

Alicja Buławka-Fankidejska

*Ceramika - sztuka dotyku.  
Transfer termoaktywny*

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Alicja Buławka - Fankidejska

*Ceramika - sztuka dotyku. Transfer termoaktywny*

praca doktorska pod kierunkiem prof. Teresy Klaman

Gdańsk, 2022

*Ceramika - sztuka dotyku. Transfer termoaktywny*

*cykl form przestrzennych*

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 dla 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 doświadczaniu rzeźby. Zachęcić odbiorcę do interaktywnego odbioru prac.

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.

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>1</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. Pisząc o cielesności, pojmuję ją także w 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 *stricto* cielesnego.”<sup>2</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. Odbieram cielesną tkankę 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 wypалу. Kolor, rozumiany podług M. Merleau – Ponty’ego jako „możliwość, ukryta głębia, cielesna tkanka rzeczy”.<sup>3</sup>

Rzeźby *Forma druga*, *Forma piąta* i *Forma szósta* to minimalistyczne kompozycje, choć nie wszystkie charakteryzują się oszczędnością zastosowanych środków wykończenia. Są naturalne w kolorze, o powierzchni gładkiej i napiętej, 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 zacementowaniem i fakturą na powierzchni rzeźby, są to fragmentaryczne pozostałości zastosowanej do efektu *naked rock* glinki, tworzącej rodzaj skorupki, trwałego zapisu procesu jej powstania. *Forma trzecia* i *Forma czwarta* natomiast emanują właściwym sobie kolorem poprzez warianty zastosowanych technik utrwalenia. Przy czym różowy kolor *Formy trzeciej* wypełniony jest licznymi dodatkowymi

1 Wielki Słownik Wyrazów Obcych, red. Mirosław Bałko, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2008

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

3 Maurice Merleau-Ponty, *Widzialne i niewidzialne*, Warszawa, 1996, s. 137

walorami i rozedrgany, powierzchnia tworzy całościowo wieloplanowy obraz przy zastosowaniu chlorku żelaza, i wprowadzeniu rysunku linearnego przez użycie końskiego włosia, a także cukru w technice *foif saggar*.

Formę czwartą dopełnia rozmalowane i wielobarwne szkliwo *copper matte* i redukcja po wypale.

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 utrwalaania 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. Wszystkie rzeźby powstałe w ramach prezentacji doktorskiej wypalałam w tego rodzaju piecach „plenerowych” gazowych: od wypału na biskwit począwszy do utrwalaenia w wybranych technikach redukcyjnych *raku* czy *saggar*.

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.

***Forma pierwsza, 2021***  
głina kamionkowa z szamotem, jasna, szlifowana po wypale  
technika *naked raku, pop-off slip*  
wypał w piecu gazowym

111cm/73cm/33cm























***Forma druga, 2021***  
glina kamionkowa z szamotem, ciemna, polerowana po wypale  
wypał w piecu gazowym

50cm/182cm/37cm



























***Forma trzecia, 2021***

glina kamionkowa z szamotem, jasna, szlifowana po wypale  
technika *foil saggar* z chlorkiem żelaza, końskim włosiem, cukrem  
wypał w piecu gazowym

64cm/134cm/45cm





























***Forma czwarta, 2021***  
głina kamionkowa z szamotem, jasna, szlifowana po wypale  
technika *copper matte*  
wypał w piecu gazowym

83cm/84cm/31cm























***Forma piąta, 2021***  
głina kamionkowa z szamotem, ciemna, polerowana stalową łyżką przed wypałem  
wypał w piecu gazowym

78cm/115cm/33cm

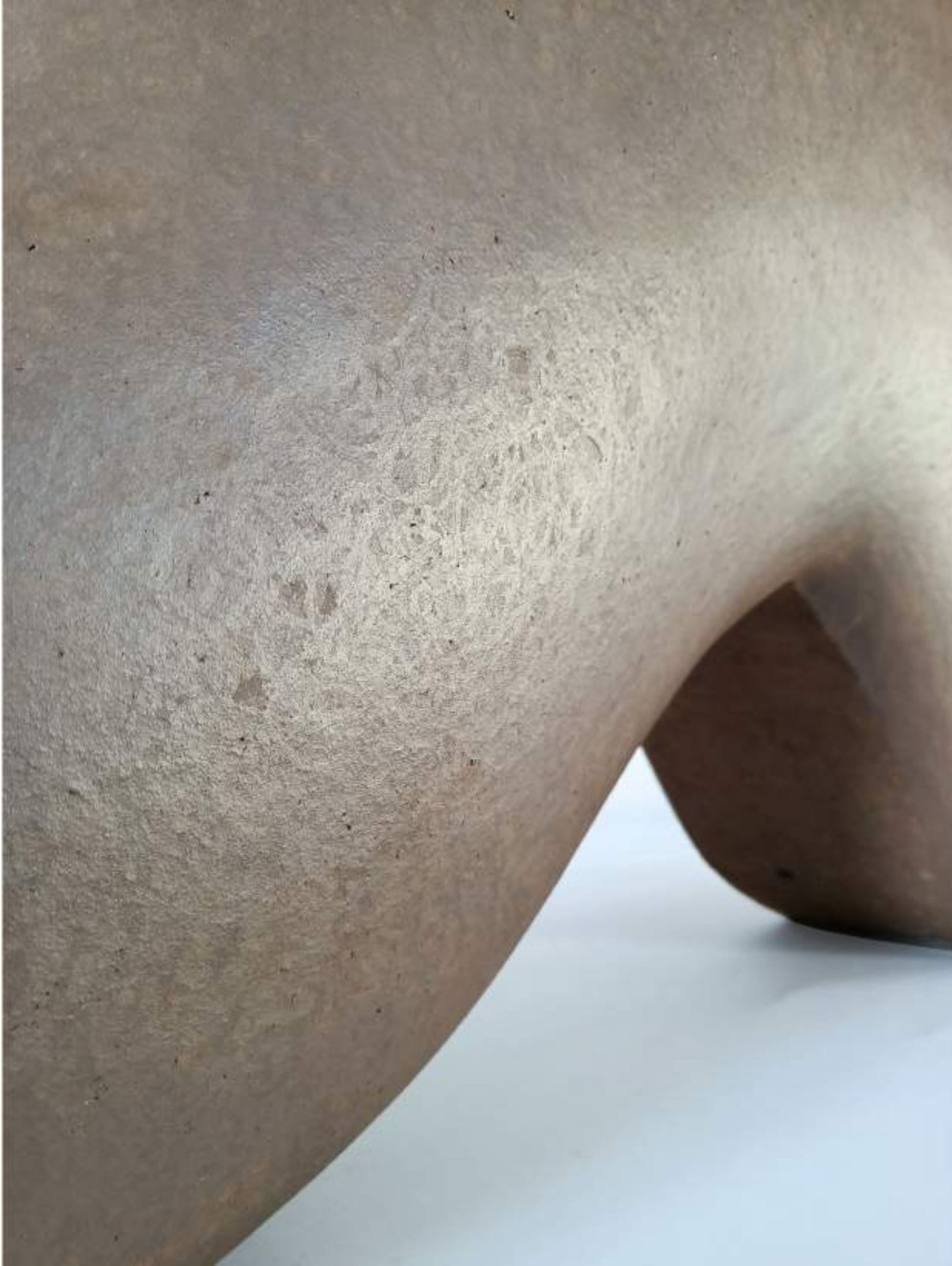


















***Forma szósta, 2021***  
głina kamionkowa z szamotem, biała, szlifowana po wypale  
wypał w piecu gazowym

84cm/79cm/33cm





















*Ceramika - sztuka dotyku. Transfer termoaktywny*

*cykl płyt ceramicznych*

Impulsem do eksperymentu, który stanął u podstaw tej części mojej pracy doktorskiej były silne emocje, których doświadczyłam w związku z macierzyństwem. Urlop macierzyński nie jest wpisany w zawód artystki i niepołamowaną pasję tworzenia. Trochę ponad dwa lata temu doświadczyłam osobiście uczuć, które inspirują kobiety-artystki od wielu lat.

Tworząc autorski cykl trzech paneli ceramicznych 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 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 szklivem transparentnym i zastosowanie wypałów w technice *risu*, 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 szkliva, pomógł uzyskać płynne przejścia walorowe poszczególnych fragmentów pracy. Choć obrazy są realistyczne, trudno nie mówić o oczywistych przez wymogi technologiczne właściwe użytym angobom, modyfikacjach. Ujęłabym to jako intuicyjną pracę z kolorem, dopiero bowiem po wypaleniu ze szklivem 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. Rozważałam 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. Na potrzeby zrealizowania tej części artystycznej pracy doktorskiej, na którą składają się tytuły *Jasmina I*, *Jasmina II*, *Przybornik*, postanowiłam przeprowadzić eksperyment z elementem aktywizującym odbiorcę – dopełnić akt przedstawienia przez kreacyjne współdziałanie. Rozwiązaniem stała się powłoka termoczula, aktywna w temperaturze ludzkiego ciała. Jest to czarna, kryjąca farba termochromowa, która zakrywa obraz w kilku wybranych, kolistych fragmentach dwóch przedstawionych ostatecznie, ceramicznych portretach córki. W przypadku *Przybornika* natomiast, zakryłam warstwą termowrażliwą większość obrazu, z pozostawieniem jednego, niewielkiego, kolistego fragmentu bez takiej ingerencji, tworzącego rodzaj komunikatu, wizualnej „zaczepki” dla potencjalnego odbiorcy.

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 utrwaleniem 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 performatywność samego procesu wypału, jak i zastosowana przeze mnie w pracach powłoka termoczuła. To ona sprawia, że obiekt ceramiczny reaguje na ciepło ludzkiej dłoni, na bezpośredni, ciepły dotykowy kontakt, który pozostawia – co prawda ulotny – indywidualny ślad w postaci odcisku dłoni dotykającej powierzchnię.

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. Wspomnienie na przemian poszukiwane i odnajdywane sytuuje się zatem na skrzyżowaniu semantyki i pragmatyki. 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.



***Jaśmina I, 2020***  
płyta kordierytowa, angoby, kredki pigmentowe, pigmenty nakładane pędzlem  
szkliwo transparentne  
wypał *raku* w piecu gazowym  
powłoka termoczuła czarna

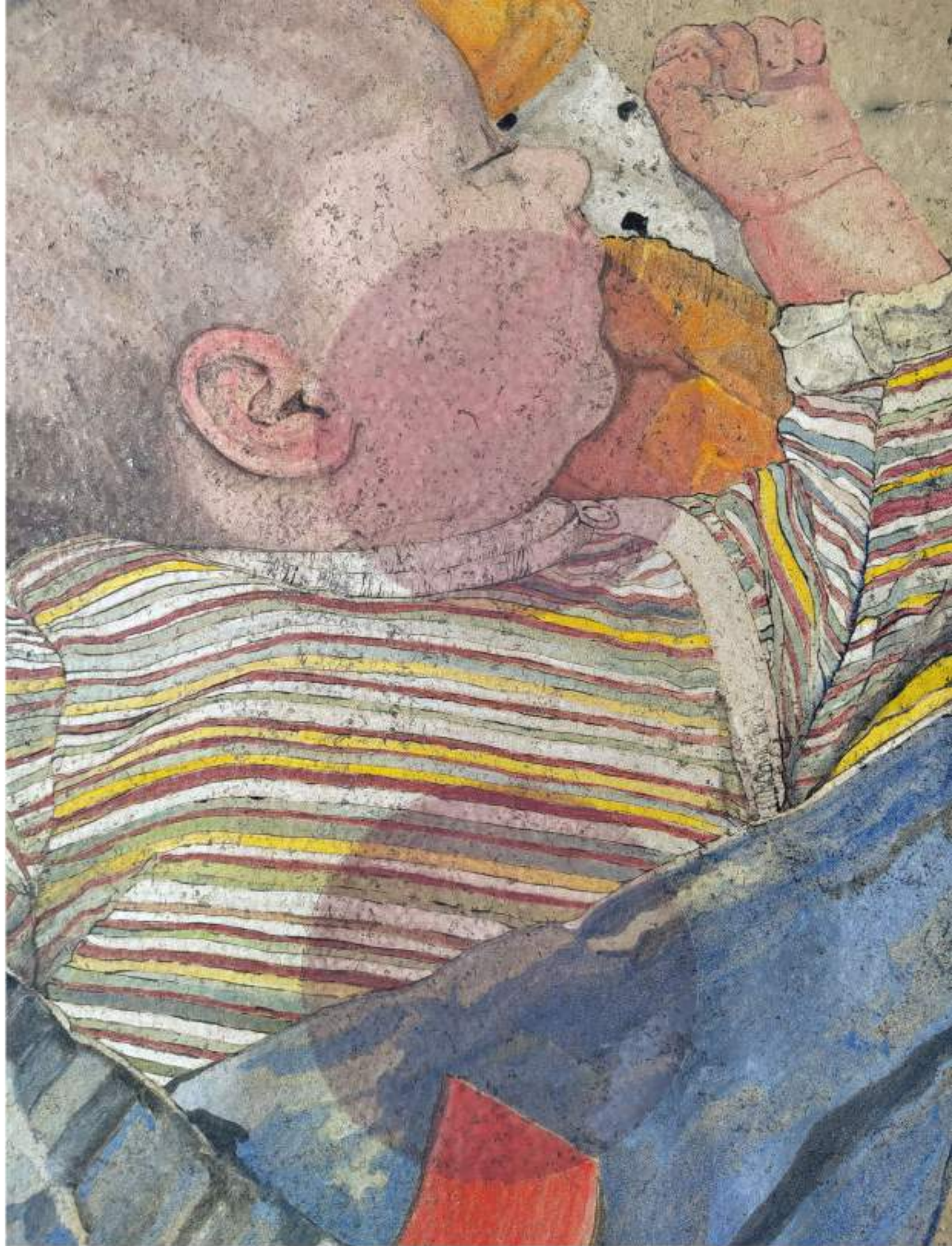
100cm/50cm/2cm



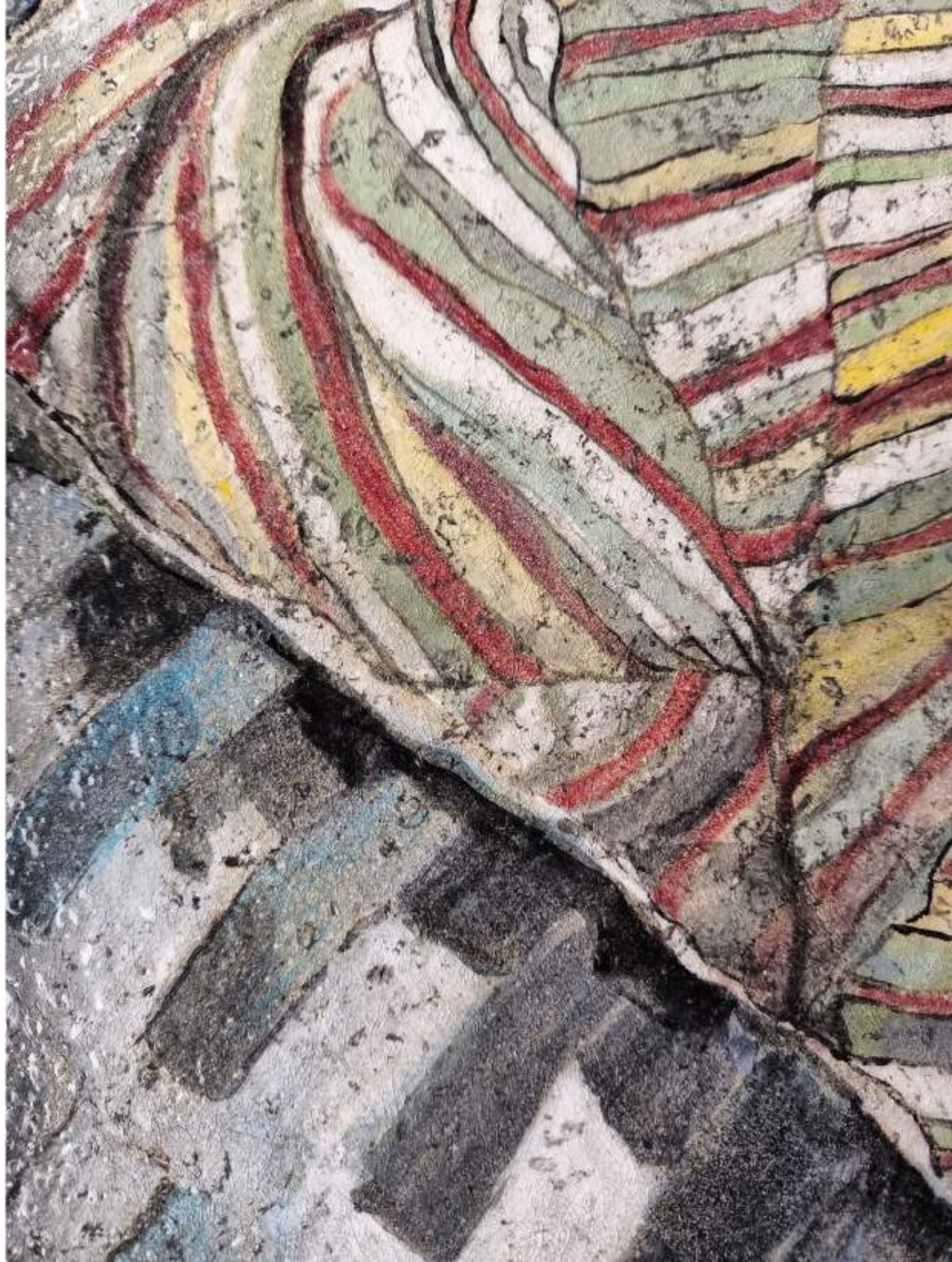












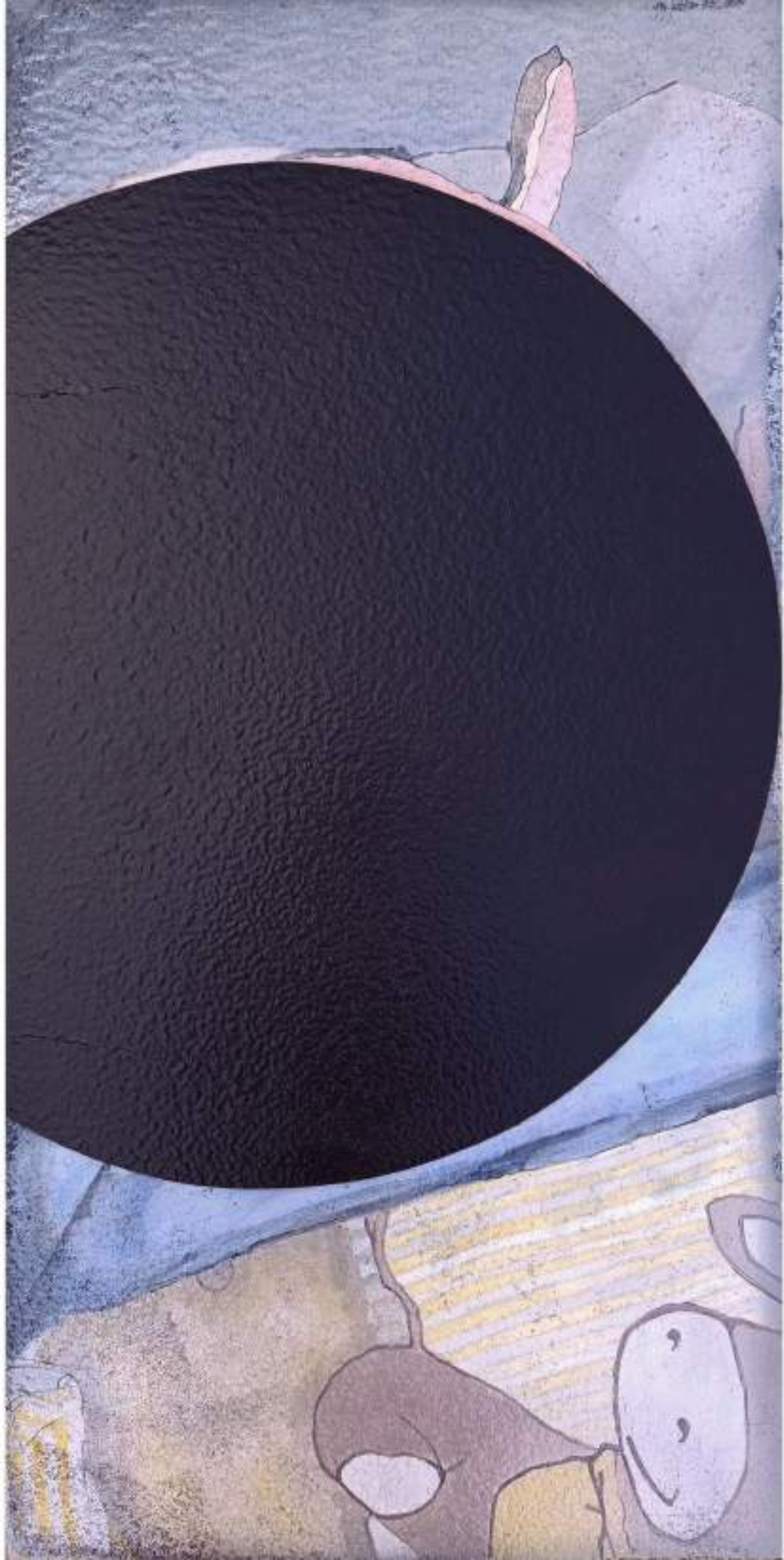


***Jaśmina II, 2020***

plyta kordierytowa, angoby, kredki pigmentowe, pigmenty nakładane pędzlem  
szkliwo transparentne  
wypał *raku* w piecu gazowym  
powłoka termoczuła czarna

100cm/50cm/2cm



















***Przybornik, 2022***  
plyta kordierytowa, angoby, pigmenty nakładane pędzlem  
szkliwo transparentne  
wypał *raku* w piecu gazowym  
powłoka termoczula czarna

100cm/50cm/2cm

















