smugmug.com/Artwork/Ceramics>

30 Tamże, s.28

31 James C. Watkins, Paul Andrew Wandless, dz.cyt., s.14

## 2. Proces – od idei do obiektu

„Chcę obserwować umysłem nieuprzedzonym, umysłem początkującego” – zapisałam kiedyś te słowa. Postrzegam ceramikę jako dziedzinę wielopłaszczyznową i niezwykle otwartą. Fascynuje mnie glina, która w szczerzy sposób objawia intencjonalność twórcy, wszelkie przemiany i znaczenie. Glina – materiał wrażliwy i sensoryczny. Łatwo może ulec zniszczeniu, a od tysięcy lat stanowi trwały zapis dziejów ludzkości. Czasem nieprzewidywalna a na pewno niepowtarzalna w swej istocie. Materiał performatywny, nośny, lokalizujący, eklektyczny, żywy i zawsze współczesny, percepcyjny i jak na razie, dla mnie ostateczny, wieńczący i definiujący. Wszystko to stanowi kontekst, który stał się centralnym elementem mojej narracji.

Myślę o formie, o rzeźbie, o tym co docelowo buduję za pomocą gliny. Przywołam wciąż aktualny dla mnie status w krótkim fragmencie mojej pracy magisterskiej: „Forma to kształt, konstrukcja, budowla. To rzeźba. Wszystko się w niej łączy i bez siebie istnieć nie może. Mogę poszukiwać nowych form nadając dotychczasowej formie nowy kontekst, przerabiając ją, przemieszczając. Wycinając z całości i wykadrowując. Mogę ją „zmęczyć” i pozostawić w stanie beznadziei. Ale mogę też rozpocząć wszystko od nowa. Dopasowuję ją do zastanej przestrzeni, lub zupełnie odwrotnie, buduję przestrzeń stosowną do zastanych elementów. Czasem niewielka ingerencja w formie wywraca jej znaczenie.

Forma to emocje wlane w strukturę. Stają się trwałe (...).”

Przestrzenną część wizualną mojego doktoratu stanowi cykl sześciu pełnych rzeźb ceramicznych, tworzonych w mieszanych technikach modelowania - metodą wycisku gliny z form negatywowych gipsowych oraz formowania ręcznego. Punktem wyjścia moich działań było założenie, że glina implikuje cielesność, zarówno w procesie tworzenia rzeźb, „współgrając” z dotykiem moich dłoni, pochłaniając energię i kumulując ją wewnątrz a następnie oddając ten ładunek w procesie bezpośredniego doznania, wspólnej kreacji w działaniu z odbiorcą. Zakładam zatem, że wybór ceramicznego medium, nawiązując do historycznej zażyłości ludzkości z utrwalaną w ogniu gliną, pozwoli mi potwierdzić, silne, wielozmysłowe zaangażowanie ciała w doświadczeniu rzeźby. Obiekty nawiązują do kadrowanej sylwetki kobiecego ciała – mojego ciała, którego obserwację przekładam na język wyabstrahowanej formy rzeźbiarskiej. W subiektywnych, biologicznych kształtach poszukuję proporcji i odpowiednich dla mnie konstrukcji rzeźb, ostatecznego, uproszczonego obrazu. Abstrakcyjna synteza kadru postaci i przeskalowanie, w efekcie końcowym stanowią symbol, cielesny pierwowzór, archetyp – w psychoanalitycznej teorii Carla Gustawa Junga, wspólny wszystkim ludziom, objawiający się właśnie w symbolicznych

treściach, wzorzec postrzegania świata.<sup>32</sup> Uproszczony obraz ciała, daje w rezultacie formę pierwotną, być może o trudnym i niejednoznacznym odczycie. Zależy mi jednak na uformowaniu pewnej metafory – skojarzeniowego procesu myślowego czy nieświadomionej intuicji, przywołaniu wrażeń cielesnych. W tym sensie zbliżam się do zinterpretowanego przez Aleksandrę Pawliszyn, wiodącego terminu ontologii francuskiego filozofa Maurice Merleau – Ponty’ego – „tkanki cielesności” jako archetypu widzialnego i odczuwalnego świata, w ujęciu wspomnianego wyżej psychologa głębi. „Tkanką cielesności” nazywa Merleau – Ponty rodzaj niedookreślonego „miąższu”, „niewyczerpalnej niewidzialnej, dynamicznej głębi, emanującej z siebie konkretne, cielesne rzeczy, stanowiące powierzchnię tej głębi(...)”<sup>33</sup> i którą można dostrzec i odczuć, natomiast Jungowski archetyp ma charakter niefiguracywny<sup>34</sup>. Aleksandra Pawliszyn w „Tkance cielesności a nośniku materialnym dzieła sztuki”, wskazuje: „(...) tak jak głęboka warstwa archetypu – gdzie symbole stanowią jedynie niedookreślone indywidualnie systemy osiowe – tak też, archetypalny charakter „dzikiego Bytu” (tkanki cielesności uzup.) - podszywającego każde widzenie i dotykanie – stanowią ten sam wymiar świata ludzkiego (...)”. Ja odbieram tkanę jako sensorycznie „dobudowywaną” powierzchnię przestrzeni trójwymiarowej i w kształtach moich rzeźb, frontalnie tworzącą płynnie zmieniające się obłości, wybrzuszenia, delikatne wklęsłości, z wyraźnie wyostrzoną krawędzią na styku z zamykającą po obwodzie płaszczyzną. Moje rzeźby to formy rozpięte na osi symetrii, są pełne, jakby wypchnięte od wewnątrz. Relacje te suplementuje opracowanie powierzchni przez szlifowanie i poler, a także kolor – często naturalny, wynikający z użytej masy ceramicznej, bądź zabarwienie przenikające strukturę gliny, przesiąkniętej środowiskiem i atmosferą wypału. Kolor, rozumiany podług M. Merleau – Ponty’ego jako „możliwość, ukryta głębia, cielesna tkanka rzeczy”<sup>35</sup>. Rzeźby *Forma druga*, *Forma piąta* i *Forma szósta* charakteryzują się oszczędnością zastosowanych środków wykończenia. Są naturalne w kolorze, gładkie, szlifowane bądź polerowane przed lub po wypale. Zasklepiające porowatą powierzchnię polerowanie gliny metalowym elementem (*Forma piąta*), podbija wrażenia wizualne i taktylne w doznaniu rzeźby. Najbardziej statyczna i masywna *Forma pierwsza* wyróżnia się zaczerwienieniem i fakturą na powierzchni rzeźby, są to fragmentaryczne pozostałości zastosowanej do efektu *naked raku* glinki. *Forma trzecia* i *Forma czwarta* natomiast emanują właściwym sobie kolorem poprzez warianty zastosowanych technik utrwalenia, przy zastosowaniu chlorku żelaza i techniki *foil saggar* czy szklawa *copper matte* i redukcji po wypale.

32 *Wielki Słownik Wyrazów Obcych*, red. Mirosław Bańko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2008

33 Cytat za: Aleksandra Pawliszyn, *Tkanka cielesności a nośnik materialny dzieła sztuki. Abstrakcja – sztuka sięgająca archaicznych pierwocin*, s. 2

34 Aleksandra Pawliszyn, *Tkanka cielesności a nośnik materialny dzieła sztuki. Abstrakcja – sztuka sięgająca archaicznych pierwocin*, tamże

35 Maurice Merleau – Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa, 1996, s. 137

Ważnym aspektem prezentacji jest także skala obiektów, która buduje, według mnie, silną i pewną relację rzeźby – przestrzennej materii, z człowiekiem. Zależało mi na tym, by rzeźby nie sprawiały wrażenia delikatnych i kruchych, bądź niestabilnych. Jednocześnie dążyłam do ukazania pewnej lekkości przez oderwanie ich i uniesienie od podłoża. Z wyjątkiem *Formy pierwszej*, rzeźby wspierają się i wznoszą na dwóch niewielkich płaszczyznach podstawy. Zwiększenie formatu prac, poszerzyło także moje doświadczenia w praktyce utrwalania ceramiki w wysokiej temperaturze, musiałam bowiem, przy kilku z nich, zmierzyć się z trudnościami technologicznymi i materiałowymi oraz prawami fizyki w odniesieniu do krótkich i związanych z szokiem temperaturowym wypalów *raku* w skonstruowanych przeze mnie piecach gazowych. Eksplorowanie zachodniego stylu wypalania ceramiki w technikach *Western - style raku* i pochodnych niskotemperaturowych wypalów alternatywnych, właściwie od zakończenia studiów stanowi główny punkt wyjścia dla moich działań artystycznych. Również realizacja doktorska w części jest konsekwencją tej fascynacji. Proces, na którym opiera się wypał, wychodzący dalece poza ramy studyjnego utrwalania obiektów ceramicznych, pozwala uzyskiwać ekscytujące, w dużej mierze opierające się na przypadku efekty na powierzchni ceramiki. Zaskakuje spektrum kolorów szklaw, wycisza poprzez czerń zredukowanej gliny. Pozwala odkrywać nowe, nieznanne efekty, które powstają przy interakcji struktury gliny, szklawa i dymu. Bezkrętych możliwości, ciągła sposobność i często konieczność wprowadzania innowacji w praktyce *raku*, a wszystko to podsyczone ogromną dawką ekscytacji i energii sprawia, że ten sposób pracy z materiałem ceramicznym jest wciąż żywy i świeży, a dla mnie tak pociągający.

Impulsem do eksperymentu, który stanął u podstaw mojej pracy doktorskiej były silne emocje, których doświadczyłam w związku z macierzyństwem. Urlop macierzyński nie jest wpisany w zawód artystki i niepoahamowaną pasję tworzenia. Trochę ponad dwa lata temu doświadczyłam osobiście uczuć, które inspirują kobiety-artystki od wielu lat. Warto przywołać choćby poruszające dramatyczne rysunki Käthe Kollwitz<sup>36</sup>, pełne czułości i ciepła matczyne malarstwo Meli Muter<sup>37</sup>, czy krytyczną twórczość Elżbiety Jabłońskiej<sup>38</sup>.

Tworząc autorski cykl trzech paneli ceramicznych także wyszłam od rysunku. Portretowałam moją śpiącą córeczkę, starając się zatrzymać za pomocą kreski na papierze własne wspomnienie intymności tych chwil. Następnie doszedł kolor, pogłębiający dwuwymiarowość monochromatycznego rysunku, nadający mu wrażenie ciepła, temperatury. Szukając sposobów na uwiarygodnienie owego wrażenia zmysłowego, za pomocą eksperymentów technologicznych, jakie daje ceramika, poszerzałam te prace o kolejne wymiary. Przestrzenność przedstawienia uzyskałam

36 <https://www.kollwitz.de/en/mothers-and-children-overview> (dostęp: 10.02.2022).

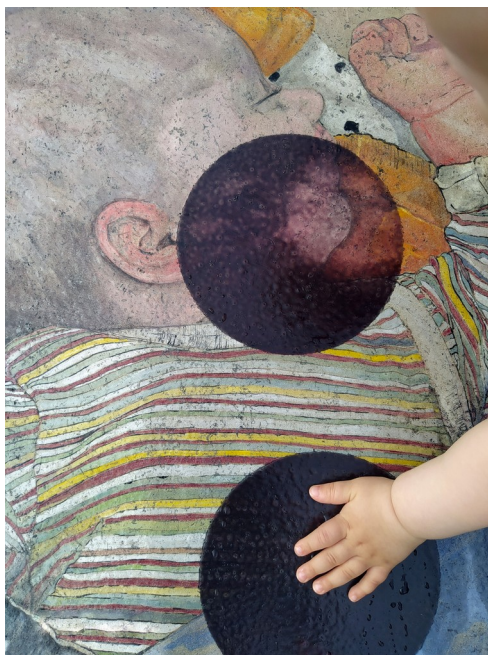
37 <https://www.dailyartmagazine.com/mother-portraits-by-mela-muter> (dostęp: 10.02.2022).

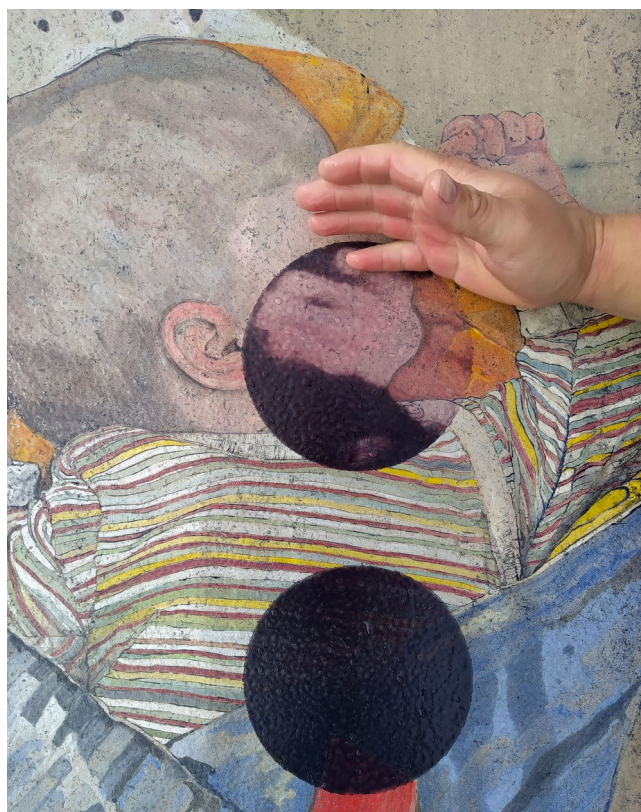
38 <https://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-jablonska> (dostęp: 10.02.2022).



dzięki nałożeniu rysunku na płytę ceramiczną kordierytową o wymiarach 100cm/50cm/2cm. Do realizacji projektu użyłam angob w wielu kolorach, kredek pigmentowych oraz pigmentów ceramicznych, które nakładałam pędzlem, co w procesie przypominało malowanie obrazu. Wielowarstwowe aplikowanie bardzo rozwodnionych angob, uprzestrzeniające obraz, stylem przypomina technikę akwarelową. Całość domyka wprowadzony poprzez kreskę i kontur rysunek. Pokrycie szkliwem transparentnym i zastosowanie wypałów w technice *raku*, oraz niezwykle ważnego w tym przypadku elementu *post-fired reduction*, pozwoliło mi nasycić kolory i kontrasty, uzyskać wrażenie głębi. Nalot, rodzaj patyny pojawiający się w wyniku zadymienia na powierzchni szkliwa, pomógł uzyskać płynne przejścia walorowe poszczególnych fragmentów pracy. Choć obraz jest realistyczny, trudno nie mówić o oczywistych przez wymogi technologiczne właściwe użytym angobom, modyfikacjach. Ujęłabym to jako intuicyjną pracę z kolorem, dopiero bowiem po wypaleniu ze szkliwem ujawnia się rzeczywiste rozmalowanie i planowość nakładanych barwionych glin. Proces malarski w tym wypadku jest złożony, wieloetapowy i trudny do przewidzenia.

Dużo myślałam wówczas o doborze kadru i ukazaniu wizerunku mojego dziecka szerokiej publiczności. Rozwahałam opcje zredukowania przedstawienia do otoczenia wokół dziecka, codziennych elementów naszej wspólnej egzystencji, łóżeczka, ubranek, przyborów pielęgnacyjnych. Jednak wielokolorowe kompozycje pozbawione Jej wizerunku, wzbudzały mój silny, matczyzny lęk i niepokój. Lęk przed utratą dziecka. W moich dążeniach chciałam stworzyć osobisty pamiętnik, złożony nie tylko z obrazu, ale także swoimi właściwościami uruchamiający pamięć pozawizualną, dotyczącą ciepła, cielesności, dotyku, przepływu energii między mną a moją córką. Rozwiązaniem stała się powłoka termoczuła, którą nałożyłam na ukazane ostatecznie, ceramiczne portrety Jaśminy.





*Jaśmina I*, 2020, płyta kordierytowa, angoby, kredki pigmentowe, szkliwo transparentne, wypał *raku*, warstwa termoczula



u góry: *Jaśmina I*, w trakcie realizacji, 2020  
poniżej: *Przybornik*, w trakcie realizacji, 2022

### 3. Eksperyment: powłoka termoczuła – transfer termoaktywny

„Eksperymentalne poszukiwania prowadzą mnie zawsze na drogi nowe, pełne trudności technicznych i conceptualnych. Moim celem jest nadanie ceramice pierwszoplanowej roli w znaczeniu bezwzględny.”<sup>39</sup>

Powłoka termoczuła: próba pierwsza

Na potrzeby wystawy indywidualnej „Ceramika. 36,6°C” (13.05 – 24.05.2017) w Przestrzeni Sztuki WL4 w Gdańsku, przygotowałam cykl „Dzieci/Laurki” - kompozycję składającą się z ośmiu płyt wykonanych z gliny kamionkowej, na których zrealizowałam techniką angobowania trzy portrety dzieci, córki i synka mojej siostry, oraz córki mojego brata. Na jednym z przedstawień była także scenka sytuacyjna - wypalony w technice *raku*, rejestr prywatnego archiwum, chwili spędzanej z rodziną i emocji z tą chwilą związanych. Głównym elementem pracy było wykonanie na glinie rysunków przez wspomniane przeze mnie dzieci. Narysowane na moją prośbę „laurki”, zdecydowałam się pokryć gotową czarną, kryjącą powłoką termoczułą (farbą z pigmentem termochromowym) wrażliwą na temperaturę (aktywną od 26-29 stopni Celsjusza). Przeprowadziłam szereg prób pozwalających mi zweryfikować odpowiednią przyczepność materiału i właściwości kryjące farby na powierzchni szklonej ceramiki, nie uzyskałam bowiem od producenta potwierdzenia, że oba materiały będą kompatybilne. *Termochromizm* to właściwość substancji polegająca na zmianie koloru pod wpływem zmiany temperatury.<sup>40</sup> Naukowcy odkryli fakt, że niektóre cząsteczki lub kryształy, w związku ze zmieniającą się temperaturą przyjmują odmienne formy przestrzenne, o różnych właściwościach optycznych. Takie cząsteczki, zawarte na przykład w farbach albo lakierach, jako nośnikach w wysokich temperaturach, zmieniają kolor przeważnie na biały a nawet stają się przezroczyste. Przy czym kolor nie jest zależny do ilości kryształów w nośniku, tylko od składu chemicznego samych kryształów. W najprostszym ujęciu, zjawisko dotyczy zmiany stanu skupienia materii i jej budowy krystalicznej, w miarę wzrostu temperatury.<sup>41</sup>

Aplikacja powłoki termowrażliwej dała mi sposobność opowiedzenia o pewnej ”intymnej korespondencji” w sposób nienachalny i delikatny.

---

39 *Evolution Art Revolution*, red. Małgorzata Posadzka, tłum. Z. Bilińska, M. Wróblewska i in. Gdańsk: Muzeum Narodowe, 2010, s. 43.

40 <https://en.wikipedia.org/wiki/Thermochromism> (dostęp: 10.04.2022)

41 [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ciekły\\_kryształ](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ciekły_kryształ) (dostęp: 10.04.2022)

Cykl był interaktywną formą ekspresji artystycznej, moim zaproszeniem do wspólnego odkrywania ukrytych znaczeń, zapisów i wskrzeszania zmysłowej pamięci. Efekt zaktywizowania odbiorców przerósł moje oczekiwania. Intensywna współpraca osób oglądających wystawę, polegająca na „wymiennym” ogrzewaniu dłońmi przykrytych czarnymi kwadratami miejsc, pozwalała odsłonić najcenniejszą dla mnie, drugą warstwę z ceramicznym rysunkiem. Proces rozciągnięty był w czasie, wymagał skupienia i cierpliwego wytrwania publiczności przy nagrzewaniu ceramicznych płyt. Ta sytuacja w pełni satysfakcjonowała moje założenia angażujące relacyjnie mnie jako artystkę z odbiorcami mojego zaproszenia.



*Dzieci/Laurki*, fragment cyklu, wystawa *Ceramika 36,6 °C*, WL4, Gdańsk, 2017

Na potrzeby zrealizowania artystycznej pracy doktorskiej, odnosząc się konkretnie do cyklu trzech paneli ceramicznych o tytułach *Jaśmina I*, *Jaśmina II*, *Przybornik*, postanowiłam ponownie przeprowadzić eksperyment z elementem aktywizującym odbiorcę – dopełnić akt przedstawienia przez kreacyjne współdziałanie. Tym razem ładunek emocjonalny zawarty w obrazie stał się jeszcze bardziej osobisty, ze względu na portretowanie własnego dziecka. Zabieg znów polegał na nałożeniu na fragmenty angobowanych portretów córki Jaśminy, wrażliwej na ciepło, czarnej, kryjącej warstwy powłoki termoczułej, która zakrywa obraz w kilku wybranych, kolistych fragmentach przedstawienia. W przypadku *Przybornika* natomiast, zakryciu większości obrazu, z pozostawieniem niewielkiego, kolistego fragmentu bez takiej ingerencji, tworzącego rodzaj komunikatu, wizualnej „zaczepekki” dla potencjalnego odbiorcy.

## 4. Sztuka dotyku:

### 4.1. Performatywność tworzenia

Współczesne badanie świata ceramiki, szczególnie w obecnym klimacie postdyscyplinarnej otwartości, poszerza granice pojmowania tej dziedziny twórczej. Jak wygląda dzisiaj debata o ceramice? Jest na pewno wielowątkowa i zmienna, bowiem postrzeganie w „kategoriach” czy dyscyplinach w odniesieniu do sztuki czy rzemiosła, również nabrało innej dynamiki. Zacierają się ewidentne granice, świat przyjmuje zmiany w niewiarygodnym tempie. Nowe wyobrażenia, mobilne pojęcia, swobodne i nieskrępowane odrzucanie przez współczesnych artystów kategoryzacji form kulturowych, „nietradycyjne” działania, znaczenia, przynależności, zmiany w nasileniu procesów i zjawisk, różnorodność kontekstów i zaangażowania, wszystko aktualne także w ceramice.

Również ze względu na praktykę własną, interesuje mnie aspekt performatywności zawarty w ceramice. Wszelkiego rodzaju akcje plenerowe czy działania zewnętrzne wychodzące z aktem wypału poza ramy studia czy pracowni, przy zachowaniu niezbędnego elementu obecności odbiorcy – interpretatora, współodczuwającego, określić można mianem aktu performatywnego. Wypalane przedmioty jawią się jako artefakty, ale nie są dominujące. To towarzysząca tej przemianie energia i emocjonalne reakcje widzów, atmosfera pełna napięć i przesiąknięta ekscytacją, dopełnia projekt pozwalając na uzyskanie statusu performatywnego.

Dr Jo Dahn - niezależna pisarka, badaczka i kuratorka działająca w Wielkiej Brytanii, wykładowczyni Critical Studies in Art and Design na Uniwersytecie Bath Spa, członkini - założycielka Interpreting Ceramics Research Collaboration i redaktorka czasopisma „Interpreting Ceramics”<sup>42</sup> szeroko publikuje na temat ceramiki, w tym o wielu wariantach jej współczesnego zastosowania. Szczególne miejsce w polu zainteresowań zajmują u Dahn „nowe kierunki” w praktyce ceramicznej w Wielkiej Brytanii i na świecie. Jej zainteresowania badawcze obejmują również kulturę materialną, zarówno w ujęciu historycznym, jak i współczesnym.<sup>43</sup>

W publikacji „New Directions in Ceramics: From Spectacle to Trace” autorka reaguje na innowacyjne metody praktyk artystycznych wybranych współczesnych ceramików: między innymi Niny Hole, Keitha Harrisona, Alexandry Engelfriet, Clare Twomey, Phoebe Cummings, Summer

---

42 *"Interpreting Ceramics An International / Refereed / Electronic Journal"* to recenzowane, elektroniczne czasopismo poświęcone ceramice, które zostało zapoczątkowane w 2000 roku przez grupę pracowników akademickich w Wielkiej Brytanii, którzy stworzyli Interpreting Ceramics Research Collaboration (ICRC). Strona internetowa: <http://www.interpretingceramics.com>

43 Strona internetowa Amazon [https://www.co.uk/Jo-Dahn/e/B009V0L93W%3Fref=dbs\\_a\\_mng\\_rwt\\_sens\\_share](https://www.co.uk/Jo-Dahn/e/B009V0L93W%3Fref=dbs_a_mng_rwt_sens_share) (dostęp 01.02.2022)

Zickefoose'y i Elizabeth DiDonny, Barnaby Barford czy Antonego Gormley'a. Przygląda się zmianom i ukierunkowaniom tych praktyk, interpretuje i wyjaśnia najważniejsze i kluczowe pod kątem interesującego ją problemu dzieła.

O widowiskowych wypalach wielkoformatowych rzeźb ceramicznych i stosowanych przez Ninę Hole piecach alternatywnych opalanych drewnem (cykl *Fire Sculpture* artystka rozpoczęła w 1995 roku w Gulgong w Australii, gdzie powstała monolityczna rzeźba *House of the Rising Sun*) Jo Dahn pisze także w kontekście działania performance. Hole, i towarzyszący jej zespół, niczym aktorzy w teatrze czarowali publiczność aktem przemiany surowej, nieutrwalonej gliny form architektonicznych w wypalony, ceramiczny, rozgrzany do czerwoności - końcowy akt sztuki, monolityczny artefakt. Stymulujący dla Hole proces wypału, w czasie którego pracowała z zespołem i poczucie tej wspólnoty, a także relacja z publicznością, Dahn rozważa nawet w kontekście „praktyki relacyjnej”. Określenie to zaczerpnięte zostało z koncepcji ‘estetyki relacyjnej’ Nicolasa Bourriauda. Francuski kurator i krytyk sztuki, przedstawił koncepcję w zbiorach esejów w książce „Esthétique relationnelle”, która ukazała się we Francji w 1998 roku. Bourriaud wskazuje w niej na tendencje w sztuce początku lat 90. XX wieku, do prowadzenia takich praktyk artystycznych, które w kontrze do postmodernistycznego pędu technologicznego, skupiają się na międzyludzkich relacjach.<sup>44</sup> Ogień, w którym kreuje się rzeźba, oraz związany z wypałem element ryzyka również stanowił dla Niny Hole ważny aspekt twórczy. Podróże po świecie, udział w licznych festiwalach sztuki ognia, pozwoliły dzielić się jej pasją i entuzjazmem z wieloma ludźmi.



Nina Hole, ostatnia rzeźba z cyklu *Fire Sculpture* realizowana po śmierci artystki. Uniwersytet Purdue, West Lafayette, Indiana, USA, 16.04.2016.

<https://www.cla.purdue.edu/academic/rueffschool/lonsford/firesculpture.html>

<sup>44</sup> [https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolas\\_Bourriaud](https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Bourriaud) (dostęp 12.02.2022).



Nina Hole, *Fire Sculpture*, w trakcie wypału  
<https://www.micolceramics.com/blog/2016/3/9/tu9gfebsc064gmcm6q3ok7s8umlg4n>

Kontekst rozpatrywania ceramiki w kategoriach materii performatywnej odnosi się także do większości działań twórczych holenderskiej rzeźbiarki Alexandry Engelfriet, między innymi w przywołanej także w wydawnictwie Jo Dahn, akcji performatywnej *Tranchée* z 2013 roku. Projekt miał miejsce w Le Vent des Forêts, rozległym parku rzeźb, który składa się z ponad 5000 hektarów lasu i znajduje się w sercu obszaru La Meuse w Lotaryngii we Francji. Engelfriet wykonała tam performance, który trwał cztery dni, a polegał na fizycznym, bezpośrednim kontakcie z materiałem rzeźbiarskim. Artystka rzeźbiła całym swoim ciałem, wciskając 20 ton surowej gliny ceramicznej „wyłożyła” 10 metrowy odcinek wykopanego wcześniej rowu. Ten pierwotny, „cielesny taniec z ziemią” był środkiem do uformowania masy na pożądaną przez Engelfriet kształt, płynnie wypełniający i przekształcający okupowaną przez artystkę przestrzeń. Na oficjalnej stronie internetowej rzeźbiarki możemy przeczytać: „(...) Engelfriet zdaje się przekazywać swoją sztukę poprzez ruch, a z rytmicznego dotyku i manipulacji wyłania się metafora istnienia. Spektakle Engelfriet są hipnotyzujące, uwalniające, a czasem przytłaczające i wciągające. Niczym podglądacze obserwujemy, urzeczeni, jak tworzy z delikatną siłą i intensywnością. Ona i my razem z nią, jesteśmy pochłonięci tym doświadczeniem.”

Rzeźba wypalona została w piecu, który skonstruowano nad wykopem. Wypał trwał tydzień.<sup>45</sup>

---

45 <https://www.alexandraengelfriet.com/tranchee>





Alexandra Engelfriet, Tranchée, 2013, Le Vent des Forêts, Francia  
<https://www.alexandraengelfriet.com/art-performances>



Alexandra Engelfriet, Tranchée, 2013, Le Vent des Forêts, Francia  
<https://www.alexandraengelfriet.com/art-performances>



Alexandra Engelfriet, *Tranchée*, 2013, Le Vent des Forêts, Francja  
<https://www.alexandraengelfriet.com/art-performances>

W podobnym nurcie utrzymują się inne projekty rzeźbiarki, między innymi: *Clay Gulgong* (2016), *Reclaim* czy *Oorsprong* (oba z 2017 roku) i inne.

Chciałabym jeszcze odnieść się do interesującego działania artystek Elizabeth DiDonny i Summer Zickefoose, które w akcie „haptycznej rozmowy”, pewnej dotykowej konwersacji, siedząc naprzeciw siebie, stworzyły projekt zatytułowany *Bridge*. Performance odbył się podczas rezydencji w Watershed Center for the Ceramic Arts, w Stanach Zjednoczonych w 2011 roku.<sup>46</sup> Tytułowym pomostem stała się surowa ceramiczna glina, narzędzie interakcji, którą kobiety oplatały wokół swoich ciał, wypełniając dzielącą je odległość. Intrygującym w performance jest fakt, że w elementy konstrukcyjne tego mostu, już na początku wplotły po jednej ze swoich rąk, zatem konieczna była współpraca w kontynuowaniu działania.

---

46 [https://elizabethdidonna.com/section/380884\\_Bridge.html](https://elizabethdidonna.com/section/380884_Bridge.html)



Elizabeth DiDonna, Summer Zickefoose, *Bridge*, 2011  
źródło: [https://elizabethdidonna.com/section3370152\\_Bridge](https://elizabethdidonna.com/section3370152_Bridge)

W praktyce własnej zbliżam się coraz bardziej do performatywnego aspektu działań. Szczególnie bliskie jest mi rozumienie performance jako działań o charakterze niemal teatralnym, realizowanych na żywo, przy obecności publiczności.<sup>47</sup> Można powiedzieć, że także moje działania z udziałem publiczności charakteryzuje widowiskowość i efemeryczność, choć ich rezultatem jest zawsze konkretny, wypalony przedmiot ceramiczny. Zdarzenia, które inscenizuję, podobnie jak występy teatralne, odbywają się według pewnego scenariusza, zarysowanego planu przebiegu w czasie i przestrzeni<sup>48</sup>. W ramach Festiwalu „Grassomania 8. Sieroca – Revisited” w 2016 roku, w podwórku, przy ulicy dawnego sierocińca w Gdańsku, zaprezentowałam wraz z zespołem performance, polegający na serii otwartych wypalów ceramiki szkliwionej, ikonograficznie nawiązującej do motywu „grassowskiego” turbota. Relacja z tą przestrzenią, z publicznością, materialny stan przejściowy wyraźny w akcie przemienienia ceramicznych artefaktów, był sposobem na wpisanie się w klimat miejsca i niepowtarzalnego momentu w historii tej przestrzeni, przeznaczonej do rewitalizacji i zmiany funkcji. W kompleksie dawnego Domu Dobroczynności i

47 *Wielki Słownik Wyrazów Obcych*, (red.) Mirosław Bańko, PWN, Warszawa, 2008

48 „Performance” [hasło w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2003, s. 307

Sierot na gdańskim Osieku, powstanie multidyscyplinary ośrodek sztuki pod patronatem Guntera Grassa i Daniela Chodowieckiego, zasłużonych dla Gdańska twórców.<sup>49</sup>

Moje prace ceramiczne wielokrotnie wypalane są w zaprojektowanych przeze mnie i mojego męża Dmitrija, ręcznie wykonanych piecach, dostosowanych do wielkości i specyfiki obiektu. Są to piece na paliwo gazowe. Piece te, w zależności od potrzeb mogę modyfikować konstrukcyjnie. Zasadą jest także ich mobilność i lekkość konstrukcji, zatem przeważnie jest to „szkielet” z profili stalowych i siatki stalowej, oblezony ogniotrwałą matą glinokrzemianową, stanowiącą wyłożenie termoizolacyjne pieca. Wszystkie rzeźby powstałe w ramach prezentacji doktorskiej wypaliłam w tego rodzaju piecach „plenerowych” gazowych: od wypału na biskwit począwszy do utrwalenia w wybranych technikach redukcyjnych *raku* czy *saggar*.

Jednak, ze względu na eksperymentalność cechującą technikę wypału *raku*, końcowy efekt owych działań jest w dużej mierze zależny od częściowej przypadkowości i świadomej nieobliczalności procesu, który nigdy nie jest w całości kontrolowany przez twórcę. Performatywność zatem pojmuję jako zwrot w tworzeniu ceramiki, nastawiony na sprawczość, działanie, zarówno indywidualne jak i zespołowe, rodzaj zawierzenia i ufności w relacji, wspólnie przyświecającego celu i intencji w kontekście współpracy przy piecu ceramicznym, zmiany w rzeczywistości, ale także uwzględnienie przypadku jako wartości artystycznej i nieodzownego elementu kreacji.



49 [https://www.ggm.gda.pl/pl,0,0,1614,Grassomania\\_8,0,0,index.php](https://www.ggm.gda.pl/pl,0,0,1614,Grassomania_8,0,0,index.php)



Realizacja pracy artystycznej doktorskiej, wypały w piecu gazowym, *post-fired reduction*, ujęcia wybrane.

## 4.2. Interaktywny aspekt odbioru ceramiki

Opisana przeze mnie performatywność tworzenia prac ceramicznych w autorsko zaprojektowanych piecach łączy się także z ideą aktywnego odbioru przez publiczność, która nie jest już jedynie biernym zdystansowanym obserwatorem, ale otrzymuje możliwość uczestniczenia wielozmysłowego, a czasami współtworzenia efektu końcowego dzieła. W tym sensie zbliżam się w swojej praktyce twórczej także do happeningu<sup>50</sup>. Jego walory improwizacyjne, wychodzenie z wnętrza muzealnych czy galeryjnych na zewnątrz, częstokroć w warunki plenerowe, wymuszone są przez technologię i bezpieczeństwo procesu. Założenie aktywizacji publiczności realizowane jest

50 „Happening” [hasło w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Warszawa 2003, s. 147.

poprzez zaproszenie jej do udziału w akcji, którą traktuję jako uzupełnienie rozumienia performatywności. Przemawia do mnie kontestacyjny charakter happeningu wobec utartych reguł i narzuconych krępujących wysiłek twórczy norm, zwrot ku eksperymentalności, a także emocjonalność, która towarzyszy procesowi tworzenia, granicząca z rytualnością<sup>51</sup>. W moich działaniach jednak, nie staję się performerem, nie próbuję przybierać roli aktora, skupiając się na dynamice procesu twórczego i antycypując efekt końcowy tego twórczego misterium. Obiekt ceramiczny bowiem, jako etap końcowy procesu, stanowi jednocześnie jego zapis, który można odczytać w fizycznych, drobnych detalach faktury i struktury przedmiotu. Używając zaś powłoki termoczulej, wydłużam owo misterium twórcze w nieskończoność, daję szansę trwaniu i ponownemu stawaniu się w każdym momencie aktywizacji miejsca na powierzchni rzeźby ceramicznej już nie przeze mnie, ale przez każdego otwartego na interakcję odbiorcy.

### 4.3. Ceramika jako sztuka mnemotechniczna

W pracach stworzonych na potrzeby niniejszego doktoratu dążę do osiągnięcia dwóch głównych celów. Po pierwsze, zależy mi na nadaniu ceramice dodatkowego wymiaru artystycznego i ideologicznego poprzez rozszerzenie jej funkcji estetycznej i dekoracyjnej o dodatkowe funkcje związane z wielozmysłowym odbiorem i utrwalaniem interakcji zachodzących między odbiorcą a obiektem. Po drugie, moim celem jest zaktywizowanie odbiorcy, nie tylko poprzez zachęcenie go do nawiązania bezpośredniego kontaktu z obiektem poprzez dotyk, ale także przekonanie do zinternalizowania tej czynności, poprzez potencjalną identyfikację własnego osobistego doświadczenia, wspomnienia, emocji. Środkiem do osiągnięcia postawionych celów jest jak już wspominałam, performatywność samego procesu wypału, jak i zastosowana przeze mnie w pracach powłoka termoczula. To ona sprawia, że obiekt ceramiczny reaguje na ciepło ludzkiej dłoni, na bezpośredni dotykowy kontakt, który pozostawia – co prawda ulotny – indywidualny ślad w postaci odcisku dłoni dotykającej powierzchnię.

Fiński architekt i profesor politechniki helsińskiej, Juhani Pallasmaa, napisał dwie książki przełomowe dla rozumienia zmysłowej interaktywności pomiędzy powierzchniami (w przypadku jego badań architektonicznych) a ludźmi. W wydanej w 2005 roku książce „Oczy skóry” pisze: „Dotyk jest zmysłem, który integruje nasze doświadczenie świata i nas samych. (...) Wszystkie zmysły, łącznie ze wzrokiem, są przedłużeniami zmysłu dotyku; zmysły są specjalizacjami tkanki

---

51 Tamże.

skórnej, a wszystkie doświadczenia sensoryczne są sposobami dotykania i jako takie są związane z taktylnością.”<sup>52</sup> Uczony utrzymuje, że zaniedbując naszą wrodzoną, naturalną sensoryczność, skazujemy się na narastające poczucie wyobcowania, izolacji i osamotnienia w aktualnym świecie opanowanym przez technologizację, a obecnie także i postępującą w szalonym tempie wirtualizację, nieuchronnie prowadzącą do patologii zmysłowej.<sup>53</sup> W moim przekonaniu podobnie jak odczuwamy architekturę i miasto naszym ciałem, a więc i wszystkimi zmysłami, a nie tylko uprzywilejowanym wzrokiem, tak i obiekt rzeźbiarski może stać się przedmiotem tego rodzaju odbioru. Ciekawą ilustracją tej idei jest *Rzeźba dla niewidomych*, autorstwa Constantina Brancusiego z około 1920 roku, obecnie znajdująca się w zbiorach Philadelphia Museum of Art<sup>54</sup>. Wykonana w marmurze, pierwotnie pomyślana jako obiekt przeznaczony do dotykania, obecnie jednak poddana została kontrowersyjnej muzealizacji, w wyniku której prezentowana jest wbrew swojemu pierwotnemu przeznaczeniu w oszklonej witrynie, przez co jej odbiór ograniczony jest do tradycyjnego i najbardziej powszechnego postrzegania wzrokowego.<sup>55</sup>

Przywołam w tym miejscu także dwa ważne projekty wystaw zbiorowych dotyczących sztuki haptycznej w Polsce. Pierwszy projekt: *Dotyk. Touch. O sztuce haptycznej/ on haptic art*, który odbył się w galerii Biura Wystaw Artystycznych w Kielcach w 2016 roku, organizowany był przez Centrum Rzeźby Polskiej i kuratorowany przez Eulalię Domanowską. Na wystawie zaprezentowano prace twórców różnych pokoleń, stworzone w ciągu ostatnich sześćdziesięciu lat, między innymi Magdaleny Abakanowicz czy Mari Pinińskiej – Bereś. Dotknąć tam było można materiałów miękkich i pamiętających kształt, jak na przykład wykonanego z pianki wysokoelastycznej *Obiektu w posiadaniu* (2012) Aleksandry Ska, nawiązującego do *Kolumny nieskończoności* wspomnianego wyżej Brancusiego, czy *Przytulaniek* (2004) Iwony Demko.<sup>56</sup> Drugą wystawą, której ideą było chwywanie i dotykanie rzeźb, obrazów i instalacji video w sensie dosłownym, a także dotykanie wzrokiem, uczucie „jakby się dotykało” była wystawa *(Nie)Dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, projekt Marty Smolińskiej zrealizowany w 2015 roku w Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu. Wystawiono tam prace wielu znanych artystów, między innymi Aliny Szapocznikow, Andrzeja Pawłowskiego, Basi Bańdy, Damiana Reniszyna i innych.<sup>57</sup>

---

52 Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry*, przeł. Michał Choptiany, Kraków 2012, s. 15.

53 Tamże, s. 26.

54 <https://www.philamuseum.org/collection/object/51125> (dostęp: 10.02.2022).

55 <https://www.constantinbrancusi.org/sculpture-for-the-blind/> (dostęp: 10.02.2022).

56 Urszula Usakowska-Wolff, *Dotknij mnie albo i nie* [w:] *Orońsko Kwartalnik Rzeźby*, red. Eulalia Domanowska, nr 4, 2016, s. 4

57 <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/> (dostęp: 07.04.2022)

W kontekście założeń ideowych wymienionych wyżej wystaw, cofam się myślą do niedawno przeprowadzonego osobiście (26.03.2022) oprowadzania kuratorsko-artystycznego po wystawie poplenerowej *Ceramika alternatywnie* w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku. Do oprowadzania zaprosiłam wszystkich uczestników wystawy - młodych artystów, studentów i absolwentów gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Oprowadzanie miało dwie odsłony, w założeniu miało to być spotkanie z możliwością dotykowego eksplorowania prac. Zaaranżowane zostało w tym celu spotkanie z grupą osób z niepełnosprawnością wzroku. Odczuwanie rzeźb „naprawdę” przez bezpośredni, fizyczny kontakt z odbiorcą, badanie twardych powierzchni, zróżnicowanych faktur, kształtów, a także wyczuwanie temperatury a nawet zapachu rzeźb ceramicznych prezentowanych na wystawie, pozwoliło nam wpisać się w nurt sztuki dostępnej, angażującej i wychodzącej poza ramy modułu nietykalności dzieł sztuki.



Wystawa *Ceramika alternatywnie*, oprowadzanie kuratorsko – artystyczne dla osób z niepełnosprawnością wzroku  
26.03.2022, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Gdańsk  
zdjęcia: Wiktor Tomaszewski



Z kolei istotę dotyku w kontekście procesu tworzenia, a także zamierzonego efektu końcowego dzieła, świetnie ilustrują prace fińskiego projektanta Tapio Wirkkali wspomnianego w książce Pallasmy. Jego tzw. *finger vase*<sup>58</sup>, stanowiące wizualizację dotyku twórcy, zastygłego w obiekcie artystycznym, są kwintesencją myślenia dotyczącego aktu rzeźbienia, które, jak pisze artysta: „przenosi mnie do innego świata, świata w którym nawet jeśli mój wzrok mnie zawiedzie, moje oczy na koniuszkach palców nadal będą odczuwały ruch i nieustającą zmianę kształtów”.<sup>59</sup> Powyższe myślenie jest mi jako artystce bardzo bliskie. Tworzenie w glinie odbieram bowiem bardzo zmysłowo, dotyk ma dla mnie nie tylko moc sprawczą, ale stanowi także medium przepływu emocji, energii twórczej, której często nie można nazwać słowami, a która nadaje obiektowi rzeźbiarskiemu ten niepowtarzalny, wręcz duchowy, a na pewno bardzo osobisty wymiar. W kolejnej książce zatytułowanej „Myśląca dłoń” Pallasmaa celnie opisuje kwintesencję haptyczności tworzenia, która w oczywisty sposób w moim przypadku przekłada się na dziedzinę rzeźby: „Szkicowanie i rysowanie są przestrzennymi i dotykowymi czynnościami, które łączą z sobą zewnętrzną rzeczywistość przestrzeni i materii oraz wewnętrzną rzeczywistość percepcji, myśli oraz umysłowych obrazów w jednostkowe i dialektyczne całości.”<sup>60</sup>

Pallasmaa w niesłychanie poetycki sposób stwierdza na koniec, że „Ręka rejestruje i mierzy puls przeżywanej rzeczywistości.”<sup>61</sup> Owa rejestracja jest w kontekście mojej pracy istotnym czynnikiem. Postrzegam ją jako sposób na wskrzeszenie zmysłowej pamięci. Formowanie obiektu w glinie jest dla mnie przede wszystkim czynnością zmysłową i intuicyjną. Dotyk związany jest z procesem powstawania formy ceramicznej od samego początku. Jest najbardziej zaangażowany w ten proces spośród wszystkich zmysłów człowieka. Wyrabianie gliny, modelowanie rzeźby, wygładzanie powierzchni, dociskanie, wyrównywanie, poprzez aplikowanie nacisku generowanego przeze mnie dłonią lub za pomocą przedmiotu, którego używam do nadawania kształtu (jak na przykład nóż, plastikowa karta, ale także polerowane agaty i łyżki stołowe czy inne przedmioty codziennego domowego użytku), jak również operowanie ciepłem ciała, odkształcanie pod wpływem naturalnej temperatury, stanowi nie tylko kwintesencję tworzenia w glinie, ale przypomina także pewne obrzędy związane z pielęgnacją, czułością, opieką. Dlatego też każdy obiekt, który powstaje pod moją ręką jest rejestrem moich czynności i emocji im towarzyszących, autopamięcią, archiwum autorskiego procesu, odciskiem danej chwili i emocji z nią związanych dziejących się w życiu prywatnym, reprodukcją osobistego twórczego przeżycia.

---

58 [https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_2012-8021-3](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_2012-8021-3) (dostęp: 09.02.2022).

59 <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/tapio-wirkkala> (dostęp: 09.02.2022).

60 Juhani Pallasmaa, *Myśląca dłoń*, przeł. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2015, s. 97.

61 Tamże, s. 130.

W mojej pracy pragnę wykreować bodziec, który przybiera formę medium, swoistego pomostu pomiędzy tym co obecne, a tym co przeszłe. W pewnym sensie jest to sposób na zatrzymanie czasu, z pewnością zaś na aktywizację pamięci zmysłowej tkwiącej w podświadomości, która następnie uruchamia bardziej świadome procesy pamięciowe. Paul Ricoeur przywołując historię rozumienia pamięci w czasach starożytnych pisał: „Grecy mieli dwa słowa - *mnēme* i *anamnēsis* - na oznaczenie, z jednej strony, wspomnienia jako czegoś, co się pojawia całkowicie biernie, do tego stopnia, że jego doznanie charakteryzowano jako uczucie - *pathos* - z drugiej wspomnienia jako obiektu poszukiwania zwanego zazwyczaj przypominaniem, przywoływaniem. Wspomnienie na przemian poszukiwane i odnajdywane sytuuje się zatem na skrzyżowaniu semantyki i pragmatyki.”<sup>62</sup> Różnica między tymi terminami polega na opozycji faktycznej pamięci i wyobraźni, czyli tego co wydaje nam się, że pamiętamy. Ceramika w wymowie opisanej przeze mnie powyżej, odbierana sensualnie, eliminuje tę opozycję. W pierwszym etapie dotyk uruchamia pamięć bierną, cielesną, która następnie zostaje „ozdobiona” fantazją na temat wygenerowanego wspomnienia. Ceramika zatem stanowi szczególny dwupoziomowy zapis pamięci – podświadomej i świadomie kreowanej. W tym sensie zbliżamy się do trybu pamięciowego, który Ricoeur za E.S. Caseyem określa terminem „Reminiscing” czyli „ożywianie przeszłości poprzez wielokrotne jej ewokowanie, wzajemne utrwalanie wspólnie przeżytych zdarzeń czy wspólnie zdobytej wiedzy, gdzie wspomnienia jednego służą jako reminder dla wspomnień drugiego.”<sup>63</sup> W tym sensie ceramika może być traktowana jako rodzaj sztuki pamiętania – *Ars memoria* rozumianej jako „kategoryczna odmowa zapomnienia”<sup>64</sup>. W moim przypadku jest jednocześnie przyznaniem się do rodzaju sentymentalizmu, potrzeby przechowywania śladów przeszłości, utrwalania ich i przywoływania.

Wykonany przeze mnie eksperyment mnemotechniczny ma szczególne znaczenie dla mnie jako autorki, ale i jako matki, obserwującej zmiany zachodzące w toku pędzącego czasu, próbującej nie zapomnieć tego, co ważne, uniknąć utraty cennych wspomnień. Wierzę jednak, że zmysł dotyku dzielony przez nas wszystkich, może przenieść moją bardzo osobistą interpretację moich prac, na o wiele bardziej uniwersalny, wspólny poziom, gdzie każdy odbiorca będzie miał szansę w sposób indywidualny skonfrontować się z haptycznością moich prac i na swój sposób je zinterpretować i odczuć. Jest to w moim przekonaniu otwarta forma, zaproszenie do współdzielenia nie tylko obiektu, ale i procesu jego formowania, szczególny rodzaj międzyludzkiej interakcji, emocjonalnego spotkania, nie polegającego na werbalności czy wzrokowym oglądzie, lecz na cielesności, bliskości, wymianie fizycznej chemii. Pisząc o cielesności, pojmuję ją także w

---

62 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Kraków 2007, s. 14.

63 Tamże, s. 55.

64 Tamże, s. 89.

kontekście filozofii Maurice Merleau-Ponty'ego, traktując ją jako „zapis zmagania się świadomego z nieświadomym, czy też (...) jako próbę nie tyle pogodzenia cielesnego z duchowym, co odkrycia porządku, sposobu bycia *stricte* cielesnego.”<sup>65</sup> Jest to otwarcie się na i pozostanie w relacji z cielesnością odczuwaną, uświadamianą, internalizowaną, nie zaś jedynie definiowaną za pomocą wzroku i doświadczenia kulturowego jako konkretny, kategoriyczny byt. Ostateczne „złożenie się w sobie (*le repliment*) widzenia, zmysłu, cielesności, niewidzialnego, zdystansowanie i bliskość zarazem, budują strukturę świata”.<sup>66</sup> Świata, złożonego z przeszłości, terażniejszości i przyszłości, który zaklinam w ceramice, a do którego klucz tkwi w wielopoziomym – zmysłowym i intelektualnym – doświadczeniu jej na każdym etapie kreacji.

## 5. Wnioski

Każdy rodzaj sztuki wiąże się z określonym sposobem jej koncipowania, tworzenia i odbioru. Ceramika jest dla mnie kwintesencją zmysłowości, której wymiar starałam się pogłębić, nadając jej także nowe możliwości w zakresie interakcji z odbiorcą. W tym kontekście starałam się wykreować nowe sensory i przeznaczenia ceramiki rozumianej przeze mnie nie jako sztuka służebna o charakterze użytkowym, praktycznym, czy pomocnicza wobec innych nadrzędnych dziedzin artystycznych. Wyjątkowość ceramiki, od właściwości materiału jakim jest glina, poprzez często spektakularny proces wypalania, zwłaszcza w kontekście techniki *raku*, po możliwości jakie otwiera eksperymentalność i kontrolowany przypadek charakteryzujący proces wypału, zdecydowanie wyróżnia tę dziedzinę. Moje pogłębianie studiów nad ceramiką zmierzające ku przekraczaniu jej granic technologicznych i poszerzaniu jej możliwości interaktywnych, ma na celu wspieranie dalszej emancypacji tej dziedziny sztuki. Nadrzędnym argumentem temu sprzyjającym jest jej zmysłowość, która w moim przekonaniu jest kluczem do zrozumienia jej wielopłaszczyznowego potencjału. Jak pisał bowiem filozof Michel Serres: „Jeżeli ma nadejść rewolucja, przyjdzie ona ze strony pięciu zmysłów”.<sup>67</sup>

---

65 Marta Szabat, *Archeologia widzialnego i niewidzialnego* [w:] „Diametros”, Nr 28, czerwiec 2011, s. 63, <file:///C:/Users/user/Downloads/pobrane.pdf> (dostęp: 10.02.2022).

66 Tamże, s. 67.

67 Cytat za Juhani Pallasmaa, *Myśląca dłoń*, op.cit., s. 29.

## **Bibliografia**

Andrews Tim, *Raku*, A&C Black Publishers, London, 2005.

Arnheim Rudolf, *Myślenie wzrokowe*, przełożył M. Chojnacki, Gdańsk, 2013.

Banaś Barbara, *Polski New Look. Ceramika użytkowa lat 50. i 60.*, Wydawnictwo Marginesy Warszawa, 2019.

Dahn Jo, *New Directions in Ceramics. From spectacle to trace.*, Bloomsbury, London, 2015.

Krajewska Marta, *Dzieje jednej kolekcji. Zbiory ceramiki i szkła Muzeum Narodowego w Gdańsku* [w:] „Gdańskie studia muzealne” t. 10, Gdańsk 2018.

Macur Andrzej, *Gdańsk Kazimierza Macura. Z historii konserwacji i odbudowy zabytków w latach 1936-2000*, Gdańsk 2016.

Merleau – Ponty Maurice, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa, 1996.

Oczko Piotr, *Holenderskie flizy w dawnym Gdańsku. Przyczynek do badań.* [w:] „Gdańskie studia muzealne” t. 10, Gdańsk 2018.

Posadzka Małgorzata, *Evolution Art Revolution*, tłum. Z. Bilińska, M. Wróblewska i in., Gdańsk, 2010.

Pallasma Juhani, *Oczy skóry*, przełożył M. Choptiany , Kraków 2012.

Pallasma Juhani, *Myśląca dłoń*, przełożył M. Choptiany, Kraków. 2015.

Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przełożył J. Margański, Kraków 2007.

Watkins James C., Wandless Paul Andrew, *Alternative Kilns and Firing Techniques*, Lark Books, New York, 2004.

Tatarkiewicz Władysław, *Estetyka starożytna*, t. I, Warszawa 1985.

Zmorzyński Wojciech, *Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 1945–2005. Tradycja współczesność*, Gdańsk, 2005.

### **Inne źródła:**

Bańko M., *Wielki Słownik Wyrazów Obcych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2008.

Kubalska Sulikiewicz K., Bielska-Łach M., Manteuffel-Szarota A., *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.

Pawliszyn A., *Tkanka cielesności a nośnik materialny dzieła sztuki. Abstrakcja – sztuka sięgająca archaicznych pierwocin*

Szabat M., *Archeologia widzialnego i niewidzialnego* [w:] *Diametros*, nr 28, czerwiec 2011, s. 63, online:  
file:///C:/Users/user/Downloads/pobrane.pdf

Usakowska-Wolff U., *Dotknij mnie albo i nie* [w:] *Orońsko Kwartalnik Rzeźby*, nr 4, 2016.

### **Źródła internetowe:**

Alexandra Engelfriet, <https://www.alexandraengelfriet.com/tranchee> , (08.04.2022).

Arts and Crafts Movements, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Arts\\_and\\_Crafts\\_Movements](https://pl.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts_Movements), (31.01.2022).

Arts and Crafts Movement, <https://www.britannica.com/art/Arts-and-Crafts-movement>, (10.02.2022).

*By żyło się piękniej, z dziejów spółdzielni ŁAD*, <https://publicystyka.ngo.pl/by-zylo-sie-piekniej-z-dziejow-spoldzielni-lad>, (11.02.2022).

Capodimonte porcelana, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Capodimonte\\_\(porcelana\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Capodimonte_(porcelana)), (10.02.2022).

*Ceramika kadyńska, klasyka z prostotą wczesnego modernizmu*, <https://rynekisztuka.pl/2013/02/26/ceramika-kadynska-klasyka-z-prostota-wczesnego-modernizmu/>, (09.02.2022).

Ceramika z Kadyn, <https://frombork.art.pl/pl/ceramika-z-kadyn/>, (10.02.2022).

Ciekły kryształ, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Ciekły\\_kryształ](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ciekły_kryształ), (10.04.2022).

Constantin Brancusi, <https://www.philamuseum.org/collection/object/51125>, (10.02.2022).

Constantin Brancusi, <https://www.constantinbrancusi.org/sculpture-for-the-blind/>, (10.02.2022).

*Clay plaque found at Olympia hailed as oldest written record of Odyssey*, <https://www.ekathimerini.com/culture/235598/clay-plaque-found-at-olympia-among-top-10-discoveries-of-2018/>, (10.02.2022).

Elizabeth DiDonna, [https://elizabethdidonna.com/section/380884\\_Bridge.html](https://elizabethdidonna.com/section/380884_Bridge.html), (08.04.2022).

Elżbieta Jabłońska, <https://culture.pl/pl/tworca/elzbieta-jablonska>, (10.02.2022).

Gdańskie Fasady Odnowa, <https://www.fasadyodnowa.pl/assets/pdf/Gdanskie-Fasady-OdNowa-broszura-3-web.pdf>, (10.02.2022).

Grassomania Festiwal, [https://www.ggm.gda.pl/pl,0,0,1614,Grassomania\\_8,0,0,index.php](https://www.ggm.gda.pl/pl,0,0,1614,Grassomania_8,0,0,index.php), (07.04.2022)

Hanna Żuławska, <https://zbrojowniasztuki.pl/alma-mater/nestorzy/hanna-zulawska,726>, (10.02.2022).

Idee Bauhausu, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#Idee\\_Bauhausu](https://pl.wikipedia.org/wiki/Bauhaus#Idee_Bauhausu), (31.01.2022)

*Interpreting Ceramics An International / Refereed / Electronic Journal*, oficjalna strona internetowa, <http://www.interpretingceramics.com>, (01.02.2022).

Jo Dahn, strona internetowa Amazon, [https://www.co.uk/Jo-Dahn/e/B009V0L93W%3Fref=dbs\\_a\\_mng\\_\\_rwt\\_scns\\_share](https://www.co.uk/Jo-Dahn/e/B009V0L93W%3Fref=dbs_a_mng__rwt_scns_share), (01.02.2022).

Kathe Kollwitz, Mothers and children overview, <https://www.kollwitz.de/en/mothers-and-children-overview>, (10.02.2022).

Kuros, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kuros>, (11.02.2022).

Leach Pottery, oficjalna strona internetowa: <https://www.leachpottery.com/history> (14.01.2022).

Margarete Heymann Loebenstein, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/students/margarete-heyman-loebenstein/>, (02.02.2022).

Mother portraits by Mela Muter, <https://www.dailyartmagazine.com/mother-portraits-by-mela-muter>, (10.02.2022).

Nicolas Bourriaud, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolas\\_Bourriaud](https://pl.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Bourriaud), (12.02.2022).

(Nie)Dotykaj! Haptyczne Aspekty Sztuki Polskiej po 1945 roku, wystawa <https://csw.torun.pl/sztuka/wystawy/wystawa-nwystawa-nie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-rokuie-dotykaj-haptyczne-aspekty-sztuki-polskiej-po-1945-roku-4090/>, (07.04.2022).

Tapio Wirkkala, <https://www.1stdibs.com/introspective-magazine/tapio-wirkkala>, (09.02.2022).

*The Bauhaus training Workshops ceramics*, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/workshops/ceramics/>, (02.02.2022).

Thermochromism, <https://en.wikipedia.org/wiki/Thermochromism>, (10.04.2022).

Paul Soldner, oficjalna strona internetowa, <https://paulsoldner.com/essays/raku-stmt>, (01.02.2022).

Porcelana miśnieńska, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Porcelana\\_mi%C5%9Bnie%C5%84ska](https://pl.wikipedia.org/wiki/Porcelana_mi%C5%9Bnie%C5%84ska), (10.02.2022).

Powojenna gdańska tkanina i ceramika artystyczna, <https://www.gdansk.pl/wydarzenia/powojenna-gdanska-tkanina-i-ceramika-artystyczna,w,11524>, (10.02.2022).

Psi and phi type figurine, [https://en.wikipedia.org/wiki/Psi\\_and\\_phi\\_type\\_figurine](https://en.wikipedia.org/wiki/Psi_and_phi_type_figurine), (11.02.2022).

Women Bauhaus School <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-bauhaus-school>, (02.02.2022).