

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu

**Nowe rzemiosło. Badania nad
materiałem ceramicznym i wiedzą ucieleśnioną
jako punkt wyjścia dla rozważań
nad pracą projektową i artystyczną
w XXI wieku.**

Opis dzieła doktorskiego

Autorka

Alicja Patanowska

Promotorka

prof. dr hab. Katarzyna Koczyńska-Kielan

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Promotorka pomocnicza

dr. Ewa Klekot

Uniwersytet SWPS, School of Form

Wrocław 2022

Spis treści

Wstęp	3
Część I. Rekonesans teoretyczno – metodologiczny	6
Część II. Pracownia – intymne powstawanie dzieła	17
Opis	17
Rezultaty badań – dokumentacja	21
Część III. W procesie – uwolnić materiał	24
Opis	24
Rezultaty badań – dokumentacja	30
Część IV. Czarki – wirtuozeria jako początek kreacji	34
Opis	34
Rezultaty badań – dokumentacja	42
Część V. ASTRAL – błąd jako punkt wyjścia dla nowych rozwiązań	46
Opis	46
Rezultaty badań – dokumentacja	50
Część VI. STEREO – ciągłość historyczna i intuicja	51
Opis	55
Rezultaty badań – dokumentacja	62
Część VII. KAMP – rzemiosło, sztuka i dizajn	65
Opis	65
Rezultaty badań – dokumentacja	70
Zamiast podsumowania	96
Bibliografia	97
Wideografia	99

Wstęp

W listopadzie 2019 roku odbyła się czterodniowa konferencja naukowa *Wytwórczo*, poświęcona nowym kontekstom rzemiosła¹. Jako jej pomysłodawczyni i współorganizatorka stawiałam sobie za cel głębsze, wieloaspektowe rozpoznanie problemu, którym zajmuję się w pracy doktorskiej. Zdawałam sobie bowiem sprawę – a konferencja tylko mnie utwierdziła w tym przekonaniu – że dziś myślenie o rzemiośle wyłącznie jako wytwarzaniu jakiegoś produktu jest po prostu zbyt wąskie i przez to archaiczne. Owszem, efektem rzemiosła będzie (niemal) zawsze jakiś produkt wytworzony za pomocą czy to najprostszych (zdawać by się mogło), manualnych technik, czy tych bardziej skomplikowanych – niemniej sprowadzanie go do zaledwie tego jednego wymiaru jest zawężaniem perspektywy, w jakiej samo to zjawisko funkcjonuje i jest poddawane refleksji. Rzemiosło (czy też *nowe rzemiosło*) można rozpatrywać szeroko – do tego stopnia, by przekraczać jego definicyjne granice. Chodzi o to, by dostrzec, że tak ono samo, jak i ci, którzy funkcjonują w jego obrębie (wytwórcy i odbiorcy), swoimi praktykami wikłają się w rozmaite dyskursy. Mam tu na myśli kwestie tak różne jak problem postaw estetycznych (np. *kamp*) czy społecznych (aktywizm), dyskurs polityczny i środowiskowy (ekologiczny), wreszcie – dyskurs poznawczy (wiedza zdobywana przez doświadczenie fizycznej pracy). Ta ostatnia kwestia zajmuje mnie najbardziej.

Warto pamiętać, że termin „rzemiosło” powstał wraz z narodzinami rewolucji przemysłowej pod koniec XVIII wieku i jej rozwojem w wieku XIX. Oznaczał sposób wytwarzania przedmiotów oparty na ręcznej pracy w materiale. Tradycyjna wytwórczość została postawiona w opozycji do produkcji maszynowej². Maszyna produkowała szybciej, dokładniej i taniej. Historia rozwoju gospodarki pokazała, że maszyna wygrała z człowiekiem bój o wytwarzanie produktu, o jakość rozumianą w kategoriach powtarzalnych norm i o wydajność produkcji. W wypartych z głównego nurtu gospodarki praktykach

¹ Współpomysłodawczynią konferencji *Wytwórczo* była socjolożka Agata Nowotny przy opiece merytorycznej dr Ewy Klekot. Konferencja podzielona była na cztery dni tematyczne: Nowe Rzemiosło, Warsztat, Wiedza ucieleśniona i Craftivism. Gośćmi dzielącymi się swoją wiedzą i doświadczeniem byli: Glenn Adamson, Agata Nowotny, Agata Szydłowska, Karina Marusińska, Jolanta Rudzka Habisiak, Sarah Corbett, Magda Kochanowska, Ewa Klekot, Tomasz Mikołajczak, Katarzyna Koczyńska-Kielan, Małgorzata Herman, Agnieszka Bar, Aleksandra Przegalińska, Filip Ludka, Emma Lucek, Ismail Tazi, Konrad Dybicki, Zuza Sikorska, Agnieszka Sural, Katarzyna Roj. Więcej informacji o programie można znaleźć na stronie www.wytworczo.pl.

² G. Adamson, *The invention of craft*, Londyn 2013, s.129.

rzemieślniczych interesujące aspekty niezmiennie znajdują artyści i naukowcy³, którzy zaczęli zwracać uwagę nie tyle na ostateczny wytwór-produkt, ile na inne aspekty manualnej pracy. Przedmiotem ich zainteresowania stały się procesy towarzyszące wytwarzaniu: powtarzalny, prowadzący do wirtuozerii ruch, głębokie skupienie towarzyszące wykonywanym czynnościom, niepoddająca się werbalizacji wiedza, podążanie za intuicją. Dziś to nie wytwór, a jakości, jakimi charakteryzują się najróżniejsze praktyki rzemieślnicze, wydają się wnosić do nauki i sztuki najbardziej interesujące konteksty, poszerzać pole problemowe rzemiosła par excellence. Na nich właśnie skupiam się w swojej pracy doktorskiej.

Moje badania naukowe i artystyczne opierają się przede wszystkim na doświadczeniu cielesnym – fizycznej pracy z materiałem, narzędziem i techniką koła garncarskiego, na ruchu. Decyzję o zajęciu się techniką koła garncarskiego podjęłam niespodziewanie, pod wpływem bardzo silnego impulsu, fizycznej reakcji ciała. Moje zainteresowanie czynnością toczenia i zachwyty pracą garncarza oraz poziom skupienia na tym, co robił, były tak wielkie, że nie zauważyłam faktu opuszczenia pomieszczenia przez grupę dwudziestu osób – moich koleżanek i kolegów, z którymi wspólnie zwiedzaliśmy historyczną pracownię Neclów na Kaszubach. Przez dłuższą chwilę dosłownie nie mogłam się ruszyć. Czas i przestrzeń przestały mieć znaczenie. Miałam 14 lat. Na kole garncarskim toczę regularnie od 17 lat. Wówczas nie łączyłam tego cielesnego doświadczenia z wiedzą, choć dziś okazuje się, że niesłusznie.

Swoją wiedzę pogłębiłam poprzez praktykę, a przełożenie tego osobistego doświadczenia na pojęcia przychodzi mi z trudem, tym bardziej, że jest to wiedza, która nie mieści się jeszcze w ramach dobrze ugruntowanego dyskursu akademickiego w dziedzinach, którymi się zajmuję – pracy artystycznej i projektowej, opartej na technice toczenia na kole garncarskim.

Opisując poszczególne elementy mojego dzieła doktorskiego niezmiennie staram się podkreślać i uwydatniać cielesny aspekt mojej działalności. Mając w pamięci, że ciało (jako kategoria naukowa) obrosło już wieloma znaczeniami, wpisuje się w rozmaite dyskursy – jest, jak pisze Anna Łebkowska, „uzależnione od wielu systemów, opisane przez

³ Np. w wywiadzie dla *Dwutygodnika*, Richard Shusterman, autor książki *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, przyznaje, że prócz zaplecza intelektualnego (filozoficznego) szczególną uwagę na zdobywanie wiedzy poprzez ciało zwrócił w wyniku obserwacji grupy tancerzy, z którymi wszedł w prywatną relację. Ich poważne traktowanie ciała, uczuć i emocji pozwoliło mu poszerzyć perspektywę poznawczą. A. Wójcik, *Cielesność doświadczenia. Rozmowa z Richardem Shustermanem*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3394-cielesnosc-doswiadczenia.html>, dostęp: 10.09.2021.

wiele dyskursów jednocześnie”⁴. W centrum swojego zainteresowania stawiam specyficzne doświadczenie pracującego, wy-twórczego ciała. W perspektywie, którą tutaj proponuję, ukształtowanej tak na własnej praktyce rzemieślniczej, jak i na obserwacjach antropologów, filozofów, psychologów, ciało jest tą częścią uposażenia jednostki, która uczy się w procesie. W przypadku rzemieślnika (ale nie tylko) uczy się ono ruchów, swoistej choreografii, uczy się materiałów, z którymi ma styczność, ich właściwości i możliwości, uczy się wreszcie techniki. Eksternalizacja tej wiedzy, jej zaistnienie w rzeczywistości zewnętrznej, zmysłowej, dokonuje się w praktyce – w działaniu, w geście, w ruchu.

Z tego też powodu na moje dzieło doktorskie składają się zarówno wytwory-artefakty, jak i samo wytwarzanie-proces. Ich opis – precyzyjny, na ile to możliwe – stanowi główną część tej rozprawy. Poprzedziłam go częścią teoretyczno-rozpoznawczą, w której szukam ugruntowania dla mojej propozycji w ustaleniach badaczy z rozmaitych dziedzin nauki.

Mogę mieć tylko nadzieję, że opisanie własnych doświadczeń, przemyśleń oraz postawienie hipotez, które w większości pochodzą z obszaru wiedzy ucieleśnionej, wiedzy niejawnej i *metis*, przyczynią się choćby w niewielkim stopniu do zwiększenia zaufania wobec niewerbalnego sposobu nabywania wiedzy, a tym samym do rozwoju dyskursu naukowego na ten temat.

⁴ A. Lebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 107.

Część I. Rekonesans teoretyczno – metodologiczny

W XX i XXI wieku dokonał się prawdziwy przełom w badaniach nad ludzkim umysłem i procesami poznawczymi. Poznanie bowiem nie sprowadza się już do aktywności wyabstrahowanej z ciała i ze świata czystej świadomości (świadomości transcendentalnej w wariacie fenomenologicznym spod znaku Edmunda Husserla), która w sposób racjonalny obiektywizuje dostarczane z zewnątrz dane. Źródła wiedzy tkwić mają również w ciele, które samo staje się aktywnym współpodmiotem poznania. Więcej nawet: przed pozostającym w domenie języka wnioskowaniem i zdobywaniem z zewnątrz wiedzy naukowej stoi „podświadoma”, „intuicyjna” wiedza, która jest połączeniem wszystkiego, co się dzieje w ciele i w umyśle. Już w latach 40. XX wieku Maurice Merleau-Ponty notował, że ciało, owo

cogito nieme, obecność siebie dla siebie, będąc samym istnieniem, jest wcześniejsze od wszelkiej filozofii, lecz poznaje siebie jedynie w sytuacjach granicznych [...]. To, co się uważa za myśl o myśleniu, jest tylko czystym odczuciem siebie, które jeszcze nie myśli siebie i musi być dopiero odkryte⁵.

Dodawał także, że ciało to „świadomość milcząca”, „świadomość, która warunkuje język”⁶.

Myślenie logiczne bywa jedynie argumentowaniem „poprawności” podejmowanych przez nas decyzji i wyborów. Jednym z przełomowych tekstów definiujących rolę racjonalnego i logicznego rozumowania jest *The Enigma of Reason* autorstwa Hugo Merciera i Dana Sperbera⁷. Podsumowując w tekście lata badań, Mercier i Sperber proponują nowatorską, ewolucyjną teorię rozumu opierającą się na trzech postulatach: i. rozumowanie wyewoluowało jako adaptacja w „hipersocjalnej” niszy ekologicznej człowieka, ii. rozumowanie pełni podwójną rolę oceniającą i uzasadniającą oraz iii. rozum nie działa w izolacji, ale jest częścią złożonego mechanizmu opartego na modularnej architekturze mózgu i umysłu. Tezy autorów oparte są na badaniach ewolucyjnej i eksperymentalnej psychologii, filozofii i antropologii kognitywnej. Podważają one „dogmat” rozumowania jako indywidualnego procesu rządzonego zasadami logiki lub prawdopodobieństwa. Dogmat ten przedstawia świadomy rozum jako „kognitywną supermoc” wyróżniającą ludzkie

⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 425.

⁶ Ibidem, s. 425.

⁷ H. Mercier, D. Sperber, *The Enigma of Reason*, Harvard 2017, s. 4.

zdolności do poszukiwania prawdy i podejmowania decyzji. Przeczą temu empiryczne eksperymenty ujawniające stałe tendencje występowania logicznych błędów (np. błędu potwierdzenia), faworyzujących utrzymanie stabilności przekonań (zgromadzonych w umyśle w świadomy i nieświadomy sposób) nad logicznym wnioskowaniem. Ma to być dowodem na wtórną rolę rozumu (który wyewoluował w społecznym kontekście z potrzeby uzasadniania swoich decyzji) wobec przekonań i intuicji, będących głębokim trzonem umysłu, a często niedostępnych na świadomym poziomie. W tym kontekście bezpośrednio doświadczenie i wrodzone instynkty⁸ definiują ramy, w których może odbywać się świadoma praca umysłu. Jest to zbieżne z moim osobistym doświadczeniem artystycznej pracy twórczej, w której dominującą rolę odgrywa intuicja i wiedza niejawna, a kontekst intelektualny odkrywam *ex post*, w sytuacji konfrontacji z odbiorcą.

Znakomicie i intuicyjnie (w jego czasach nie było jeszcze badań na ten temat) fenomen ten już w XIX wieku opisał Fryderyk Nietzsche w *Tako rzecze Zaratustra*:

Ciało jest wielkim rozumem, mnogością o jednej treści, jest wojną i pokojem, jest trzodą i pasterzem. (...) „Ja” powiadasz i chełpisz się z tego słowa. Lecz rzeczą większą — w co wierzyć nie chcesz — jest twe ciało i jego wielki rozum: **ono nie mówi: „ja”, ono „ja” czyni**⁹.

Dziś znaczenia ciała w procesie myślenia nie da się już pominąć. Richard Shusterman pisze:

ciało konstytuuje podstawowy i zasadniczy wymiar naszej tożsamości. Kształtuje ono naszą pierwotną perspektywę i sposób zaangażowania w świat, determinując (najczęściej nieświadomie) wybór naszych celów i środków. Oczywiście dotyczy to również struktury naszego życia umysłowego, które nazbyt często w naszej zdominowanej przez dualizm kulturze jest ostro przeciwstawiane cielesnemu doświadczeniu¹⁰.

Chociaż aspekt „wewnętrzny”, czyli zdobywania wiedzy z udziałem fizycznych procesów powstających głównie **w ruchu** naszego własnego ciała¹¹ jest w moich

⁸ D.-M. Buss, *Psychologia ewolucyjna*, Warszawa 2001, s. 70-79.

⁹ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Poznań 1995, s. 28.

¹⁰ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 21.

¹¹ Szczegółowo tę problematykę z fenomenologicznego punktu widzenia, uzupełnionego o perspektywę hermeneutyczną Martina Heideggera, omawiał wspomniany już Merleau-Ponty w 1945 roku. Zob. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit.

poszukiwaniach kwestią kluczową, to chciałabym też krótko zasygnalizować kilka „zewnątrznych” (kulturotwórczych, socjotwórczych, takich, które mają szansę zmienić nasze postępowanie) aspektów rzemiosła. Otóż podjęcie i wykonywanie pracy rzemieślniczej, jak również społeczne funkcjonowanie tej pracy i jej efektów wiążą się z pewnymi postawami społeczno-kulturowymi, które są bardzo pozytywne i pożądane w obliczu problemów, z jakimi boryka się dziś ludzkość.

Katastrofa klimatyczna jest najważniejszym z nich. Jedną z głównych jej przyczyn jest nadmierna konsumpcja, która – w wielkim uproszczeniu – doprowadziła do zbytnej eksploatacji zasobów naturalnych¹². Żeby uporać się z tym wielkim zagrożeniem, przede wszystkim musimy – jak twierdzi socjolog Richard Sennett – zmienić podejście do przedmiotu¹³. W jaki sposób możemy to osiągnąć? Być może oprócz wielu globalnych rozwiązań wartościowe są również, a może przede wszystkim, te lokalne, ponieważ mogą dać poczucie sprawczości, której deficyt jest coraz dotkliwiej odczuwalny. Jedną z takich lokalnych perspektyw jest zwrócenie uwagi na pracę rzemieślniczą i jej funkcję w dzisiejszym świecie. Uważam, że to właśnie wspólnoto-twórcze cechy rzemiosła „przeszczepione” na inne dziedziny życia mogą w znacznym stopniu pomóc nam odzyskać równowagę w chaosie konsumpcyjnych praktyk. Pod pojęciem „rzemiosło” rozumie się tu zarówno społeczne (czyli zewnętrzne), jak i cielesne (to jest wewnętrzne) jego aspekty. Sennett zauważa:

obecnie uczą się tylko maszyny, ludzie stali się biernymi obserwatorami, konsumentami powiększających się kompetencji komputera. Mamy więc nadprodukcję, degradację środowiska i degradację ludzkich umiejętności haptycznych, manualnych¹⁴.

¹² E. Bińczyk, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018, s.169-180

¹³ R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 22.

¹⁴ Ibidem, s. 63.

Praca rzemieślnicza daje człowiekowi poczucie sprawczości. Manualne, fizyczne działanie przyczynia się do utrzymania zdrowia psychicznego¹⁵. Niepowtarzalność (lub rzadka powtarzalność) wyrobów rzemieślniczych i możliwość ich dopasowania do indywidualnych potrzeb odbiorcy sprzyja wyrabianiu szacunku do przedmiotu. Sposób produkcji, niepomijający naturalnych cech materiału, pomaga zaobserwować inne cechy wyrobu prócz jego zastosowania (materiał jako zasób). Innymi słowy, jednostkowość produktu rzemieślniczego, jego historia i historia jego twórcy sprzyja powstawaniu i zacieśnianiu więzi społecznych oraz sprawia, że rośnie nasz szacunek do przedmiotu jako takiego. To z kolei stwarza potencjał długiego użytkowania, uczy prymatu jakości nad ilością poprzez fizyczne obcowanie z przedmiotem, „zagłębienie się” w niego. Żeby zmienić podejście do przedmiotu, musi w pierwszej kolejności zajść jakiś ruch, jakieś działanie ku tej zmianie¹⁶.

Powróćmy jednak do ojca wiedzy o wiedzy ucieleśnionej, Merleau-Ponty’ego, który uważa „aspekt możliwościowy natury ludzkiej, [za] dużo ważniejszy niż zdolność refleksyjną”¹⁷. Uwaga ta otwiera pole do rozważań o jeszcze innych niż *embodied knowledge* rodzajach wiedzy: o *wiedzy milczącej* (ang. *tacit knowledge*), *wiedzy jawnej* i *metis*, o których antropolożka Ewa Klekot słusznie pisze, że „usiłują ujmować wiedzę nie jako stan, lecz jako proces, i to zachodzący w innych miejscach niż umysł i język”¹⁸.

¹⁵ Np. ważne dla zdrowia psychicznego „poczucie sprawczości” (oraz szersze zjawisko detradycjonalizacji czyli powrotu m.in. do umiejętności i działań manualnych) Marek Krajewski opisuje w dwóch publikacjach: M. Krajewski, *Retradycjonalizacja w czasach zarazy*, „Nowa Konfederacja, thinkzine” 2020, s. 2, online: <https://nowakonfederacja.pl/retradycjonalizacja-w-czasach-zarazy/>, dostęp: 09.11.2020. R. Drozdowski, M. Frąckowiak, M. Krajewski, M. Kubacka, P. Luczys, A. Modrzyk, Ł. Rogowski, P. Rura, A. Stamm, *Życie codzienne w czasach pandemii. Raport z drugiego etapu badań. Wersja skrócona*, Poznań 2020, s. 32-34, online: http://socjologia.amu.edu.pl/images/pliki/dokumenty/Do_pobrania/Zycie_codzienne_w_czasach_pandemii._Raport_z_drugiego_etapu_badan_wersja_s_krocona.pdf, dostęp: 08.01.2021.

¹⁶ Dyskusja dotycząca współczesnego odradzania się rzemiosła, zarówno w Polsce, jak i w Europie Zachodniej, rozpatrywanego w kategoriach gałęzi przemysłu i potencjalnego rynku pracy, dotyczy w dużym stopniu młodych ludzi ze środowisk kreatywnych, najczęściej bez pokoleniowej ciągłości zawodowej, chcących pracować na obrzeżach kapitalizmu. Gdybym miała wybrać dwa najważniejsze z mojej perspektywy i doświadczeń wątki dotyczące kwestii „nowego rzemiosła”, podjęłabym jedną kwestię dotyczącą samych rzemieślników i jedną obserwację przemysłu w ogóle, która na rzemieślników bezpośrednio wpływa. Po pierwsze, uważam że jakość musi być widoczna. Oznacza to, że rzemiosło ma wielką szansę na trwale stać się w Polsce zauważalną gałęzią przemysłu, tak jak stało się to np. w Wielkiej Brytanii, pod warunkiem, że rzemieślnicy będą reprezentowali najwyższy możliwy poziom swoich wyrobów, w czym widzę obecnie spory problem. Po drugie, obserwuję niepokojący trend, działający bardzo na szkodę rzemiosła, polegający na nagminnym, nieadekwatnym do działalności firmy używaniu terminu rzemiosło w odniesieniu do produkcji, która rzemieślnicza wcale nie jest.

¹⁷ G. Bilik, *Sztuka jako wyraz afirmacji świata za pośrednictwem ciała. Ujęcie Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, „Logos i Ethos” 2012, t. 32, nr 12, s. 144.

¹⁸ E. Klekot, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 82.

Pośród rodzajów wiedzy zorientowanych na doświadczenie ciała *metis* jest ta, która według mnie jest najtrudniejszą do zwerbalizowania. Jak twierdzi Ewa Klekot, która wprowadziła to pojęcie do międzynarodowego dyskursu naukowego w odniesieniu do badań wiedzy związanej z wytwarzaniem¹⁹, *metis* to „wiedza rzemieślników, żeglarzy i kobiet”²⁰. Charakteryzują ją w języku takie opisy jak: „dobry patent”, „fajny myk”, „ale masz wyczucie”, „niezła intuicja”, „po prostu wiem”, „musisz sam to poczuć” itd. To dość mało obecne w dyskursie naukowym sformułowania (przynajmniej obecnie), a jednak kluczowe w opisywaniu warsztatowej pracy osobie, która jej nie DOŚWIADCZYŁA. Biorąc swoją nazwę od sprytnej greckiej okeanidy o imieniu *Mētis*, *mētis* jest wiedzą, o której Ewa Klekot pisze, że jest „cenniejsza od siły”²¹ i definiuje ją następująco:

mētis oznacza spryt i przemyślność, zdolność błyskawicznej reakcji na zmieniający się układ sił, a zarazem umiejętność wyczekiwania w ukryciu lub przebraniu na dogodną okazję. *Mētis* to wiedza pozwalająca wykorzystać *skłonność* do zmiany. Dlatego właśnie garncarska praktyka tak dobrze nadaje się do refleksji nad *mētis*.²²

Dzieje się tak, ponieważ – jak pisze historyk sztuki James Elkins – garncarstwo „zawiera w sobie dwa krańcowo odległe dyskursy: najbardziej zawiłą filozofię rzeczy, materii i formy oraz cudownie irracjonalne doświadczenia chwytu, dotyku i widzenia”²³.

Mētis jest wiedzą, którą trudno nabyć inaczej niż przez uczestnictwo i która bardzo trudno poddaje się uogólnieniu. Ma w znacznym stopniu charakter pozajęzykowy, oparty na doświadczeniu i praktyce, która zmusza do konfrontacji z kolejnymi, podobnymi do siebie, lecz nigdy nieidentycznymi sytuacjami wymagającymi szybkiego przystosowania.

¹⁹ Podejmując tym samym próbę wypełnienia, uwierającej szczególnie artystom, luki werbalnej w określaniu swoich praktyk: tym, co niewypowiedziane, nie dające się określić, trudne do wytłumaczenia. por. Ewa Klekot, *The Craft of Factory Labor*, „Journal of America Folklore”, Spring 2020, vol. 133, no. 528, pp. 205-22; Ewa Klekot, *Acquiring mētis in ceramic Production: Patterned changes and peripheral participation*, in *Peripheral Methodologies: Unlearning, Not-knowing and Ethnographic Limits*, F. Martinez, L. Di Puppo, M. Demant Frederiksen eds., London and New York: Routledge 2021, pp. 81-93.

²⁰ W ramach konferencji *Wytwórczo* Ewa Klekot wygłosiła wykład o *mētis* pt. *Mētis. Wiedza rzemieślników, żeglarzy i kobiet*, online: <https://www.wytworczo.pl/program>, dostęp: 22.02.2022.

²¹ Za E. Klekot, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, w: M. Detienne, J.-P. Vernant *Cunning Intelligence in Greek Culture and Society*, trans. J. Lloyd, University of Chicago Press, Chicago-London 1991, s. 13.

²² E. Klekot, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 84.

²³ Za E. Klekot, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, w: J. Elkins *Two Ways of Looking at Ceramics*, s. 9, online: <http://www.jameselkins.com/index.php/essays/213--two-ways-of-looking-at-ceramics>, dostęp: 08.09.2021.

To niedyskursywna wiedza ciała, która dzięki temu, że nie formułuje generalnych praw i zasad, z łatwością dostosowuje się do zmiennych sytuacji; wiedza, której nie można oderwać od konkretnego doświadczenia, dogłębna znajomość materii jako żywiołu zmiany²⁴.

Świadome procesy i świadome przeżywanie oraz racjonalnie podejmowane decyzje są tylko niewielkim wycinkiem naszej aktywności. Ich wspólnym mianownikiem jest proces, **ruch** w skupieniu.

W eseju *Podążać za materiałem*²⁵ Tim Ingold zauważa, że teorii „niełatwo odegrać rolę w teatrze praktyki”²⁶, że oddzielenie projektowania od wykonawstwa pozbawiło jego wytwory płynności i czucia, bo teorii brak kontaktu z materią. Za Gillessem Deleuzem i Félixem Guattarim pisze, że „gdziekolwiek spotykamy się z materią, jest to materia w ruchu, przepływ materii nieustannie się zmieniający”²⁷ i wysnuwa praktyczną zasadę „podążania za materiałem”, podkreślając, że jest on w stanie ciągłego wrzenia (ruchu). Bardzo dobrze rozumieją to garncarze, kiedy obejmują rękoma plastyczną glinę w obrotowym biegu koła, działając swoją siłą i ruchem na glinę, jednocześnie odpowiadają na siłę i ruch materiału. Wszystko jest w ciągłym przepływie i transformacji, przenika się. Będący częścią tego procesu garncarz nie narzuca więc formy na materię, a „łączy z sobą lub przekierowuje ich [materiałów – przyp. A.P.] przepływ, przewidując ich potencjalny rezultat”²⁸ Przez ten pryzmat należy też rozumieć słowa Lambrosa Malafourisa: „Byt garncarza jest współzależny ze stawaniem się naczynia i nierozzerwalnie z nim spleciony”²⁹.

Zaczerpnięte z antropologii pojęcie *homo faber* oznacza człowieka wytwórcę, twórcę. Jak podaje słownik oxfordzki (OED): *homo faber* to „man as a maker of tools”³⁰. Dosłowne tłumaczenie tego terminu z łaciny to „człowiek zręczny, majster”. Mowa tu o istocie ludzkiej otaczającej się rzeczami, wytwarzającej rzeczy. Na tę właśnie cechę wyróżniającą ludzi od innych zwierząt, w kontekście procesu ewolucji szczególną uwagę

²⁴ E. Klekot, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 85.

²⁵ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 122-144.

²⁶ *Ibidem*, 126.

²⁷ *Ibidem*, s. 128.

²⁸ *Ibidem*, s. 129.

²⁹ Za E. Klekot, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1: L. Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Londyn 2013, s. 210, 221.

³⁰ *Homo faber*, w: *Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, online: <https://www.oed.com/oed2/00107486>, dostęp: 12.04.2021.

zwraca archeolog Lambros Malafouris. Stworzona przez niego teoria materialnego związania³¹ (ang. *Material Engagement Theory*, MET) zakłada, że myślimy za pomocą rzeczy i poprzez rzeczy, a nie tylko o rzeczach.

W wydanej w 2013 roku książce *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, posiłkując się szeregiem badań innych naukowców z zakresu m.in. neuronauki, kognitywistyki, psychologii ewolucyjnej i filozofii, twierdzi on, że

umysły i rzeczy są ciągłymi i wzajemnie definiującymi się procesami, a nie izolowanymi i niezależnymi bytami. [...] wiedząc, czym są rzeczy i jak zostały stworzone takimi, jakimi są, można zrozumieć, czym są umysły i jak stają się tym, czym są — i na odwrót³².

Malafouris zakłada, że mózg ma kluczowe znaczenie, ale jest tylko częścią procesu myślenia – podkreślając przy tym wagę cielesnych i społeczno-materialnych składników ludzkiej myśli³³.

Teoria Materialnego Związania skupia się na odwzorowywaniu krajobrazu poznawczego, w którym mózgi, ciała i rzeczy współistnieją ze sobą, mają na siebie wpływ, odgrywają równą rolę w poznawczym stawaniu się³⁴. Jej twórca proponuje więc nie-neurocentryczne spojrzenie na umysł³⁵ i szuka jego istoty w interdyscyplinarnym, otwartym, niedualistycznym podejściu. Zakłada ono, że czynników, które tworzą umysł, należy szukać „zarówno wewnątrz ciała otoczonego skórą, jak i poza jej granicami”³⁶. Oznacza to, że wzajemne oddziaływanie na siebie jednostek (ludzkich i nieludzkich) wpływa od samego początku naszego życia na nasze zdolności poznawcze i reakcje afektywne

³¹ Tak angielski termin tłumaczy Ewa Klekot. Zob. E. Klekot, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 80.

³² „a common thread that runs through the chapters of this book is that minds and things are continuous and inter-definable processes rather than isolated and independent entities. I argue that by knowing what things are, and how they were made what they are, you gain an understanding about what minds are and how they become what they are — and vice versa”.

L. Malafouris, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Londyn 2013, s. 9.

³³ „The brain is crucial but is only a part of the process”.

L. Malafouris, *Thinking as „Thinging”*: *Psychology With Things*, „Psychological Science” 2020, nr 29(1) 3-8, s. 7, online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0963721419873349>, dostęp: 01.01.2022.

³⁴ „It maps a cognitive landscape in which brains, bodies, and things play equal roles in the drama of human cognitive becoming”.

L. Malafouris, *How Things Shape the Mind. A Theory of Material Engagement*, Londyn 2013, s. 8.

³⁵ *Ibidem*, s. 3.

³⁶ „An important postulate of MET is that the sort of stuff that makes up the mind can be equally found located within and outside the skin”.

Ibidem, s. 37.

(uczuciowe, emocjonalne), ale także kształtuje formę i konstytutywne mechanizmy interakcji³⁷. Posiłkując się np. teorią systemów rozwojowych (*Developmental Systems Theory, DST*), która podkreśla wspólny wkład genów, środowiska i czynników dziedziczenia w procesy rozwojowe, Malafouris stwierdza, że:

Ewolucja to nie tylko zmiana częstotliwości występowania genów; to zmiana, której podlega całe spektrum dostępnych zasobów rozwojowych oraz wiele ścieżek przyczynowych umożliwiających ich wykorzystanie w rozwoju. Wszystkie elementy matrycy rozwojowej mają znaczenie dzięki „konstrukcji interaktywnej”, w której działanie każdego zasobu zależy od jego interakcji z wieloma innymi³⁸.

Podejście proponowane przez teorię materialnego związania postrzega więc ludzki umysł jako element procesu, nieustannej twórczej ewolucji.

Poznanie i emocje nie dzieją się w mózgu, ale przy jego udziale; czyli żeby myśleć i czuć potrzebujemy czegoś więcej niż mózgu. Regiony mózgu współpracują ze sobą, ale nigdy nie są same; raczej zawsze są częścią szerszych systemów wykraczających poza skórę i czaszkę.³⁹

W tym sensie rzeczy (artefakty) sytuują się w relacji pomiędzy umysłem i materią. Teoria MET twierdzi, „że ludzkie życie psychiczne (poznanie i afekt) jest procesem autentycznie zapośredniczonym i często konstytuowanym przez rzeczy”⁴⁰. Obecność artefaktów wpływa na relację między ludźmi a ich otoczeniem, może tworzyć nowe relacje i nowe rozumienie świata. Ludzie ewoluują poprzez tworzenie. Jesteśmy *hominēs faberi*. „Zamiast siebie

³⁷ *Ibidem*, s. 39.

³⁸ „Evolution is not just change in gene frequencies; it is change in the entire spectrum of available developmental resources, and in the many causal pathways by which resources come to be deployed in development. All elements of the developmental matrix matter by way of an “interactive construction” whereby the effect of each resource depends on its interaction with many others”.
Ibidem, s. 40.

³⁹ „Cognition and emotion are not realized in the brain but with a brain; that is, to think and to feel, we need more than a brain. Brain regions work in concert, but they are never alone; rather, they are always parts of broader systems extending beyond skin and skull”.
L. Malafouris, *Thinking as „Thinging”*: *Psychology With Things*, „Psychological Science” 2020, nr 29(1) 3-8, s. 4, online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0963721419873349>, dostęp: 01.01.2022.

⁴⁰ “that human mental life (cognition and affect) is a process genuinely mediated and often constituted by things”.
L. Malafouris, *Thinking as „Thinging”*: *Psychology With Things*, „Psychological Science” 2020, nr 29(1) 3-8, s. 5, online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0963721419873349>, dostęp: 01.01.2022.

dostosowujemy środowisko [...] Tworzymy nowe rzeczy, ucieleśnione praktyki i kultury materialne, które z kolei tworzą nasze umysły i konstytuują nas samych”⁴¹.

Istotne, że swoje badania Malafouris (wraz z zespołem) opiera na empirycznych, naukowych doświadczeniach toczenia na kole garncarskim. Prowadzony obecnie pod jego przewodnictwem pięcioletni grant naukowy na Uniwersytecie w Oxfordzie nosi nazwę *HANDMADE - Understanding Creative Gesture in Pottery Making*⁴². Przyjmując za podstawę swych działań teorię materialnego związania, zespół bada punkt przecięcia się umiejętności, narzędzi, materiałów i rąk w działaniu, stawiając tezę o nierozłączności *episteme i techne*.

Tradycyjna kognitywistyczna narracja zakłada rozdzielenie myślenia (zachodzącego w mózgu) i działania (rozgrywającego się w świecie). Jednakże z badań zespołu Malafourisa nad toczeniem na kole garncarskim wynika, że akt ten jest

niejednorodną mieszanką umiejętności cielesnych, afordancji, technik, materiałów i narzędzi, które unieważniają zwykłe analityczne podziały na podmiot/przedmiot, umysł/materię, naturę/kulturę i tak dalej. W ramach takiego procesu granic umysłu nie można wytyczyć i zdefiniować *a priori*; trzeba je raczej odkrywać w działaniu, biorąc pod uwagę różnorodność zasobów (biologicznych lub niebiologicznych, umysłowych lub fizycznych), które uczestniczą w procesie tworzenia⁴³.

⁴¹ „We adapt the environment instead of ourselves (Kirsh, 1996). We create new things, embodied practices, and material cultures, which in turn make up our minds and constitute ourselves”.

L. Malafouris, *Thinking as „Thinking”*: *Psychology With Things*, „Psychological Science” 2020, nr 29(1) 3-8, s. 5, online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0963721419873349>, dostęp: 01.01.2022.

⁴² Projekt *HANDMADE - Understanding Creative Gesture in Pottery Making* to 5-letni grant badawczy uzyskany z funduszy European Research Council (ERC) Consolidator Award (nr 771997), w ramach programu Horyzont 2020 Unii Europejskiej, kierowany przez Lambrosa Malafourisa z Instytutu Archeologii Uniwersytetu Oksfordzkiego.

Online: <https://handmade.web.ox.ac.uk/home>, dostęp: 13.05.2021.

⁴³ „a heterogeneous mixture of bodily skills, affordances, techniques, materials, and tools that falsifies the usual analytical divides of subject/object, mind/matter, nature/culture, and so forth. Within such a process, the boundaries of the mind cannot be delimited and defined a priori; rather, they need to be discovered in action, taking into careful consideration the varieties of the resources (biological or nonbiological, mental or physical) that participate in the process of making”.

L. Malafouris, *Thinking as „Thinking”*: *Psychology With Things*, „Psychological Science” 2020, nr 29(1) 3–8, s. 6, online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0963721419873349>, dostęp: 01.01.2022.

Teoria materialnego związania sugeruje, że kształtowanie materii i myślenie są nierozłączne. „Umysł i materia, wglądy i spostrzeżenia łączą się ze sobą w umiejscowionych działaniach, które przenoszą proces twórczego myślenia”⁴⁴.

W zbiorze esejów *Splatać otwarty świat* brytyjski antropolog Tim Ingold zadaje następujące pytanie: „Czy uczestnictwo – praktyczna praca z materiałami – nie stanowiłoby skuteczniejszej procedury badawczej niż podejście skoncentrowane na abstrakcyjnej analizie już wykonanych obiektów?”. A zaraz potem dodaje: „Jakaż to naukowa perwersja skłania nas do mówienia o *materialności przedmiotów* zamiast o *materiałach i ich właściwościach*?”⁴⁵. Do badania właściwości materiałów niezbędne jest zatem podjęcie bezpośredniego działania na nich i z nimi.

Zanurzone (i zadłużone) w dyskursie cielesności i procesualności, moje dzieło doktorskie składa się z następujących realizacji:

1. *Pracownia* – performatywne działanie polegające na przeniesieniu pracowni do galerii w celu ujawnienia i wyniesienia na piedestał procesu powstawania dzieła,
2. *W procesie* – film dokumentujący proces powstawania lepionej formy z gliny szamotowej bez jej późniejszego wypalania, którego głównym założeniem jest przeniesienie uwagi z formy na proces,
3. *Czarki* – 70 czarek wytoczonych na kole, ukazujących kunszt rzemieślniczej pracy,
4. *ASTRAL* – kolekcja toczonych terakotowych i porcelanowych form naczyniowych skoncentrowanych na deformacji, pokazująca różnicę między błędem wynikającym z braku umiejętności warsztatowych a kontrolowanym wykorzystywaniem zachowań materiału odbieranych potocznie za błąd,
5. *STEREO* – biała, nieobramowana porcelanowa kompozycja naścienna o wymiarach 70 cm na 250 cm, której celem jest uzmysłowienie nieskończoności autorskiego śladu ręki na toczonej formie,
6. *KAMP* – dwadzieścia mniejszych, obramowanych kolorowych kompozycji o wspólnym tytule „Kamp”, o różnych ilościach kształtek, od 1 do 25 sztuk w kompozycji, których celem jest wykorzystanie specyficznych właściwości autorskiej techniki toczenia i pokazanie wesolej odsłony ceramiki.

⁴⁴ „Rather, mind and matter, “insights” and “outsights” (Vallée-Tourangeau & March, 2019) merge together in the situated activities that carry forward the process of creative thinging (Malafouris, 2014)”. *Ibidem*, s. 6.

⁴⁵ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 7.

Kluczowym zagadnieniem we wszystkich realizacjach wchodzących w skład mojego dzieła doktorskiego jest ruch. Praktyka rzemieślnicza *sensu stricto* jest dokładnie tym, co Gilles Deleuze i Félix Guattari nazywają siłą, gdy zauważają, że „podstawową relacją w świecie istot żywych nie jest związek materii i formy, lecz relacja materiału i sił”⁴⁶. To właśnie przytoczoną tu „siłą” jest to, co wytwarza się w ruchu⁴⁷.

W podejmowanym przeze mnie temacie ruchu rozważania Ingolda są ważne w obydwu kontekstach: traktowane jako opis działania procesu uczenia się w ogóle oraz jako kreatywny opis pracy z materiałem. Brytyjski antropolog kładzie nacisk na oddanie pierwszeństwa „procesom kształtowania, a nie produktom końcowym, oraz przepływowi i przekształceniom materiałów, a nie stanom materii”⁴⁸.

⁴⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015, s. 418.

⁴⁷ Ruch – *fiz.* zmiana w czasie położenia ciała materialnego względem wyróżnionego układu odniesienia. *Ruch*, w: *Encyklopedia PWN*, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/ruch.html>, dostęp: 11.12.2020.

⁴⁸ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 123.

Część II. *Pracownia* – intymne powstawanie dzieła

Opis

Proces stanowi dla mnie dzisiaj najistotniejszą część mojej praktyki pracy z gliną. Wytoczone, wypalone i umieszczone w odpowiednim kontekście dzieło jest tylko jego – nie w pełni czytelną – reprezentacją, którą w mniej poetycki sposób można nazwać śladem.

Chcąc podkreślić wagę **procesu** powstawania dzieła, podjęłam decyzję o wprowadzeniu go jako dzieła *par excellence* do kolekcji składającej się na dzieło doktorskie. W tym celu przeniosłam całą swoją pracownię, razem z piecem, szklwierką, kołem garncarskim, formami, regałami, taboretami, krzesłami, wiadrami, toczkami, kastami z gliną, deskami, szmatami, foliami i drobnymi narzędziami do galerii Dizajn BWA Wrocław⁴⁹, gdzie przez pierwsze pięć tygodni trzymiesięcznej wystawy, na oczach odwiedzających (galeria ma zarówno wielkie przeszklone witryny, jak i bezpośredni dostęp dla publiczności) pracuję, kontynuując i rozwijając kolekcje, które weszły w skład dzieła doktorskiego. W miarę upływu czasu i ujawniania kolejnych etapów pracy z gliną pracownianych sprzętów będzie ubywać na rzecz gotowych projektów, aż wreszcie pracownia płynnie przeistoczy się w galerię, w której zaprezentowana zostanie moja wystawa doktorska⁵⁰. Celem tego działania jest odkrycie przed odbiorcą najdrobniejszych niuansów własnej praktyki: wiedzy płynącej z ciała, powstałej na skutek wieloletniego doświadczenia i przeżywania własnego ciała będącego w ruchu, w połączeniu ze wszystkimi emocjonalnymi i zewnętrznymi detalami. Innymi słowy: pokazanie siebie w procesie; ukazanie tej, która toczy w milczeniu i skupieniu, odkładając zaraz potem wytoczone walce aż zdębieją. Która rozcina je i docina do odpowiednich rozmiarów, by kilkoma wprawnymi gestami włożyć je w formę. Która lepi z wałków obiekt swoich rozmiarów w celu nagrania tego procesu i skonfrontowania go ze statyczną formą. Która deformuje wytoczone stożkowate kształty w momencie gwarantującym najlepszy rezultat dla tego zabiegu. Która toczy serię powtarzalnych form naczyniowych w celu doskonalenia rzemieślniczych umiejętności. Która prosi o pomoc przypadkowego gościa pracowni-wystawy w przesunięciu ciężkiej formy,

⁴⁹ Galeria Dizajn BWA Wrocław, mieszcząca się przy ulicy Świdnickiej 2-4, 50-067 Wrocław, jest jedną z galerii wchodzących w skład instytucji BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej.

⁵⁰ W chwili złożenia dokumentów do doktoratu ten etap wystawy jest w procesie. W pracowni-galerii zaczęłam działania 01.03.2022, tak więc opisane tu doświadczenia dotyczą pierwszych dziesięciu dni „bycia w procesie”. Na dzień 14.03.2022 zaplanowane zostało posiedzenie Rady Dyscypliny Artystycznej ASP we Wrocławiu, gdzie składam niniejszy opis dzieła doktorskiego. Sama praca w przestrzeni publicznej będzie trwała nadal, do momentu przekształcenia jej w wystawę. Nastąpi to 19.04.2021.

ujawniając w ten sposób szczególnie przemilczany, partycypacyjny charakter procesu powstawania artefaktu. Która wreszcie odkrywa własne „patenty”, zdobyte metodą prób i błędów recepty, indywidualne chwyt, „myki” i inne klucze wchodzące w skład *metistycznej* wiedzy. Dziełem staje się ciało w ruchu, gesty, choreografie, zachowania, działanie. Ciągła obserwacja i ciągle reagowanie w procesie powstawania dzieła.



Zdjęcie 1. Alicja Patanowska tocząca na kole garncarskim w pracowni.

2019

Foto: J. Fedec

Zależało mi na tym, żeby pokazać odbiorcy, jak powstaje to, co nazywamy „efektem końcowym”. Pokazać ludzki, cielesny wymiar „dzieła”. Proces sam w sobie nie jest monumentalny, nieomylny ani dobrze zakomponowany, choć zdaje się przeczyć temu dokumentująca go fotografia. Działanie jest intymne. Nie jest teatralne. Teatralnie wychodzi na zdjęciach. Ponieważ zakres pracy nad „dziełem” to nie tylko imponująco dokładne, wykonywane z gracją i precyzją ruchy rzemieślnika-wirtuoza. To również to wszystko, co dzieje się w przerwach, pomiędzy: chodzenie w tę i we w tę – „żeby pomyśleć”, zamiatanie albo inne porządkowanie – „żeby się uspokoić”. To kremowanie rąk, by na chwilę wchłonąć przyjemny zapach i oderwać się od pracy; picie herbaty, by się pobudzić, picie wody, żeby odsapnąć; czekanie – nicnierobienie do momentu, gdy np. glina zdębieje na tyle, że poddanie deformacji wytoczonego obiektu przyniesie najlepszy efekt. To rozmawianie w pracowni z osobą zaprzyjaźnioną – by się poradzić lub by nabrać dystansu do własnej pracy; żeby się samą usłyszeć. Zachowania zaskakująco zwyczajne, pozornie drugorzędne – cały wielowymiarowy ich zbiór. Aż wreszcie to błędy, niedoskonałości, potknięcia, braki, porażki, niemoc, a czasem nawet rezygnacja. Odsłonięcie szczególnie tych „osłabiających” wizerunek artysty/artystki elementów procesu pozwala zerwać z patriarchalnym w swojej

naturze modelem sukcesu i osiągnięcia celu, które według mojego odczucia reprezentuje wystawa sama w sobie. Pokazywane na wystawie dzieło jest skończone, „takie jak ma być”, idealne. Proponowany przeze mnie paradygmat to matriarchalna wieloelementowość, trwanie w tu i teraz, które nastawione jest na intuicyjne i żmudne, niedoskonałe, ale rzeczywiste i autentyczne bycie „w procesie”.

Koncepcja zakłada pracę w pracowni-galerii przez sześć dni w tygodniu, w różnych godzinach, w różne dni. Zgodnie z własnym dotychczasowym rytmem pracy. Opisuję tu pierwsze dziesięć dni realizacji eksperymentu, którego celem nie są wnioski, a prawdziwość i szczerść performowania.

Już „meblowanie” pracowni-galerii pozwoliło mi oswoić się z sytuacją, miejscem i wejść płynnie w rytm pracy – z pewnością dlatego, że w swojej praktyce często zmieniam i buduję potrzebne mi tymczasowe pracownie w różnych miejscach; najczęściej są to fabryki.

Gdyby nie spojrzenia widzów, wzrok potencjalnego odbiorcy moich prac, moja praca w pracowni-galerii nie różniłaby się niczym od mojej dotychczasowej praktyki. Nie ma tu rutyny. Każdego dnia „choreografia” jest inna, powtarzają się za to rytuały. Pracuję głównie w ciszy. Powoli. Pozwalam sobie stopniowo wchodzić w rytm. Kiedy już w nim jestem, dużo bałaganę i wykonuję kilka czynności naraz. Zdarza mi się gubić wątki. Zapominam, gdzie odłożyłam narzędzia. Pracuję głównie w dzień. Na bosy, jeśli tylko nie odczuwam zimna. Zimna w pracowni nie znoszę. Jest to jedyny czynnik, który uniemożliwia mi pracę. Głośno oddycham. Mówienie szybko mnie męczy. Czasem tylko siedzę, mruczę i obserwuję formy zastygłe w procesie. W inne dni pracuję szybko i intensywnie. Lubię kucać i robić różne rzeczy na podłodze. Dotykam i wążam wytoczone rzeczy. Dużo się ruszam. Czasami przychodzę do pracowni z jakimś „planem na dziś”, który potem okazuje się nie do zrealizowania, bo mimo prób widzę, że na przykład „dzisiaj moje ciało nie chce toczyć”. Kiedy działania są wymuszone, na powierzchni formy da się zauważyć pewien fałsz, brak życia, brak „tego czegoś”: albo proporcje nie takie, albo rytmy pasków za mało wyraźne. Ruchy nie mogą być wymuszone. W takich „dniach niepewności” lepiej posprzątać pracownię niż siadać do koła. Szkoda rąk, kręgosłupa i rozczarowań.

Skupienie na potrzebach i możliwościach własnego ciała jest niezwykle istotnym elementem w manualnym procesie tworzenia. Takie spojrzenie jest bliskie filozofii somaestetyki, którą jej twórca, Richard Shusterman, definiuje jako

dziedzinę zajmującą się krytycznym badaniem i melioratywną kultywacją tego, jak doświadczamy, wykorzystujemy nasze przeżywające ciało (lub *somę*), będące miejscem zmysłowej oceny (*aesthesis*) i twórczej autokreacji. Somaestetyka rozumiana w ten sposób jest więc dyscypliną składającą się zarówno z teorii, jak i z praktyki (ta ostaną jest wyraźnie implikowana przez melioratywną kultywację)⁵¹.

Jako najważniejsze aspekty somaestetyki autor podaje doświadczanie ciała oraz jego twórcze przekształcanie. Do osiągnięcia obydwu niezbędny jest trening (procesualność), czyli fizyczna praktyka, której z uwagą poddajemy własne ciało. Shusterman podkreśla zasadność używania terminu *soma* w odniesieniu do ciała, aby zaakcentować, że jego rozważania dotyczą „żyjącego, czującego, wrażliwego i działającego celowo ciała”⁵².

Dalekowschodnia filozofia (tu należy doszukiwać się źródeł somaestetyki) kładzie ogromny nacisk na aspekt samodoskonalenia *shen*⁵³ i doskonalenia samowiedzy, której ciało jest źródłem i wytwórcą.

Jak podkreśla japoński filozof Youasa Yusuo, pojęcie „rozwoju osobistego”, czyli *shugyo* (...) jest przyjmowane w myśli Wschodu za filozoficzny fundament, ponieważ „prawdziwej wiedzy nie można zdobyć posługując się po prostu myśleniem teoretycznym” lecz jedynie za pomocą „świadomości ciała” lub „praktyki cielesnej” [*tainin* lub *taitoku*]⁵⁴.

Termin *shugyo* jest tłumaczony jako samodoskonalenie [ang. *self-cultivation*]. Słowo to, powstałe z połączenia dwóch chińskich znaków, które oznaczają „mistrzostwo” lub „biegłość” oraz „praktykę”, oznacza dosłownie „osiągnąć mistrzostwo w praktyce”, a wymóg kultywowania i udoskonalania samego siebie zawiera się w nim implicite i odgrywa kluczową rolę⁵⁵.

⁵¹ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 19.

⁵² Ibidem, s. 15.

⁵³ *Shen* - określenie, którego Konfucjusz w *Dialogach* używa do namawiania każdego do samodoskonalenia; w chińskim oryginale oznacza w rzeczywistości ciało, a nie – jak mówi angielski przekład – osobę. Zob. R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 39.

⁵⁴ R. Shusterman, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 38.

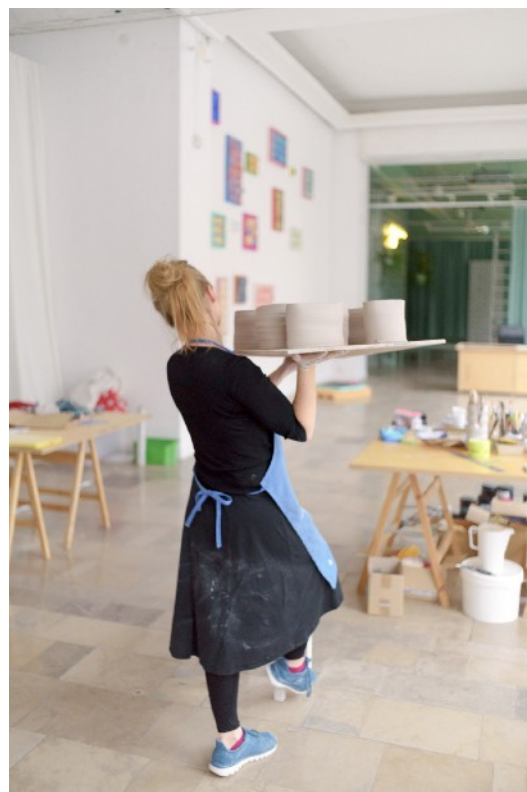
⁵⁵ Ibidem, s. 38.



Zdjęcie 2. Pracownia w galerii. Toczenie na kole garncarskim.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 3. Pracownia w galerii. Odnoszenie walców po wytoczeniu

2022

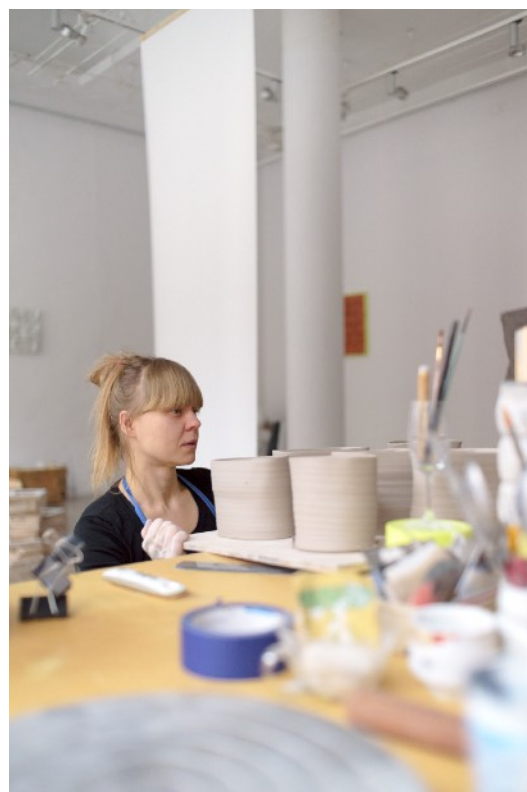
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 4. Pracownia w galerii. Przygotowywanie gliny do toczenia.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 5. Pracownia w galerii. Sprawdzanie poziomu zdębienia walców.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 6. Pracownia w galerii. Wkładanie pasów gliny do drewnianych form.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 7. Pracownia w galerii. Nakładanie angoby aerografem.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 8. Pracownia w galerii. Nakładanie angoby aerografem.

2022

Foto: G. Stadnik

Część III. *W procesie* – uwolnić materiał

Opis

Instalacja zatytułowana *W procesie* składa się z trzygodzinnej dokumentacji filmowej procesu lepienia z wałków formy naczyniowej⁵⁶ oraz reprezentacji tego procesu w formie wylepionego, ale niewypalonego jeszcze obiektu. Zarejestrowany proces oraz jego ślad – obiekt – zostały zatrzymane na etapie granicznym – tuż przed wypałem gliny. Wypał w odpowiednio wysokiej temperaturze jest procesem utrwalającym glinę bezpowrotnie, zmieniającym jej strukturę chemiczną i molekularną do stanu, w którym gliny nie można już ponownie przerobić na plastyczną masę. Rejestracja procesu lepienia już od pierwszych minut ukazuje charakterystyczne ruchy i wysiłek fizyczny.

Celem prezentacji filmu w sąsiedztwie gotowego obiektu, którego rozmiar odpowiada rzeczywistej wielkości ukończonej formy, jest podkreślenie budowania doświadczenia poprzez proces twórczy. Film wyświetlany jest tuż obok gotowego obiektu – zarejestrowany ruch, działanie w procesie ma kontrastować z jego statycznością. Decyzja o zatrzymaniu procesu przed wypałem daje możliwość odzyskania materiału, z którego potencjalnie można zbudować inną formę i poprzez praktykę pogłębić swoją wiedzę powstającą przez doświadczenie pracy z materiałem. Proces powstawania formy został zarejestrowany w pracowni. W galerii, która rozszerzyła swoją funkcję o pracownię, na oczach i z udziałem publiczności powstają kolejne formy po to, aby odbiorcy jak najpełniej mogli doświadczyć tego procesu. To działanie ma na celu wzbogacenie, uzupełnienie potencjału znaczeń dzieła o te, które zawierają się w procesie jego powstawania. Bezpośrednią formalną inspiracją do powstania *W procesie* jest nawiązanie do dzieła Josepha Kosutha *One and Three Chairs* (1965). Przedstawiając zdjęcie krzesła, jego słownikową definicję i wyprodukowany na masową skalę egzemplarz (kopię prototypu), artysta pyta o to, czy jest to sztuka. Dziś powszechną praktyką wśród artystów jest zlecenie wykonania swojego dzieła podwykonawcom. Zjawisko to jest ciekawe w kontekście poszerzenia pytania Kosutha. W jakim stopniu moje dzieło jest moje, jeśli nie jest to dzieło *stricte* koncepcyjne, czyli posiada formę, ale nie ja ją zrobiłam? Dość powszechne jest przecież, że artyści nawet nie dotykają wymyślonych przez siebie prac: instalacji, rzeźb. Realizuje je zespół

⁵⁶ W szkicowym zamyśle to pojemnik na deszczówkę o wysokości około 160 cm i średnicy 55 cm. Forma nie ma modelu ani wstępnego rysunku. Jej kształt powstaje na bieżąco. Jest zapisem możliwości materiału, możliwości ciała, odczuć i umysłu budowniczego.

rzemieślników, którzy – jeśli wykonują obiekty własnymi rękami – mają przecież niezaprzeczalny wpływ na ostateczny wyraz dzieła, który często widoczny jest tylko dla najlepszych fachowców, bo ich ślady widoczne są tylko w niedających się uchwycić niewtajemniczonemu odbiorcy szczegółach. A jednak niezaprzeczalnie istnieją. Proces powstania dzieła zostawia ślady rąk swojego twórcy. Nie da się oszukiwać – są to ręce tego, który wykonuje, a nie tego, który tylko wymyśla.

Zdaniem Tima Ingolda przywrócenie rzeczom życia i pochwała potencjału twórczego są możliwe poprzez odwrócenie modelu hylemorficznego. Chodzi tu o odwrócenie tendencji, wyraźnie widocznej w literaturze o sztuce i kulturze materialnej, nakładania przez twórcę na nieaktywną, bierną materię (hyle) formy powstałej w jego duchu/umyśle – czyli źródło formy i element czynny w dualistycznie (hyle-morficznie) rozumianym procesie tworzenia są niematerialne⁵⁷. Zerwanie z hylemorfizmem ma przywrócić materiałom sprawczość w tworzeniu formy.

Innymi słowy, Ingold postuluje uważność na materiał w procesie powstawania rzeczy. Celem staje się tu „włączenie się w siły i przepływy materiału, które powołują formę dzieła do istnienia, i podążanie za nimi”. Nawiasem mówiąc, jest to również metodologia używana przez zespół Malafourisa, który filmuje garncarzy i dopiero na bazie wielokrotnego przyglądania się ich ciału w całym procesie powstawania artefaktu „zaprasza widza, by przyłączył się do artysty w jego podróży i tym dziełem patrzył, jak staje się ono w świecie, a nie spogląda za nie w poszukiwaniu jakiejś początkowej intencji, której jest ono końcowym wytworem”⁵⁸.

Proces tworzenia dzieła artystycznego czy produktu (w ujęciu całościowym, ale tu z położeniem szczególnego nacisku na sam warsztat pracy) jest, jak wiem z doświadczenia, najbardziej kreatywną, bo przynoszącą artyście/projektantowi najwięcej nowych „odkryć” fazą w cyklu życia dzieła. Niestety, najczęściej dla odbiorcy jest on w pełni nieosiągalny, niepoznawalny. Podążanie za właściwościami materiału, odpowiadanie na jego zachowania i możliwości ujawniające się w miarę nadawania artefaktowi kształtu i charakteru (na który ogromny wpływ ma również wybrana technika pracy) jest w mojej opinii nieodłącznym elementem stawania się dzieła, a ujawnienie przebiegu tego procesu poszerza znacznie jego wachlarz znaczeniowy, otwiera na nowe wątki, interpretacje i osobiste wyjaśnienia, które

⁵⁷ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 134.

⁵⁸ Ibidem, s. 135.

w odczytywaniu moich prac, w myśl idei „dzieła otwartego” Umberto Eco⁵⁹, uważam za szczególnie wartościowe. Bo, jak słusznie zauważa Łukasz Białkowski w swoim artykule *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, istota (która najczęściej omija odbiorcę niemogącego obserwować procesu powstawania dzieła⁶⁰) leży w relacji twórca-dzieło:

O wyjątkowości *sztuki w procesie* decyduje raczej to, że otwartość nie ujawnia się w relacji odbiorca-dzieło sztuki, lecz w relacji twórca-dzieło sztuki. Innymi słowy, warunkiem zrealizowania potencjalnej otwartości *sztuki w procesie* jest nieustanne *wytwarzanie* dzieła, nie zaś aktywna postawa odbiorcy. Tym samym nazwa *sztuka w procesie* wyraża nie tyle czasowy charakter powstawania tych dzieł, co zasadniczą dla ich istnienia, jako otwartych, konieczność znajdowania się w stanie permanentnego *wykonywania* przez autora.⁶¹

Żeby lepiej zbadać proces uczenia się nowej techniki, w czasie studiów doktoranckich podjęłam się nauki nowej dla mnie metodyki lepienia formy z wałków⁶², wcześniejszej historycznie niż toczenie na kole garncarskim. Metodę tę na nowo odkrył dla mnie mój przyjaciel i nauczyciel, gruziński rzeźbiarz i garncarz Leri Papidze. „Gruziński sposób” lepienia dużych form z gliny polega na budowaniu ścian naczynia z formowanych ręcznie bardzo grubych wałków, o średnicy mniej więcej 5 cm (w zależności od wielkości ręki lepiącego). Gotowy wałek okrężnym ruchem dłoni wlepia się w istniejącą już ściankę lepionej formy, nadbudowując jej wysokość. Kolisty ruch biegnący do góry i do siebie powoduje wytwarzanie kolejnych pasów, które w następnym etapie zaciera się, tworząc ścianę naczynia.

Proces lepienia w fazie nauki był bardzo wyczerpujący fizycznie. Skutkowałam bólem nadgarstków, spuchniętymi rękami, poranioną skórą w okolicy palca wskazującego prawej ręki, którym jednocześnie wciska się glinę, zaciera i wygładza „ostrygowy” ślad

⁵⁹ Ł. Białkowski, *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, „Estetyka i Krytyka” 2008, nr 11, s. 2, online: https://www.academia.edu/22293269/Sztuka_w_procesie_jako_typ_dzie%C5%82a_otwartego, dostęp: 01.01.2022.

⁶⁰ Dobrym przykładem omawianego zagadnienia są *Obrazy liczbowe* Romana Opalki, których powstawanie opatrzone było nagraniami magnetofonowymi z wypowiedzianymi przez artystę kolejnymi zapisywanymi liczbami, oraz codziennym fotograficznym autoportretem. Nie dowiadujemy się jednak niczego o procesie, ruchu, ani zachowaniu ciała artysty podczas pracy.

⁶¹ Ł. Białkowski, *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, „Estetyka i Krytyka” 2008, nr 11, s. 4, online: https://www.academia.edu/22293269/Sztuka_w_procesie_jako_typ_dzie%C5%82a_otwartego, dostęp: 01.01.2022.

⁶² Technikę lepienia z wałków poznałam na pierwszym roku studiów w pracowni podstaw ceramiki u profesora Krzysztofa Rozpondka. Nigdy potem nie lepiłam formy z wałków.

okrężnego ruchu wciskania. Szczególnie zapamiętałam poczucie błędzenia po omacku. Niepokojący był dla mnie brak fizycznej relacji z budowaną formą. Wykonywane ruchy były jakby pozbawione życia, automatyczne. Nie „sczytywały” ani materiału, ani znanego mi z toczenia całościowego odczuwania formy. Brakowało im płynności. Procesowi niezmiennie towarzyszyła ciekawość i fizyczne, cielesne doznania (adrenalina i uwalnianie pod wpływem aktywności fizycznej serotonina), jak również nieadekwatny do satysfakcji wysiłek. W miarę powstawania jedenastu form, kanciastość ruchów przechodziła w płynność, brak kontaktu z całością – w odczuwanie formy, czemu sprzyjał rozmiar powstającego naczynia i potrzeba niejednokrotnego objęcia go ramionami, a nawet oparcia się o nie całym ciałem.



Zdjęcie 9. Proces lepienia z "gruzińskich wałków".

2021
Foto: C. Król



Zdjęcie 10. Proces lepienia z "gruzińskich wałków".

2021
Foto: C. Król

W praktyce lepienia z tak dużych wałków niezwykle istotne, a właściwie kluczowe, okazało się przygotowanie materiału. Recepturę na przygotowanie gliny szamotowej wykonałam sama, dostosowując ją do własnych potrzeb konstrukcyjnych (do budowy wysokich form niezbędne jest użycie palonki o różnym uziarnieniu – od 0,5 mm do 2 mm – co wzmacnia konstrukcję gliny, a więc pozwala budować formę ciężką, wysoką i o wielu łukach). Ponieważ nie potrafię pracować w rękawiczkach, musiałam zestawić glinę tak, żeby najgrubszej palonki (2 mm) była najmniejsza możliwa ilość – zmniejszało to prawdopodobieństwo poranienia dłoni. Odpowiednia twardość gliny okazała

się tu być najistotniejszym elementem. Materiał musiał być na tyle miękki, żeby dało się swobodnie formować wałki tak, aby nie dostawały się do nich pęcherzyki powietrza (powodują pęknięcie formy podczas wypału), ale twardy na tyle, żeby umożliwiać wysokie jednorazowe nadbudowanie formy, bez obawy zapadnięcia się zbyt mokrych ścianek; powinien też nie pozwalać na nadmierne kurczenie się formy przy wysychaniu, co również sprzyja powstawaniu spękań. Podsumowując: glina powinna być jak najtwardsza, ale na tyle miękka, żeby można było swobodnie formować wałki. Nie ma na to dokładnej receptury. Wszystko zależy od ciała i możliwości rzeźbiarza/rzeźbiarki.

Proces nauki nowej techniki przebiegał owocnie, choć początkowa faza obfitowała w niepowodzenia. W tym czasie zostałam zaproszona przez kuratora Daniela Brożka do stworzenia instalacji dźwiękowej na potrzeby 18. Przeglądu Sztuki Survival. Do tej wielkoformatowej instalacji zdecydowałam się użyć (nieopanowanej wówczas jeszcze w stopniu satysfakcjonującym) techniki lepienia z wałków. Powstało w sumie jedenaście form, z czego siedem zostało pokazanych na wystawie⁶³. Pierwszą formę o wymiarach 50 cm x 50 cm x 50 cm lepiłam przez tydzień. Ostatnie dwie, o wymiarach 160 cm i średnicy 80 cm, lepiłam równocześnie, łącznie przez trzy dni. Znalazłam rytm.

Mimo że ukończony projekt *Przestrzeń wyobraźni dźwiękowej* nie jest częścią mojego dzieła doktorskiego, to sam proces doskonalenia techniki lepienia z „gruzińskich wałków” już za to dzieło uważam. Bo nie chodzi tu o ideę instalacji, a przebieg budowania formy. W pełni świadomie opisuję swoje działania w obrębie metody, której wirtuozką z pewnością jeszcze nie jestem, chociaż trzeba podkreślić, że używanie technik pokrewnych pozwala na dużo szybsze opanowanie warsztatu⁶⁴. Tryb uczenia się techniki pokrewnej do tej, w której nasze umiejętności są znacznie pogłębione, umożliwia dużo baczniejsze zauważanie i nazywanie momentów „przejściowych”: wpadania w rytm lepienia, całościowe odczuwanie formy, odczytywanie za pomocą skóry dłoni stanu wilgotności i grubości ścianki czy ogólny stan rzeczy, nad którą się pracuje.

Przy budowaniu formy o rozmiarach zbliżonych do ludzkiej sylwetki niezbędna jest praca mięśni całego ciała. Lepienie, zacieranie, przekręcanie obiektu, macanie, dolepianie, ubijanie, zgniatanie, kucanie, wznoszenie się na palce. Z pozoru przypadkowe ruchy i gesty

⁶³ Glina ma tę znakomitą właściwość, że przed wypałem można bez żadnych ubytków materiałowych nieudaną pracę z gliny rozbić, zalać wodą i przerobić ponownie na plastyczną masę. Ten proces, przy zachowaniu odpowiednich procedur można powtarzać wielokrotnie.

⁶⁴ Jako licencjonowana instruktorka nauki pływania i ratowniczką WOPR, tę samą zależność widzę w nauce poszczególnych stylów pływania.

stanowią sedno tego, co mogę nazwać całościowym obejmowaniem formy, wchodzeniem do jej środka. Charakterystyczny ruch wkręcania kolejnego wałka wyznacza rytm pracy, bo to on właśnie przy każdym dolepianym pasie monitoruje całą formę. Zacierając raz w dół, raz w górę warstwy, mieszam glinę, starając się ujednolicić ją z już trochę bardziej zdębiałą poprzednią warstwą. Proces jest szybki, choć taki być nie musi. Wprawniejsi w tej technice ode mnie powiedzieliby nawet, że pośpiech jest niewskazany. Mnie jednak szybkiej pracy i podejmowania decyzji nauczyło koło garncarskie.



Zdjęcie 11. Wkręcanie wałków w ściankę formy.

2021

Foto: C. Król



Zdjęcie 12. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska



Zdjęcie 13. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska



Zdjęcie 14. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska



Zdjęcie 15. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska



Zdjęcie 16. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska



Zdjęcie 17. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska



*Zdjęcie 18. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska*



*Zdjęcie 19. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska*



*Zdjęcie 20. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska*



*Zdjęcie 21. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska*



*Zdjęcie 22. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska*



*Zdjęcie 23. W procesie, kadr z filmu
2021
Wideo A. Patanowska*



Zdjęcie 24. W procesie, w galerii

2021

Foto: G.Stadnik



Zdjęcie 25. W procesie, w galerii

2021

Foto: G.Stadnik

Część IV. *Czarki* – wirtuozeria jako początek kreacji

Opis

Realizacją, która w najbardziej oczywisty sposób odnosi się do tradycyjnie pojmowanego rzemiosła – czyli wytwarzania przedmiotów użytkowych na drobną skalę przez rzemieślnika/rzemieślniczkę za pomocą własnych rąk – jest kompozycja siedemdziesięciu czarek do picia herbaty. Jej założeniem jest połączenie tradycyjnej formy naczyniowej z dodaniem niepowtarzalnego artystycznego gestu w postaci deformacji rantu czarki, niezaburzającej kształtu okręgu. Celem włączenia tego projektu do dzieła doktorskiego jest podkreślenie wagi tradycyjnych umiejętności rzemieślniczych – w mojej praktyce ciągle dążenie do wirtuozerii w danej technice jest fundamentem dla swobodnej, szczerzej kreacji artystycznej, tak więc rzetelne opanowanie warsztatu, co reprezentują wytoczone przeze mnie czarki, odzwierciedlają poziom mojego doświadczenia toczenia na kole garncarskim.

Na wystawie doktorskiej w galerii Dizajn czarki zostały zaprezentowane w otwartej gablotce, składającej się z czternastu rzędów po pięć czarek w rzędzie, tworząc dwupółmetrową wertykalną kompozycję. Gablotka została umieszczona w dużej odległości, ale jednak naprzeciwko białej, horyzontalnej kompozycji pt. *STEREO*, której zarówno kolorystyka (autorska mieszanka porcelany z glinami szamotowymi nadaje czarkom również jasny świetlisty kolor), podstawowe założenia kompozycyjne (proporcje prostokąta, wielość elementów, rytmy układów) jak i zagadnienie pozostawienia śladu palców toczenia na powierzchni formy są wspólne dla obydwu realizacji. Ważnym elementem projektu *Czarki* w kontekście wystawy (i jej performatywnego charakteru) jest możliwość dekonstruowania i bezpośredniego doświadczenia znajdujących się w gablotce naczyń. Każdy odwiedzający wystawę może wybrać sobie jedną czarkę, zdjąć ją z ekspozycji i napić się podawanego przez pracowników galerii naparu z geranium. Celem tego rytuału jest, poprzez haptyczny odbiór dzieła, zbliżenie się do rzemieślniczego warsztatu, przy którego pomocy zostało ono wykonane. Unikalność każdego egzemplarza, forma bliska abstrakcyjnej rzeźbie oraz proces produkcji, oferujący spotkanie z autorem, dają nadzieję, że przedmioty codziennego użytku mogą odzyskać należny im szacunek w postaci wieloletniego użytkowania.

Przyjęta przeze mnie liczba siedemdziesięciu sztuk w projekcie wiąże się z tym, że obecnie tyle egzemplarzy jestem w stanie wytoczyć jednego dnia, przez siedem godzin, włączając w to przygotowanie gliny, przerwę i około dwadzieścia dodatkowych czarek⁶⁵.

W 2006 roku w ramach praktyk studenckich terminowałam przez miesiąc w Essen u Yong-Jae Lee – artystki-garncarki koreańskiego pochodzenia. W warsztacie dostałam zadanie wytoczenia serii naczyń – najpierw tylko walców, potem misek, talerzy i kubków, po czterdzieści sztuk. Taką ilość toczyłam wówczas przez 2-3 dni. Kolejnym etapem pracy z każdą serią było rozcinanie w połowie zdębiałych (ale niewypalonych) efektów mojej pracy. Celem tego destrukcyjnego działania było skonfrontowanie się z własnymi umiejętnościami i biegłością warsztatową. W ten sposób sprawdzałam, czy potrafię już toczyć równe ścianki różnych naczyń w zależności od stawianych im wymogów funkcjonalnych. Ostatnim etapem tego „wprowadzenia do pracy rzemieślniczej” było rozbicie wszystkiego, co zrobiłam przez cały miesiąc i przerobienie zużytego materiału na plastyczną glinę. Znakomite ćwiczenie ciała. Było to również ćwiczenie hartu ducha.

Prezentowane w dziele doktorskim czarki wytwarzane są rzemieślniczo w technice koła garncarskiego. Początkowo ręka garncarki – moja ręka, nadaje im niemal identyczną postać – z zachowaniem powtarzalnej stopy, średnicy i grubości. Następnie jednym swobodnym, zdecydowanym ruchem czarka zostaje „wyrzeźbiona” i zyskuje dynamiczną formę końcową. Cały proces dzieje się podczas toczenia. W ruchu. Nie ma możliwości powtórzenia deformacji. Działanie to wymaga zaangażowania wysokich umiejętności rzemieślniczych oraz użycia artystycznego gestu, który nadaje niepowtarzalność, ale może też zniszczyć przedmiot. O ile wytoczenie serii czarek o zbliżonych proporcjach nie stanowi wybitnej trudności, to deformacja brzuśca wymaga manipulacji toczonym naczyniem w taki sposób, żeby w tym samym geście rozcentrować formę, po czym przywrócić rant do kształtu okręgu, przy zachowaniu równej grubości ścianek i niezmienionej wysokości czarki. Dodatkową trudnością jest formowana podczas odcinania wytoczonej czarki stopa, którą obtoczyć można jedynie z zewnątrz, co wymusza całkowite kontrolowanie grubości dna już podczas toczenia, bez możliwości późniejszego zebrania nadmiaru materiału. Tu forma dosłownie podąża za funkcją – powstałe na powierzchni ślady dłoni garncarki niezwykle poprawiają możliwości chwytu czarki, a powstałe w skutek użycia odpowiedniego narzędzia

⁶⁵ Moje doświadczenie pokazuje, że w całym procesie produkcji rzemieślniczej, od toczenia do ostatniego wypału, uszkadza się około 10 procent asortymentu. Zawsze dodaję drugie tyle, żeby mieć jeszcze kilka sztuk do wyboru. Tak więc, jeśli klient zamawia siedemdziesiąt sztuk, to ja toczę ich dziewięćdziesiąt.

„prążkowana stopa” zapobiega częstemu dzisiaj zjawisku osadzania się w stopie wody i brudu podczas zmywania w zmywarce⁶⁶.



Zdjęcie 26. Obtaczanie stopy na sucho. Pracownia.

2021

Foto: M. Maros

Częstym problemem w produkcji ceramiki użytkowej jest waga naczynia. Również w tym przypadku przyjmowane kryteria zależą od rodzaju asortymentu. Niemniej jednak, szczególnie w niestandardyzowanej produkcji rzemieślniczej, toczenie kilkudziesięciu naczyń tej samej wielkości pozwala ocenić jaka masa jest najbardziej odpowiednia dla danej wielkości wyłącznie poprzez „zważenie” porcji gliny w ręce. Sama tego doświadczyłam podczas toczenia czarek do pracy doktorskiej: w pewnej chwili zorientowałam się, że doskonale wiem, która z siedemdziesięciu czarek (toczonych przecież z prawie identycznej ilości gliny) ma najlepiej zachowane proporcje masy do wielkości brzuśca, wysokości stopy i ogólnej wysokości. Innymi słowy – która najlepiej trzyma się w ręku. Shoji Hamada, japoński garncarz, który w swoim kraju otrzymał tytuł „Żywego Skarbu Narodowego” tego rodzaju „wiedzę w ręku” nazywał „podświadomą świadomością” (ang. *subconscious consciousness*)⁶⁷, a dokonując wyboru najlepszych egzemplarzy z wypału w znacznie

⁶⁶ Efekt ten odkryłam przypadkowo, kiedy nie mogąc znaleźć struny do odcinania użyłam sprężynki z długopisu, którą akurat miałam pod ręką, a której nie byłam w stanie rozciągnąć do prostej linii. Zainteresowana efektem zaczęłam później sprawdzać możliwości wykorzystania tego efektu na różnych formach i materiałach.

⁶⁷ S. Peterson, *Shoji Hamada. A Potter's Way and Work*, Nowy Jork 1981, s. 177.

większym stopniu ufał rękom, macając dokładnie kolejne części danego naczynia, niż nie mającym bezpośredniego kontaktu z materiałem oczom.

Toczenie na kole garncarskim można rozumieć jako swego rodzaju choreografię, którą każdy rzemieślnik wypracowuje zgodnie z możliwościami swego ciała, predyspozycjami i sposobem pracy. W tym układzie ruchów są jednak pewne stałe elementy⁶⁸: ułożenie własnego ciała, przygotowanie gliny i narzędzi, centrowanie, podnoszenie ścian cylindra, kształtowanie, odcinanie obiektu od tarczy koła lub nakładki, odstawianie elementu.

Najbardziej niedocenianym dziś, choć również istotnym etapem, jest przygotowanie materiału. Co prawda, obecnie dysponujemy maszynami idealnie odpowietrzającymi glinę i gotowymi masami, które pozwalają niemal całkowicie pominąć etap ręcznego jej wyrabiania, ale i tak poznanie tego procesu (choć bardzo wyczerpującego fizycznie) wydaje mi się niezbędne, choćby ze względu na to, że uczymy w ten sposób własną skórę rozpoznawania optymalnej do toczenia wilgotności i miękkości materiału. Poza tym wyrabianie gliny umożliwia przygotowanie mięśni, ścięgien, przegubów. Najpierw należy odpowiednio rozgrzać ręce. Następnie trzeba umościć się na siedzisku, przyjmując optymalną do toczenia pozycję. Ułożyć wygodnie pośladki. Uziemić się. Poczuc stopy, miednicę, silne uda, twarde brzuch.

Miska z wodą, gąbka, żyłka (lub struna) do odcinania i ewentualnie cyklina – to podstawowe narzędzia garncarza. Wprawny garncarz użyje jakiegokolwiek cykliny i pierwszej z brzegu gąbki, ale jest tak, że narzędzie, którego używa się wiele razy (albo raczej wiele tysięcy razy), staje się przedłużeniem ręki. Towarzyszy temu nie dająca się z niczym pomylić pewność i spokój w operowaniu tym właśnie wybranym narzędziem.

Ze wszystkich etapów toczenia najwięcej problemów sprawia centrowanie. Utrzymywanie formy w centrum względem osi tarczy koła towarzyszy nam w całym procesie toczenia (nawet kontrolowana deformacja jest oparta o jego właściwe zaburzenie). Choć to od niego właśnie zaczyna się toczenie, centrowanie jest doświadczeniem, które najczęściej zniechęca do dalszej nauki tej techniki pracy z gliną.

Znikające pod ręką „bicia”, trudne do osiągnięcia dla początkujących, uzyskane wyeliminowaniem nierówności wycentrowanej porcji gliny, sprawiają wrażenie jakby pod

⁶⁸ Nie jest moim celem skrupulatne opisywanie technik stosowanych do wytworzenia każdego elementu dzieła (to można znaleźć w podręcznikach do toczenia i wielu filmach w Internecie). Za pomocą poniższego opisu chcę pokazać, co dla mnie stanowi szczególnie ważne momenty.

naszymi rękami trwała bez ruchu. Jest wręcz odwrotnie. Etap centrowania charakteryzuje się największą szybkością obrotów tarczy koła. Centrowanie to również mieszanie gliny. Podnoszenie i wydłużanie stożka, a następnie jego spłaszczanie i obniżanie, dodatkowo miesza glinę, co sprzyja wydostawaniu się na zewnątrz niezredukowanych lub powstałych podczas wyrabiania pęcherzyków powietrza. Unieszkodliwianiu pęcherzyków podczas toczenia towarzyszy charakterystyczny dźwięk delikatnego, przyjemnego pękania.

Kolejnym etapem jest wciskanie i żłobienie – wciska się palce w środek wycelowanej, będącej w ruchu wirowym gliny w celu otwarcia niecki w masie gliny i wypchnięciu nadmiaru na boki, którą zaraz potem użyje się do podnoszenia ścianek. Zarówno w centrowaniu jak i otwieraniu oraz ciągnięciu do góry ścian naczynia najistotniejsza jest stabilna postawa ciała. Oparte na udach są przedramiona. Przy toczeniu dużej ilości gliny stabilność rąk i siłę potrzebną do zapanowania nad materiałem bierze się z miednicy. Dotykające pachwiny udowej łokcie, oparte na udach, są pchane i stabilizowane przez całe ciało. Toczenie samymi rękami prowadzi do szybkiej kontuzji nadgarstków.

W podnoszeniu do góry ścianek istotną rolę odgrywa miarowy oddech, płynność ruchów. Jest to też moment, kiedy opuszki palców badają grubość ścianek, wilgotność moczony już wielokrotnie wodą gliny. Podpowiadają jak długo i z jaką siłą możemy jeszcze toczyć daną formę.

Odcinanie skończonej formy najlepiej robić w ruchu, kiedy tarcza koła jeszcze się kręci. Jest to jedyna gwarancja, że działająca siła żyłki nie zniekształci nam idealnej średnicy wytoczonej formy. Ryzyko jest duże: jeśli żyłka się ześlizgnie, przetnie formę w miejscu niepożądanym, co zniweczy całą pracę.

Omawiane elementy tej choreografii⁶⁹ mają wspólny mianownik – wszystkie sprowadzają się do fizycznego, płynnego ruchu w skupieniu. Nasuwa się tu porównanie do *flowingu* – terminu tego używa Gabrielle Roth, instruktorka medytacji w ruchu *5Rhythms*®. *Flowing* jest pierwszą z pięciu „jakości” ruchu w tej praktyce, a charakteryzuje się osadzeniem przy pomocy ruchu ciała w „tu i teraz”, to „bycie w ciele”⁷⁰, w płynności lub – jak by to ujął Ingold w myśl retoryki Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego – w sile

⁶⁹ Początkiem moich realizacji przy pracach seryjnych jest nauczenie się toczenia danego kształtu. Nauczenie ciała „nowej” sekwencji ruchów, choć najczęściej nie takiej wcale nowej, bo zaczerpniętej z dotychczas opanowanego wachlarza umiejętności. Jednak ułożenie nowej choreografii wymaga ćwiczeń. Tak samo w tańcu, jak i w każdej innej profesji, w której działanie oparte jest na pracy warsztatowej, trzeba wyćwiczyć ciało.

⁷⁰ G.Roth, *The Wave Dance*, YouTube, *online*: <https://www.youtube.com/watch?v=8cYYzcTzm6Y>, dostęp: 22.05.2020.

przepływu⁷¹. Tocząc w skupieniu, często mam wrażenie, jakbym cała była w ruchu. Tyle, że nie wirowym, jak glina na tarczy koła, ale na poziomie komórkowym. Jakby wszystko we mnie drgało. Jakbym łączyła się i z toczoną formą, i z narzędziem. To właśnie ten proces nazwałabym przepływem, *flowingiem*. Ze stopami mocno osadzonymi na ziemi, dającymi poczucie stabilności, w ciągłym mikro-ruchu. Taka świadomość ciała i pełna uwagi obecność wydaje się nieodłączną cechą wszystkich zawodów wymagających rzemieślniczej precyzji.

Ważnym zjawiskiem, które niejako daje nam znać, że osiągnęliśmy poziom wirtuozerii/mistrzostwa, jest eksternalizacja wiedzy. Moment, w którym wiedza ukryta staje się wiedzą dostępną, czyli jawną i formalną. Ciało zaczyna uznawać ją za pewnik, stan początkowy, usystematyzowaną całość, a głowa o niej zapomina, przestaje analizować. Richard Sennett zjawisko eksternalizacji nazywa „zakorzeniem”⁷² wiedzy i słusznie zwraca uwagę na fakt, że dotyczy ono zarówno wyjątkowych umiejętności, jak i najbanalniejszych nawet ruchów⁷³ – jak poranne wstawanie, chodzenie, jazda na rowerze. Mówiąc o wiedzy milczącej w kontekście pracy rzemieślnika, Sennett zwraca uwagę na bardzo istotną kwestię, która w trafny sposób definiuje pewne szczególne cechy osobowości niezbędne do osiągnięcia, a właściwie ciągłego osiągania (bo to niekończący się proces) wirtuozerii: chodzi o ciągłą potrzebę pobudzania samoświadomości, ciekawość:

Ucząc się jakiegoś fachu, rozwijamy złożony zestaw [...] procedur. Na wyższym poziomie umiejętności mamy natomiast do czynienia z nieustającą współzależnością między samoświadomością a milczącą wiedzą. Milcząca wiedza daje zakotwiczenie i pewność, samoświadomość daje natomiast możliwość krytyki i dokonywania korekt⁷⁴.

Taki sposób zdobywania wiedzy odnajduję we własnej wieloletniej praktyce toczenia na kole garncarskim.

Powtarzanie z uwagą jednej czynności prowadzi do jej doskonalenia. Doskonalenie natomiast może – choć nie musi – wieść do wirtuozerii. W wielokrotnie przytaczanej już tutaj książce, w rozdziale zatytułowanym *Fragmentaryzacja umiejętności. Rozdzielenie ręki i głowy*, Sennett pisze, że „rozwijanie umiejętności zależy od tego jak zorganizowana jest

⁷¹ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 122.

⁷² R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 71.

⁷³ Ibidem, s. 71.

⁷⁴ Ibidem, s. 71.

powtarzalność⁷⁵. Nie może tego doświadczyć osoba niepraktykująca. Dopiero wirtuozeria pozwala na wprowadzanie kontrolowanych zmian, czyli na pogłębienie kreacji twórczej. Omawiany przez Sennetta termin *craftsmanship* (wirtuozeria) to jakość, która jest osadzona w robieniu (ang. *making*) i odkrywa przed nami samymi prawdę, że po osiągnięciu pewnej doskonałości nie trzeba ograniczać się do jednej prawidłowej techniki wykonania czegoś⁷⁶.

Budowanie dzieła jest procesem, podczas którego doświadczające ciało uczy się ruchów, poznaje właściwości i możliwości materiału oraz różne jakości, zależności i wynikające z poszczególnych działań estetycznych wartości. Im ciało czuje się pewniej w wykonywanych czynnościach, tym efekt jest płynniejszy, wyraźniejszy, bardziej odważny i bardziej wiarygodny. Kiedy – osiągnąwszy poziom wirtuozerii – wprowadzamy zmianę lub popełniamy pomyłkę, z uwagą i zainteresowaniem odnotowujemy powstały efekt i prowadzący do niego proces. Widzimy go nie w kontekście porażki, a ciekawego, wiodącego do nowych rozwiązań zdarzenia. Zaczynamy więc dostrzegać pewną rozchodzącą się w różnych kierunkach nieregularną, trójwymiarową siatkę krzyżujących się ze sobą inspirujących potknięć, odkryć i wątków – Deleuzjańskie kłacze, „z którego każdej odnogi może wyrosnąć nowa roślina”⁷⁷. Przyjmując taki punkt widzenia, zaczynamy dostrzegać pewną ciągłość inspiracji i zachęty do dalszej eksploracji, o której można myśleć jak o „linii bez konturu”, łączącej kolejne realizacje:

Linia nie tworzy już konturu, przechodzi między rzeczami, między punktami. [...] Wytacza płaszczyznę, która ma równie wiele wymiarów, jak to co ją przecina; dlatego wielość, jaką ustanawia nie podporządkowuje się już Jednemu, ale samoistnie się uspójnia. To wielość mas i sfer, nie klas⁷⁸.

Ta specyficzna linia-droga, w odniesieniu do manualnej pracy z materiałem, jest wiedzą zdobywaną przez uważne, wielokrotnie powtarzane doświadczanie (bardziej dla doświadczania niż celu).

⁷⁵ Ibidem, s. 54.

⁷⁶ Szerzej o różnych (i równie wartościowych) drogach do osiągnięcia celu w kontekście nabywania praktycznej wiedzy Richard Sennett tłumaczy w wygłoszonym wykładzie zatytułowanym *Craftsmanship*, który wygłosił na zaproszenie MAK - Museum für Angewandte Kunst (Muzeum Sztuki Stosowanej) w Wiedniu. R.Sennett, *Craftsmanship*, 2016, online: <https://www.youtube.com/watch?v=nIq4w9brxTk&t=1286s>, dostęp: 21.09.2020.

⁷⁷ M. Markiewicz, *Myśleć kłaczem (Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tysiąc Plateau)*, „Art Papier” 2016, nr 7-8 (295-296), online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=299&artykul=5495>, dostęp: 22.11.2021.

⁷⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc Plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015, s. 625.

Ćwiczenie sprawia też, że treść tego, co powtarzane, zmienia się [...] Gdy ćwiczenia służą jako środek do osiągnięcia ściśle wyznaczonego celu, powracają wady systemu zamkniętego. [...] Otwarty związek między rozwiązywaniem a wyszukiwaniem problemów [...] pomaga budować i rozszerzać umiejętności, o ile nie ogranicza się do pojedynczych, jednorazowych sytuacji⁷⁹.

⁷⁹ R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J.Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 56-57.



Zdjęcie 27. Czarki

2022
Materiał: porcelana, masy autorskie
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 8 x 10 x 10 cm
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 28. Czarki

2022
Materiał: porcelana, masy autorskie
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 8 x 10 x 10 cm
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 29. Czarki w gablocie ekspozycyjnej.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 30. Czarki w gablocie ekspozycyjnej.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 31. Czarki w gablocie ekspozycyjnej.

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 32. Czarki w gablocie ekspozycyjnej.

2022

Foto: G. Stadnik

Część V. *ASTRAL* – błąd jako punkt wyjścia dla nowych rozwiązań

Opis

Na włączoną do dzieła doktorskiego serię *Astral* składają się dwie grupy abstrakcyjnych form o potencjale użytkowym, a ich głównym tematem i problemem jest kontrolowana deformacja. Obydwie grupy form wykonane są w technice koła garncarskiego. Różnią się zastosowanymi do ich wytoczenia materiałami.

Pierwsza grupa wykonana została z terakoty, relatywnie taniej, porowatej czerwonej gliny którą powszechnie używa się dziś do produkcji donic, cegieł i dachówek. Odpowiednio skomponowana mieszanka (uziarnienie, ilość materiałów uplastyczniających i schudzających) powoduje, że jest ona plastyczna, dobrze wytrzymuje napięcia powstałe w wyniku powstałych na kole deformacji. Konstrukcyjnie jest wytrzymała i jak to mówi się branżowym językiem jest "wdzięczna do toczenia".

Druga grupa wykonana została z autorskiej masy porcelanowej z dodanymi do niej niewielkimi ilościami masy szamotowej, która po wypale daje w efekcie drobne ciemne cętki. Część form została dodatkowo pokrytych perłowym lustrem w celu uzyskania efektu opalizowania i błysku powierzchni.

Zarówno w kulturze Zachodu, jak i Dalekiego Wschodu, porcelana jest wciąż uważana za najszlachetniejszy materiał do produkcji ceramiki użytkowej. Ze względu na przewagę technik odlewniczych, porcelana dostępna w Europie nie jest zbyt wdzięcznym materiałem do toczenia na kole. Powodem trudności w toczeniu porcelany pozyskiwanej z fabryk – a takiej używam – jest między innymi dodawanie do masy upłynniacza ułatwiającego odlewanie, który bardzo skraca możliwość swobodnego kształtowania tego materiału w innych technikach. Niezależnie od wybranej techniki, porcelana sprawia dużo trudności: łatwo się deformuje, często pęka pod wpływem napięć, szybko ulega „zmęczeniu” i pod wpływem zbyt długiej obróbki mechanicznej zarówno łatwo się przesusza, jak nadmiernie namaka. A jednak jej wyśmienita drobnoziarnistość pozwala zostawić na powierzchni wyrobu najbardziej precyzyjny ślad ręki podczas toczenia.

Skontrastowanie dwóch tak różnych materiałów jest celowe.

W swojej praktyce wykorzystuję deformację prostych kształtów. Deformacja jest bardzo ciekawym zabiegiem, na przykładzie którego można dobrze zrozumieć, na czym

polega osiągnięcie wirtuozerii (ang. *craftsmanship*) lub jej brak. Deformacja toczonej formy jest częstym zjawiskiem występującym u uczących się garncarzy. Nierzadko pojawia się już na etapie centrowania, a jest wynikiem braku pewności ruchów, nieumiejętności korzystania z własnego ciała jako oparcia dla łokci i przedramion oraz nieumiejętności obrania i utrzymania stabilnej postawy przy toczeniu. Niepewność ruchów doprowadza często do osunięcia się ręki oraz zniekształcenia obiektu, który w szybkim tempie obraca się na tarczy koła. Forma taka charakteryzuje się przysadzistością, brakiem proporcji i technicznymi niedociągnięciami (nieprawidłowa grubość ścianki, brak możliwości obtoczenia stopy itd.). Nawet ta niewprawna deformacja mami, podoba się tym, którzy nie mają doświadczenia. Porównać można to do wrażenia jakie wywołują filtry w Photoshopie czy szablony do tworzenia prezentacji – początkujących użytkowników wprawiają w zachwyt, doświadczeni graficy wiedzą, że to tani, obliczony na poklask zabieg.

Świadoma deformacja na kole garncarskim polega natomiast na skorelowaniu szybkości ruchu toczących rąk z szybkością obracania się toczka. Przy czym chodzi tu nie o synchronizację, a o celowe opóźnianie bądź przyspieszanie ruchów ręki w stosunku do obracającej się formy. Taki zabieg powoduje rozcentrowanie formy względem osi koła, co dodatkowo utrudnia uzyskanie identycznej grubości ścianki na całej powierzchni naczynia. Zabieg celowej deformacji jest ostatnim ruchem, jaki wykonujemy na toczonej formie.

Skąd wiadomo, kiedy jest odpowiedni moment? Jak ułożyć ręce, skoro każda deformowana forma ma inny kształt? Z jaką siłą należy ścisnąć wewnętrzną i zewnętrzną stronę toczonej bryły? Nie umiem dokładnie powiedzieć, ale wiem jak to zrobić i mogę pokazać. Chociaż pokazanie, mimo wielkiej wartości, poznawczo nie na wiele może się zdać. Tu dochodzimy do momentu, w którym zjawisko wiedzy ucieleśnionej w szczególny sposób staje się (nie)widoczne. Wszystko dzieje się zbyt szybko, żeby można było ze szczegółami (a o nie właśnie chodzi) to dostrzec. Odnosząc się do własnych doświadczeń w obrębie praktyki koła garncarskiego, mogę z przekonaniem stwierdzić, że mam tę wiedzę, a jej zdobycie wymaga praktyki. Moje doświadczenia nie muszą być tożsame ani nawet bliskie praktykom innych. Wiedza, o której mówię, jest powiązana z moimi własnymi uwarunkowaniami i cechami ciała oraz osobowości. Jak pisze filozof Marek Pokropski w rozprawie *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, „konceptja ucieleśnionego poznania jest dobrym przykładem nauki, która nie ignoruje subiektywnego doświadczenia świata na

rzecz abstrakcyjnych modeli, wedle których poznanie miałoby się odbywać⁸⁰, a krytyczka i historyczka sztuki Marta Smolińska dodaje, że „żyjące ciało zostaje zatem uwzględnione w akcie produkcji wiedzy, a ucieleśniona percepcja prowadzi do generowania sensów”⁸¹.

W autorskiej technice toczenia na kole garncarskim, którą wykorzystuję do wykonania dzieła doktorskiego, w bardzo dużym stopniu zdaję się na swoje ciało. Podążam za jego możliwościami i wiedzą.

Nastrajam się na swobodną kreację. Przybieram wtedy postawę zarówno protagonistki jak i obserwarki. Podążam za tym, co ciało toczy. Nie chodzi tu o estetyzujący efekt, ale o spójność płynącą z działania.

Ważna jest niczym niezmacona obecność w procesie. Zanim usiądę do koła, nastrajam się. Poprzez wyrabianie gliny rozgrzewam ciało (ale uważam, żeby zanedo się nie zmęczyć – wszak konieczność zachowania absolutnej precyzji jest niezbędna przy toczeniu, co przy nazbyt zmęczonych mięśniach jest niemożliwe). Formując kawałki gliny, określam ogólną wielkość form, które wytoczę. Siadając do toczka, mam w głowie bardzo ogólny zarys formy – ustaliam, czy będzie to kształt strzelisty, rozłożysty, wysoki, niski.

Podążanie za przekształcającym się materiałem (i potrzebnym do tego narzędziem) w przypadku pracy na kole garncarskim dobrze wizualizuje właśnie przykład deformacji. Ciało garncarki „czyta” tak drobne zmiany możliwości utrzymania się w pionie toczonyj ścianki, że wie jak daleko może się posunąć w opóźnianiu ruchu ręki w stosunku do ruchu koła, aby toczony kształt utrzymał się w pionie, a powstająca forma zachowała odpowiednie proporcje (nie była ciężka i „glutowata”) i ścianka na całej długości była jednakowej grubości.

Tim Ingold w eseju *Making culture and weaving the world* ów prymat procesu nad jego rezultatem wyraża za pośrednictwem następującej, odnoszącej się tak do sanskryckiej (ten kto formuje)⁸², jak i łacińskiej (tkacz)⁸³ etymologii słowa „wytwórca”: „nie narzucał formy na podatną materię, lecz dzielił i łączył włóknisty materiał”⁸⁴.

⁸⁰ M. Pokropski, *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011, nr 4 (32), s. 137, online: <http://www.pfl.uw.edu.pl/index.php/pfl/article/viewFile/567/35>, dostęp: 12.12.2021.

⁸¹ M. Smolińska, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020, s.79.

⁸² T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 124, za: T. Ingold, *Making culture and weaving the world*, [w:] *Matter, Materiality and Modern Culture*, red. P. Graves-Brown, London 2000, s. 64-65.

⁸³ Ibidem, s. 124.

⁸⁴ Ibidem, s. 124.

Ćwiczenie nowej sekwencji ruchów potrzebnej do wykonania serii zdeformowanych mis można porównać z rozciąganiem różnych partii mięśni – zamiast tylko jednego mięśnia. Sprzyja to większej elastyczności ogólnej. W rzemiośle natomiast – większej swobodzie twórczej, kreatywności. Bo trzeba wspomnieć, że techniczne opanowanie warsztatu, technologicznych zasad i praw często uniemożliwia kreatywne działanie z materiałem. Ogranicza, stopuje przed podjęciem ryzyka.

Przykładem tego jest obserwacja rzeźbiarzy nieceramików w dużych, światowej rangi centrach sztuki dedykowanych warsztatowej pracy z gliną, takich jak International Ceramics Studio (ICS) w miejscowości Kecskemét na Węgrzech, do których przyjeżdża wielu rzeźbiarzy bez doświadczenia z gliną, a rezultaty ich działań są komentowane jako „świeże”, zaskakujące i innowacyjne⁸⁵. Krótko mówiąc, nieświadomi możliwości poniesienia porażki, realizują oni wyobrażony koncept (efekt Dunninga-Krugera⁸⁶). Do podobnych praktyk, czyli działaniu wbrew „zasadom”, namawiał studentów Peter Voulkos, amerykański garncarz i rzeźbiarz greckiego pochodzenia: „pracuj tak długo, aż glina się przewróci”. Aby „otworzyć głowy” studentom, na pierwszej lekcji toczył imponująco wielki garnek, a potem, odstawiając go na stół, niby przypadkiem upuszczał naczynie na podłogę, powodując jego deformację. Ku wielkiemu zdziwieniu studentów, opatrywał wydarzenie komentarzem: „dopiero teraz ta forma ma sens i wyraz; piękna deformacja”⁸⁷.

⁸⁵ International Ceramics Studio (ICS), online: <http://icshu.org/index.html>, dostęp: 02.10.2021.

⁸⁶ D. Dunning, J. Kruger, *Unskilled and unaware of it: how difficulties in recognizing one's own incompetence lead to inflated self-assessments*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1999, t. 6, s. 1121-1134.

⁸⁷ Cytat zaczerpnięty z filmu dokumentalnego *Toshiko Takaezu : portrait of an artist*, w którym artystka opowiada o swoim spotkaniu z Peterem Voulkosem i znaczeniu, jakie to zdarzenie miało dla jej poszukiwania własnej drogi twórczej.

T. Takaezu, *Toshiko Takaezu: portrait of an artist*, 1993, online: <https://www.toshikotakaезufoundation.org/about-toshiko#Film>, dostęp: 03.10.2021.



Zdjęcie 33. Astral I, rodzina sześciu form

2022

Materiał: terakota

Technika: koło garncarskie

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 34. Astral I, forma 1

2022

Materiał: terakota

Technika: koło garncarskie

Wymiary: 24 x 34 x 34cm

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 35. Astral I, forma 2

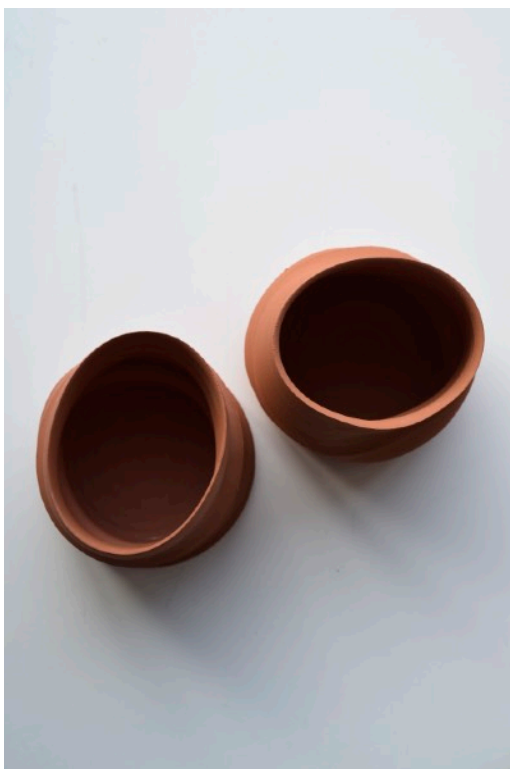
2022

Materiał: terakota

Technika: koło garncarskie

Wymiary: 18 x 38 x 38 cm

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 36. Astral I, formy 3 i 4

2022
Materiał: terakota
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 30 x 25 x 25 cm
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 37. Astral I, forma 5

2022
Materiał: terakota
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 30 x 32 x 32 cm
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 38. Astral I, forma 6

2022
Materiał: terakota
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 24 x 37 x 37 cm
Foto: G. Stadnik



*Zdjęcie 39. Astral II, rodzina osiemnastu form
2022
Materiał: porcelana, masa autorska
Technika: koło garncarskie
Foto: G. Stadnik*



*Zdjęcie 40. Astral II, detal
2022
Materiał: porcelana, masa autorska
Technika: koło garncarskie
Foto: G. Stadnik*



*Zdjęcie 41. Astral II, forma 1
2022
Materiał: porcelana, masa autorska, luster
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 25 x 25 x 25 cm
Foto: G. Stadnik*



*Zdjęcie 42. Astral II, forma 2
2022
Materiał: porcelana, masa autorska, luster
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 27,5 x 26 x 26 cm
Foto: G. Stadnik*



Zdjęcie 43. Astral II, forma 3

2022
Materiał: porcelana, masa autorska, luster
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 24 x 33 x 33 cm
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 44. Astral II, forma 4

2022
Materiał: porcelana, masa autorska, luster
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 24 x 33 x 33 cm
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 45. Astral II, formy 5 i 6

2022
Materiał: porcelana, masa autorska, białe szkliwo
Technika: koło garncarskie
Wymiary: 27 x 30 x 30 cm, 25 x 26 x 26 cm
Foto: G. Stadnik

Część VI. *STEREO* – ciągłość historyczna i intuicja

Opis

Elementem, od którego zaczęła się praca nad moim dziełem doktorskim, jest kwadratowa kształtka wykonana za pomocą techniki koła garncarskiego. Trójwymiarowy obiekt o boku zbliżonym do 10 cm (rodzaj wypału determinuje skurcz) i wysokości ok 3 cm jest zarówno elementem dekoracyjnym, abstrakcyjnym, jak również zdradzającym wyraźny potencjał użytkowości, przede wszystkim w architekturze.

Na potrzeby wystawy doktorskiej zdecydowałam się ułożyć kształtki w prostokątną kompozycję składającą się z dwustu trzydziestu elementów, na pięciu zawieszonych obok siebie panelach – każdy o wysokości 45 cm i długości 75 cm. Wszystkie w białym kolorze. Panele są przygotowane w taki sposób, że pozwalają na tworzenie dowolnych kompozycji z zachowaniem kąta prostego w stosunku do siebie. Ponadto, gdyby wmurowywać pojedyncze kształtki bezpośrednio w ścianę budynku, można by stworzyć ich dowolny układ. Pozbawienie zaprezentowanej realizacji ramy ma sugerować kompozycję otwartą, co nawiązuje do faktu, że mimo powtarzalności ruchów wykonywanych przy toczeniu wykorzystywanego do formowania kształtek walca, niemożliwe jest uzyskanie identycznego śladu palców na jego powierzchni – co kontrastuje z powtarzalnym rozmiarem kwadratowego kształtu. Połączenie tych dwóch jakości jest dla mnie najważniejszym czynnikiem estetycznym w tej kompozycji, bo uwydatnia nieskończoność rozwiązań możliwych do osiągnięcia jedynie przy użyciu techniki koła garncarskiego.

Kształtki powstały z połączenia dwóch technik: toczenia na kole garncarskim i ręcznego formowania z użyciem drewnianej formy. Toczony na kole garncarskim walec, z charakterystycznymi śladami palców na powierzchni i poddany lekkiej deformacji, po zdjęciu z toczka zostaje rozcinany i pod odpowiednim kątem wkładany do formy. Ten zabieg wymaga sprytu, ciągłej, szybkiej reakcji na zachowanie materiału, bo wilgotna glina pod wpływem grawitacji ma duże tendencje do rozciągania się i pękania, szczególnie wtedy, kiedy ścianka wytoczona jest bardzo cienko. Ważne jest, żeby rytm „pasków” nie został zaburzony żadnym „obcym” śladem: palca podtrzymującego pas gliny lub krawędzią drewnianej formy. Możliwość dodatkowej deformacji pasa gliny w momencie wkładania go do formy pozwala uzyskać efekt pełnej trójwymiarowości. Ten zabieg jest możliwy, kiedy glina jest jeszcze bardzo plastyczna, ale jednocześnie na tyle zdębiała, żeby deformacja

utrzymała się i nie spowodowała pęknięcia (co dzieje się, jeśli glina jest zbyt sucha) pod wpływem zbyt dużego naprężenia powstających łuków. Proces wkładania wytoczonego elementu do formy jest bardzo intuicyjny. Przekroczenie progu wytrzymałości materiału spowoduje pęknięcie. Nawet jeśli nie w momencie formowania, to w późniejszych etapach: suszenia bądź wypalania. Mimo drobnych rozmiarów tworzonego elementu, niezbędny jest tu ciągły ruch całego ciała. Okazuje się, że często drobne, precyzyjne elementy wymagają uwagi, zwinności i wielokrotnego ruchu powodującego ogromne zmęczenie, z pozoru nieadekwatne do ich rozmiaru.



Zdjęcie 46. Proces powstawania kształtki, toczenie na kole garncarskim.

2021
Foto: C. Król



Zdjęcie 47. Proces powstawania kształtki, rozciniwanie walca.

2021
Foto: C. Król



Zdjęcie 48. Proces powstawania kształtki, dopasowanie rozmiaru pasa gliny.

2021
Foto: C. Król



Zdjęcie 49. Proces powstawania kształtki, umieszczanie wytoczonej gliny w formie.

2021
Foto: C. Król

Ostatnim etapem formowania kształtki jest wykończenie stopy od wewnętrznej strony – polega to na dodawaniu przynajmniej dwukrotnie grubszego niż grubość ścianki wálka gliny w celu wzmocnienia konstrukcji kwadratowego kształtu podstawy i (już po wypale) umożliwieniu swobodnego przymocowania kafla do wybranego tła lub podstawy.

Proces schnięcia kształtek jest dwuetapowy. W obydwu etapach kształtki powinny znajdować się pod przykryciem. Ja przeważnie używam bawełnianych prześcieradeł, ale moje doświadczenie z przykrywaniem wytoczonych rzeczy gazetami pokazuje, że oba materiały są równie skuteczne. Ważne, żeby materiał nie dotykał bezpośrednio gliny – wtedy będzie schła bardzo wolno i równomiernie. Przynajmniej 10 pierwszych godzin kształtka (będąca pod przykryciem) pozostaje w drewnianej formie, która w minimalnym stopniu dodatkowo pochłania wilgoć z gliny. Gliniany obiekt kurczy się w tym czasie na tyle, że finalnie można swobodnie wyjąć obiekt z formy (skurcz około 2%). Drugi etap polega na ułożeniu kształtek blisko siebie i pozostawieniu ich do całkowitego, powolnego wyschnięcia. Ten etap trwa około pięciu dni (skurcz około 4%).

Po całkowitym wyschnięciu, kształtki wypala się na biskwit (w około 900 – 950°C, skurcz około 6%). Ten etap bezpowrotnie utrwala glinę, lecz pozostawia czerep na tyle chłonny, że przyjmuje warstwę angoby bądź szkliwa. W zależności od potrzeby i założeń estetycznych, finalnie wypalałam kształtki w temperaturze 1200°C (kolorowe) i 1300°C (białe). Ostatecznie, w zależności od użytej masy i wybranej temperatury wypału kształtki, w stosunku do stanu sprzed wyschnięcia kurczą się od około 10 nawet do 15%.

Biel darzę szczególną estymą. Zastosowanie różnych mieszanek porcelanowych mas (komponowanych samodzielnie) daje bogaty wachlarz odcieni i różniących się minimalnie struktur. Wypalanie w temperaturze 1300°C daje im gładkość powierzchni, a zastosowanie dla części z nich wypałów redukcyjnych, zaś dla innych wypałów utleniających, pozwala uzyskać efekty zimnej i ciepłej bieli. Zastosowanie tej samej temperatury wypału dla wszystkich kształtek w jednej kompozycji jest podyktowane zależnością skurczliwości elementów od temperatury. Mimo wysokiego wypału, zaprezentowane w tej kompozycji kształtki określa się mianem „biskwitów”, czyli porcelany palonej wysoko bez użycia na jej powierzchni szkliwa, angoby czy innej malatury. Odnosząc się do produkcji przemysłowej, najbardziej szlachetna zawsze była właśnie porcelana biała (bez zdołin). Jak głosi wiedza ustnie przekazywana w

fabrykach porcelany, kalki, malowania czy innych zdobień używano po to, żeby zakryć niedoskonałość i szarawość masy, a tylko najlepszą porcelaną zostawiano „czystą”⁸⁸.

W mojej kompozycji jedyną zdobiną są wydobywane przez światło ślady palców pochodzące z toczenia. Zadaniem tego zabiegu jest pokazanie warsztatowego kunsztu i rozległych możliwości zastosowanej techniki. Co ważne, na żadnym z 230 kafelków wykorzystanych w tej kompozycji (ani żadnym z 1000 kafelków, które wykonałam do pracy doktorskiej) nie ma przypadkowego wgniecenia powstałego na skutek odcisnięcia opuszka palca, a jedynie skorelowane z ruchem koła ślady wynikające z techniki toczenia.

Toczenie na kole garncarskim jest jak charakter pisma. Każda garncarka i każdy garncarz zostawiają inny ślad na powierzchni toczonej formy – swój wyjątkowy podpis, unikalny jak odcisk palca.

Znacznym poszerzeniem perspektywy patrzenia na własną technikę pracy na kole garncarskim był dla mnie dwumiesięczny pobyt rezydencyjny w Chinach w 2017 roku. W Jingdezen koła garncarskie widziałam nawet na przymarketowych placach zabaw, na których klienci na czas zakupów zostawiają dziecko pod okiem animatora. Garncarstwo jest tam zajęciem tyleż popularnym, co obwarowanym surowymi zasadami technicznymi i kulturowymi, a także, jak się miało okazać, estetycznymi. Większość ekspresji, jaką widziałam u artystów w Jingdezhen, mieściła się w sferze płaskiej dekoracji formy, głównie malarstwa. Formę z kolei zawsze cechowała nienaganna gładkość powierzchni naczynia. Któregoś dnia przyszedł do mnie chiński garncarz i zapytał w jaki sposób uzyskuję charakterystyczne dla moich form paski na powierzchni toczonego naczynia. Zaproponowałam mu, żeby popatrzył, jak pracuję. Etap podnoszenia glinianego cylindra był powiązany z zostawianiem za pomocą palców na jego powierzchni wklęsłych pasów biegnących od dołu ku górze, prostopadle do tarczy koła. Powtarzałam ruch kilkukrotnie, żeby mógł zapamiętać kolejne kroki. Jak wielkie było moje zdziwienie, gdy wyszło na jaw, że nie zrozumiał! Potem okazało się, że na przeszkodzie stała jego własna praktyka – mojemu chińskiemu garncarzowi nie mieściło się w głowie, że można palcami potraktować formę w inny sposób niż ją wygładzając.

To doświadczenie nie tylko pomogło mi dostrzec w moim sposobie pracy wyjątkową estetykę, ale też wywołało pytania o wagę procesu. Tamto z pozoru zwykłe wydarzenie

⁸⁸ Wiedzę na ten temat, na zajęciach z Technologii ceramiki przekazał mi dr H. Stoksik. Kilkukrotnie słyszałam o tym zarówno w polskich fabrykach porcelany, jak również podczas rozmów w międzynarodowym gronie na targach dizajnu Ambiente we Frankfurcie nad Menem.

sprawiło, że w moich badaniach zdecydowałam się skupić na śladzie i przyjrzeć szerzej różnym współczesnym zewnętrznym i wewnętrznym kontekstom toczenia na kole garncarskim.

Kształtka tworząca kompozycję jest jednak tylko powidokiem procesu, rozważań dotyczących wiedzy ucieleśnionej i wartości fizycznej pracy z materiałem. Wiedzy, którą trudno zwerbalizować, gdyż jest ona pokłosiem praktyki, fizycznego oraz skupionego działania. Sposób budowania/tworzenia kształtki jest wynikiem autorskiego sposobu toczenia na kole garncarskim i odpowiednio rozwiniętych umiejętności rzemieślniczych. Droga jej powstawania – podobnie jak w przypadku wielu innych moich realizacji (głównie artystycznych, ale również projektowych) – nie przebiegała od postawienia problemu, przez badanie w pełni świadomej (tj. zwerbalizowanej i pogłębionej wiedzą teoretyczną) inspiracji, która przyniosła tropy, pomysły i rozwiązania, a kończyła się na jej realizacji. Było odwrotnie: na pomysł kształtki wpadłam pod wpływem silnego doświadczenia w Jingdezhen – w jednej sekundzie, bez projektowania, niby przypadkiem, jakby obok. Proces zachodzenia podobnych sytuacji potrafię opisać tylko zdawkowo, bo nie towarzyszy mu werbalizacja. To bardziej momenty skrzyżowania się wielu wcześniejszych doświadczeń, zarówno tych praktycznych, jak i teoretycznych, przywołanych pod wpływem jakiegoś bodźca, wyzwalacza. To się po prostu dzieje, wydarza się. Pojawia natychmiast i już... jest. Momentem kluczowym jest zauważenie i przyjęcie tego nagle obecnego w mięśniach – kształtu, w głowie – obrazu. Jeśli są wystarczająco silne i frapujące w danej chwili, „osadzają się” w świadomości, w pamięci.

W taki właśnie sposób odkryłam dla siebie (a właściwie w tej jednej chwili poczułam w rękach) obiekt, który stał się podstawową fizyczną reprezentacją mojego dzieła doktorskiego – zarówno jego wygląd, jak i ogólny sposób wykonania. Fenomen ten w jakimś stopniu tłumaczy psycholog Edward Nęcka:

Mechanika nawet prostych procesów poznawczych jest w dużej mierze nieświadoma w sensie introspekcyjnej nieuchwytności. [...] Człowiek nie jest w stanie w stu procentach nadążyć za tym, co dzieje się w jego umyśle⁸⁹.

Kolejne etapy rozwoju kolekcji wyznaczają już długą, bogatą w wiele nieudanych prób badawczych, drogę – zorientowaną już bardziej metodologicznie w klasycznym sensie.

⁸⁹ E. Nęcka, J. Sowa, *Człowiek - umysł - maszyna. Rozmowy o twórczości i inteligencji*, Kraków 2005, s. 184.

Prowadzone przeze mnie badania teoretyczne towarzyszące dziełu doktorskiemu zaczęłam ubierać w zwartą strukturę (słowa) dopiero w chwili pierwszego poważnego kryzysu twórczego związanego z realizacją dzieła doktorskiego. Mowa o momencie, w którym patrzy się na swoją pracę i myśli: „to nie ma sensu”, „nie wiem, co dalej”. Badania teoretyczne pozwoliły mi na chwilę skierować uwagę na inne tory i sprowadziły do nagłego przyływu energii i ponownej fascynacji własnym tematem. Nęcka nazywa to zjawisko psychiczne wglądem⁹⁰ i opisuje je następująco: „wgląd ma charakter nagłego zrozumienia, że wszystko trzeba zrobić inaczej, niż nam się do tej pory wydawało”⁹¹. Za poznawczą przesłankę wglądu podaje uproszczenie i rafinację dotychczas zgromadzonych danych „w taki sposób, że pozostaje sama istota”. Jak dodaje, wglądowi towarzyszy często cielesna reakcja: podniecenie, szybsze bicie serca.

W trakcie badań teoretycznych natknęłam się dość szybko na kafle garnkowe i miskowe. Znałam je dobrze z dzieciństwa, ale ani razu nie pomyślałam o nich podczas pierwszego etapu pracy w materiale nad swoimi kształtami. Kafle garnkowe⁹² są tu o tyle znaczące, że metoda ich produkcji (metoda ślizgowo-taśmowa) to pierwszy moment w dziejach wytwarzania naczyń z gliny przy wsparciu koła, w którym zostają uwolnione ręce garncarza, co pozwala mu na znacznie swobodniejszą pracę z materiałem. Ten sposób wytwarzania stanowił przełom, „stwarzał on bowiem potencjalne możliwości przejścia do toczenia”⁹³. Pojawienie się metody ślizgowo-taśmowej jest więc tym wydarzeniem w dziejach garncarstwa, które otwiera szerzej drzwi swobodnej, twórczej pracy, uwalnia kreację, daje rzemieślnikowi możliwość dłuższego i swobodniejszego kontaktu z materiałem. Jak tłumaczy archeolog Jerzy Kruppé:

uwalniane zostają ręce garncarza od wprawiania tarczy w ruch wirowy. Napęd uwalniający ręce jest zwiastunem jakościowych zmian w procesie produkcyjnym, wyrażonym później w postaci techniki toczenia⁹⁴.

⁹⁰ Obszerniejszy opis zjawiska „wglądu” znajduje się w podrozdziale „Istota twórczości”, E. Nęcka, J. Sowa, *Człowiek - umysł - maszyna. Rozmowy o twórczości i inteligencji*, Kraków 2005, s. 171.

⁹¹ E. Nęcka, J. Sowa, *Człowiek - umysł - maszyna. Rozmowy o twórczości i inteligencji*, Kraków 2005, s. 174.

⁹² Jak podaje archeolożka, profesor Maria Dąbrowska w obszernym studium tematu z 1982 roku pt. *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, za początki pojawiania się pieców kaflowych na ziemiach Polskich (a więc i produkcję kaflów) należy przyjąć najpóźniej połowę XIV wieku. W swoim opracowaniu Maria Dąbrowska zajmuje się tylko dwoma najstarszymi typami kaflów: garnkowymi i miskowymi, które potocznie nazywa naczyniowymi, oraz kaflami wykonywanymi za pomocą matryc. M. Dąbrowska, *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1987, s. 15-16.

⁹³ J. Kruppé, *Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV*, Wrocław 1967, s. 15.

⁹⁴ Ibidem, s. 16.

Technikę ślizgowo-tarczową stosowano na kole dwutarczowym, co umożliwia już toczenie. Mniejsza tarcza górna służyła do toczenia, a dolna – do wprowadzania urządzenia w ruch obrotowy za pomocą nóg. Mniej więcej w połowie konstrukcji znajdowała się ławka, na której siedział garncarz.

Tak więc wiedzona dziecięcą fascynacją intuicyjnie zwróciłam uwagę na moment w historii garncarstwa, który ewidentnie uwalnia rzemieślnika, sprzyja swobodniejszej pracy przy kole garncarskim, a co za tym idzie – zapowiada rozwój swobodniejszej kreacji⁹⁵.

Nie mamy możliwości dowiedzieć się, w jaki sposób powstał prototyp kafla naczyniowych. Czy został wymyślony (dziś powiedzielibyśmy zaprojektowany), teoretycznie opracowany, a potem wykonany, odpowiadając tym samym na nową potrzebę, jaką było opracowanie metody wzmocnienia i udoskonalenia pieców grzewczych? Czy był raczej bezpośrednim wynikiem doświadczeń garncarza, który podczas zwykłego toczenia naczyń zauważył, że po odpowiedniej modyfikacji formowane przez niego garnki o wywiniętych na zewnątrz rantach (wykonane z tego samego materiału, co polepa) nadają się do osadzenia bezpośrednio w glinie tworzącej powierzchnię pieca, co zarówno zwiększy efektywność grzewczą jak i wzmocni jego powierzchnię? Pewne jest natomiast, że zdobyta przez garncarza wiedza umożliwiła mu wyjście poza schemat naczynia, modyfikację formy i zmianę zastosowania. Mamy tu więc do czynienia z działaniem, które Tim Ingold tłumaczy następująco: „nie tyle chodzi o narzucanie bezwładnej materii wymyślonych wcześniej form, ile o interweniowanie w pola sił i prądy materiału, w których rodzą się formy”⁹⁶. Podobne stwierdzenie znajdujemy u Paula Klee: „Forma to kres, śmierć [...] Nadawanie formy to życie”⁹⁷.

Według *Encyklopedii PWN* „stereo” [gr. *stereós* ‘stanowiący bryłę’] oznacza ciało stałe, i wskazuje na jego związek znaczeniowy z trójwymiarowością, plastycznością, przestrzennością⁹⁸.

⁹⁵ W tym miejscu pragnę podziękować Muzeum Archeologiczno-Historycznemu w Elblągu za bezpłatne udostępnienie cennych eksponatów dwóch kafla garnkowych (numer inwentarzowy eksponatów: INC 1161; EM/2674, INC 1572; EM/3233) na moją wystawę doktorską w BWA Wrocław Galerii Dizajn. Wzbogacenie ekspozycji o ten element historyczny wydaje mi się o tyle ważny, że pomaga wyobrazić sobie (a nawet zobaczyć) proces pracy warsztatowej jako ciągłość.

⁹⁶ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 123.

⁹⁷ Za T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s. 122, w: P. Klee, *Notebooks*, nr 2: *The Nature of Nature*, tłum. H. Norden, red. J. Spiller, Londyn 1973, s.269.

⁹⁸ *Stereo*, w: *Słownik Języka Polskiego PWN*, online: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/stereo.html>, dostęp: 4.01.2022.



Zdjęcie 50. Stereo

2022

Material: porcelana, masy autorskie, płyta MDF

Technika: koło garncarskie

Wymiary: 45 x 365 x 10 cm

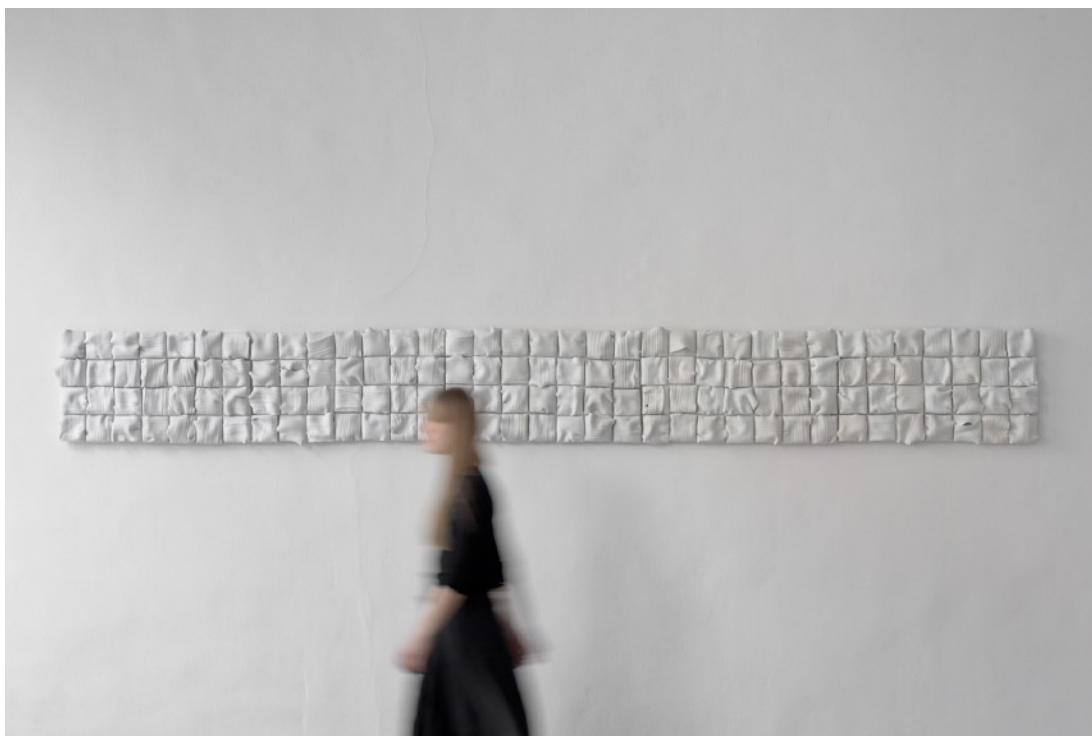
Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 51. Stereo (detal)

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 52. Stereo

2022

Materiał: porcelana, masy autorskie, płyta MDF

Technika: koło garncarskie

Wymiary: 45 x 365 x 10 cm

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 53. Stereo (detal)

2022

Foto: G. Stadnik



Zdjęcie 54. Stereo (detal)

2022

Foto: G. Stadnik

Część VII. *KAMP* – rzemiosło, sztuka i dizajn

Opis

Ostatnim elementem dzieła doktorskiego jest seria dwudziestu naściennych, obramowanych kompozycji o wspólnym tytule *Kamp*. Istotą tego projektu jest połączenie tradycyjnych umiejętności warsztatowych, niezbędnych dla uzyskania interesującego mnie efektu, z wykraczającą daleko poza granice pracowni rzemieślnika wypowiedzią artystyczną. Wypowiedzią artystyczną na temat Nowego Rzemiosła właśnie. Koło się domyka.

Na wystawie doktorskiej wszystkie składające się na tę serię kompozycje zostały zaprezentowane na jednej dużej ścianie, w nieregularnych, mniej lub bardziej przypadkowych odstępach. Występujące w bliskim sąsiedztwie, tworzą dodatkowo efekt *na-* albo nawet *prze-*sycenia. Kondensację linii, kolorów i organicznej materii.

Uzyskany efekt przenikania się barw, a nawet optyczne złudzenia polegające na tym, że patrząc np. z prawej strony kompozycja wydaje się być bardziej czerwona, a patrząc od lewej bardziej niebieska, występuje na formach dzięki trójwymiarowym paskom, które zostawia na porcelanie tocząca ręka. O technologicznych i konstrukcyjnych aspektach kształtek wspominałam opisując projekt *STEREO*, który od strony budowania formy opiera się na identycznych zasadach. *Kamp* jest jego rozwinięciem. Dodanie całej warstwy kolorystycznej przynosi ze sobą nie tylko nowe zagadnienia formalne, ale też sensy i interpretacje.

Pojawiające się na powierzchni kształtek angoby, będące autorską mieszanką szkliva, porcelany i pigmentów, są pryskane na kształtkę aerografem. Wybór tego narzędzia, choć wymuszający długotrwałą, powolną pracę, umożliwia największą precyzję i kontrolę powstających efektów wizualnych. Przede wszystkim zapobiega nadmiernemu mieszaniu się kolorów. Ponieważ paski na powierzchni formy mają swoją głębokość, więc natryskiwana pod odpowiednim kątem angoba kładzie się tylko na część powierzchni kształtki. Po odwróceniu kształtki o 180 stopni możliwe jest zamalowanie pustej powierzchni zupełnie innym kolorem. Potraktowana kolorami struktura powierzchni podsyca efekt trójwymiarowości, podkreśla organiczne linie, dając jednocześnie wrażenie ich ostrości. Ze względu na kwadratowy, zbliżony kształt każdego elementu, wprowadza dodatkowo rytmy i geometryczny porządek.

Od strony technologicznej wyzwaniem było rozpoznanie właściwej temperatury topnienia każdego pigmentu i dodanie do bazy angoby odpowiedniej ilości surowców pomocniczych, żeby przy wypale wszystkich kolorów na temperaturę 1200 C uzyskać charakterystyczny, przyjemny w dotyku, „mokry” matowy wyraz. Wykonałam około 150 prób, poszukując odpowiednich powierzchni i mieszanek kolorów. Pośród wielu (również nieudanych bądź niesatysfakcjonujących) testów, znalazły się efekty powstałe przypadkowo. Najbardziej interesującym z nich, który potem świadomie wykorzystałam w kilku kompozycjach, był efekt szablonu, który wziął się z tego, że trzymałam próbkę niechlujnie, a w miejscu gdzie położyłam palec farba się nie napryskała. Towarzysząca „kolorowaniu” kształtek atmosfera zabawy przyniosła mi dużo satysfakcji, a uzyskiwane rezultaty – kolejne pomysły na „potraktowanie materii”, ale również na przekaz, jaki ta materia potrafiła unieść.

Praca z kolorami, a właściwie przynosząca uciechę „niepoważna” zabawa, pozwoliła mi dostrzec w rzemieślniczym manualnym działaniu jakości, które... nie mieszczą się w tradycyjnym dyskursie o tym zjawisku: myśli ulotne, wątki do siebie nie pasujące, spostrzeżenia bez kontynuacji, a jednak obecne i rezonujące z moją praktyką pracy na tyle, że postanowiłam poszukać dla nich wspólnego mianownika. Rzecz nie była trudna, zadziałał, jak w przypadku znalezienia pomysłu na kształtkę silny impuls i intuicja, które poczułam w ciele. Niełatwa była werbalizacja tych tropów. Klamrą dla wrzących⁹⁹, pomieszanych ze sobą, nie pasujących do siebie z pozoru składników jest postmodernistyczna wrażliwość *kampu*.

Swojej twórczości, której najnowszym przykładem jest prezentowane tu dzieło doktorskie, nie utożsamiam bezpośrednio z postawą *kampu*, a jedynie stawiam w pobliżu, zwracając uwagę na te jego cechy wspólne¹⁰⁰, które są zbieżne z moją postawą twórczą, przyłączając się tym samym do jeszcze niedokładnie opisanego naukowo, aczkolwiek dającego się wyraźnie zauważyć w międzynarodowym obiegu sztuki¹⁰¹ zjawiska mieszania obszarów rzemiosła, sztuki i dizajnu oraz proponując radykalne metody i rozwiązania z silnym zaznaczeniem dogłębnej znajomości własnego warsztatu rzemieślniczego, przy jednoczesnym oddaleniu się od jego tradycyjnych rozwiązań

⁹⁹ T. Ingold, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018, s.128.

¹⁰⁰ Na końcu niniejszego rozdziału opisuję je za pomocą cytatu z artykułu Marii Gołębiewskiej *Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach*. M. Gołębiewska, *Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i filozofia” 1999, nr 17, s. 27-48.

¹⁰¹ Dobrym przykładem mogą tu być takie galerie jak prezentująca dizajn z pogranicza sztuki amerykańska galeria Friedman Benda, mediolańska galeria Rossana Orlandi, czy bezpośrednio odnosząca się do zjawiska *kampu* w swoim credo Camp Design Gallery również z Mediolanu.

formalnych. Przykładem takiej postawy może być między innymi japoński artysta Takuro Kuwata, określający sam siebie jako „radikalny garncarz” (ang. *radical potter*). Znany z nasyconych i intensywnych zestawień kolorystycznych artysta świadomie osadza swoją twórczość w tradycji japońskiego garncarstwa użytkowego, jednocześnie koncentrując się na wydobyciu potencjału materiałów, z którymi pracuje¹⁰². Efekty choć dalekie od norm użytkowości, co również widoczne jest w moich pracach, poprzez zachowanie tradycyjnych elementów przedmiotu użytkowego (w przypadku Kuwaty jest to stopa) mają zwracać uwagę na ciągłość historyczną z jednej strony i przekroczenie granicy między formą użytkową a abstrakcyjną- rzeźbiarską z drugiej.

Moją uwagę kempowy filtr zwrócił dlatego, że oprócz swojej mocy „przeobrażania wykluczenia w akceptację”¹⁰³, niezaprzeczalnej, nastawionej na zabawę frywolnej strony, *kamp* jest mostem łączącym dalekie od siebie perspektywy, nie oceniając, a tylko się im przyglądając. Pozwalając ze swobodą wyrażać swoje osobiste pomysły na „alternatywną wizję świata, gdzie „bycie poza” jest zaletą i gdzie marginesy nie ograniczają a wyzwalają”¹⁰⁴. Szczególnie istotny jest dla mnie aspekt moralny *kampu*, który Maria Gołębiowska w swoim artykule *Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach* opisuje następująco:

Kamp jest specyficznym rodzajem wrażliwości [...] która zarazem okazuje się pewną postawą aksjologicznie zaangażowaną [...] – kryje za wartościowaniem estetycznym inne rodzaje wartościowania – i te poznawcze, i te moralne.

I rozwija:

Aspekt moralny *kampu* to przede wszystkim estetyczny eskapizm jako sposób zanegowania tego wszystkiego, co wiąże się ze sztuką uznaną – wysoką i popularną [...] i temu co pozwala tym normom trwać. Chodzi więc o domaganie się prawa do innych, odmiennych ocen estetycznych, między innymi dotyczących obiektów artystycznych.

David Bergman w 1993 roku wyodrębnił podstawowe cechy *kampu*, z którymi zgadza się większość badaczy zaznaczając przy tym, że ze względu na specyfikę pojęcia/

¹⁰² Zaczepnięto ze statementu artystycznego artysty,
Online: <https://www.artsy.net/artist/takuro-kuwata-sang-tian-zhuo-lang>, dostęp: 4.01.2022.

¹⁰³ A. England, *Bezczelnik czyli o Kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Opole 2018, s. 23.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 23.

zjawiska każde z nich da się zakwestionować, bo „każdy kto studiuje *kamp* musi borykać się z jego nieokreślonością, ulotnością i zmiennością”¹⁰⁵. Pośród najważniejszych cech *kampu* Bergman wymienił: przesadny styl (estetyczny nadmiar), napięcie z kulturą popularną, marginalność w sensie nie należenia do głównego nurtu, związek z kulturą nieheteronormatywną lub samoświadomy erotyzm. Do powyższych Ania England (na co zwraca też uwagę również większość zajmujących się tematem badaczy) w swojej książce *Bezczelnik czyli o Kampie we współczesnej sztuce polskiej* dodała jeszcze „humor i uśmiech który od początku (początków) był jednym z wyznaczników *kampu*”¹⁰⁶ oraz „samoświadomość uważana za podstawę odbioru i tworzenia”¹⁰⁷

Pośród wyżej wymienionych cech *kampu* pragnę szczególnie zwrócić uwagę na erotyzm i zasygnalizować tą kwestię w odniesieniu do praktyki toczenia na kole garncarskim podkreślając, że nigdy nie spotkałam się z naukową, bądź nawet popularnonaukową wzmianką na ten temat, a nie da się jednak usiąść przy kole bez rozstawienia szeroko ud i symbolicznego odsłonięcia krocza. Mówienie o rozstawianiu nóg i delikatnym rozszerzaniu pośladków wywołuje silnie nacechowane kulturowo skrępowanie. Pomimo upływu czasu i galopujących zmian społecznych, pozycja ciała, w której kolana są szeroko rozsunięte, nadal jest zarezerwowana dla mężczyzn. Jak tu więc nie postrzegać toczenie na kole jako czynności przepełnionej erotyzmem?

W opisach do wystawy *Postmodernism: style and subversion 1970-1990*, mającej miejsce w 2011 roku w londyńskim Victoria & Albert Museum, Jane Pavitt i Glenn Adamson, zwracali słusznie uwagę, że „postmodernizm złamał ustalone idee dotyczące stylu. Przyniósł radykalną wolność sztuce i dizajnowi poprzez gesty, które często były zabawne, czasem konfliktowe i okazyjnie absurdalne”¹⁰⁸, poświęcając na wystawie dużo miejsca zjawisku *kampu*. Opisując związki *kampus* z postmodernizmem Maria Gołębiewska podsumowuje:

Kamp, tak trudny do określenia przy pierwszym oglądzie, okazać się może elementem kultury współczesnej, który najlepiej łączy sprzeczności postmodernizmu:

– zaangażowany, zdystansowany;

¹⁰⁵ A. England, *Bezczelnik czyli o Kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Opole 2018, s. 37.

¹⁰⁶ *Ibidem*, s. 18.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 37.

¹⁰⁸ Cytaty zaczerpnięte z opisów znajdujących się na wystawie *Postmodernism: style and subversion 1970-1990* napisanych przez G. Adamsona i J. Pavitt, Victoria & Albert Museum, Londyn 2011.

- w celu zmanifestowania jednostkowości zawsze odnoszący się do wciąż obecnych wzorów powszechnie przyjmowanych, z zawsze obecną tradycją traktowaną prześmiewczo;
- łączący ostentację z tym co niewymuszone;
- przyznający prymat estetyczności, jednak bez absolutyzacji estetycznych wartości i poszukiwania doskonałości;
- negujący podział na kulturę wysoką i popularną, wprowadzający specyficzny rodzaj zdystansowanego wyalienowania, z perspektywy którego dobrze widać całą postmodernistyczną złożoność świata społecznego i kultury.¹⁰⁹

Kampowa perspektywa to taka, w której centrum są ci, którzy „albo się nie dopasowali, albo nie chcieli się dopasować”¹¹⁰. Bo kamp „zawsze stoi po stronie outsiderów, bez względu na to, czy są nimi kobiety, czy mniejszości seksualne”¹¹¹ i skupia się na zaletach i przyjemnościach „życia na marginesie”¹¹². Aż wreszcie, bo kamp – jak pisze Sontag – jest wrażliwością, sposobem patrzenia na sztukę, odrzucającym kategorię dobry-zły jako niewystarczającą. Te cechy kampu szczególnie żywo we mnie rezonują i one właśnie umożliwiają mi podejmowanie kolejnych prób w nieznanym kierunku w poszukiwaniu nowych jakości, nieakademickich połączeń, nieprzystających perspektyw, również w swoim warsztacie rzemieślniczym. Bo jak pisze Richard Sennett (w tym samym akapicie twierdząc, że „z praktycznego punktu widzenia, sztuka bez fachu nie istnieje. Sama idea obrazu nie jest przecież malowidłem”¹¹³) „pytając o sztukę, pytamy jednocześnie o autonomię”¹¹⁴.

¹⁰⁹ M. Gołębiwska, *Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i filozofia” 1999, nr 17, s. 34.

¹¹⁰ A. England, *Bezczelnik czyli o Kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Opole 2018, s. 9.

¹¹¹ Ibidem, str. 23.

¹¹² Ibidem, str. 23.

¹¹³ R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 91.

¹¹⁴ R. Sennett, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010, s. 92.



Zdjęcie 55.
Kamp, Kompozycja 1
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
35,5 x 24 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 56.
Kamp, Kompozycja 1
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 57.
Kamp, Kompozycja 2
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
35,5 x 24 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 58.
Kamp, Kompozycja 2

Foto
G. Stadnik



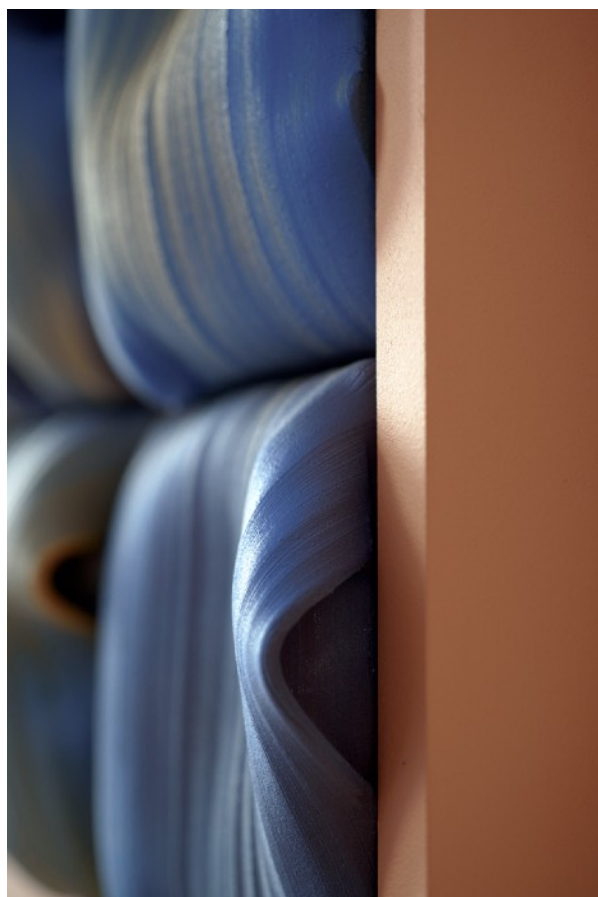
Zdjęcie 59.
Kamp, Kompozycja 3
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
35 x 35 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 60.
Kamp, Kompozycja 3
(detal)

Foto
G. Stadnik



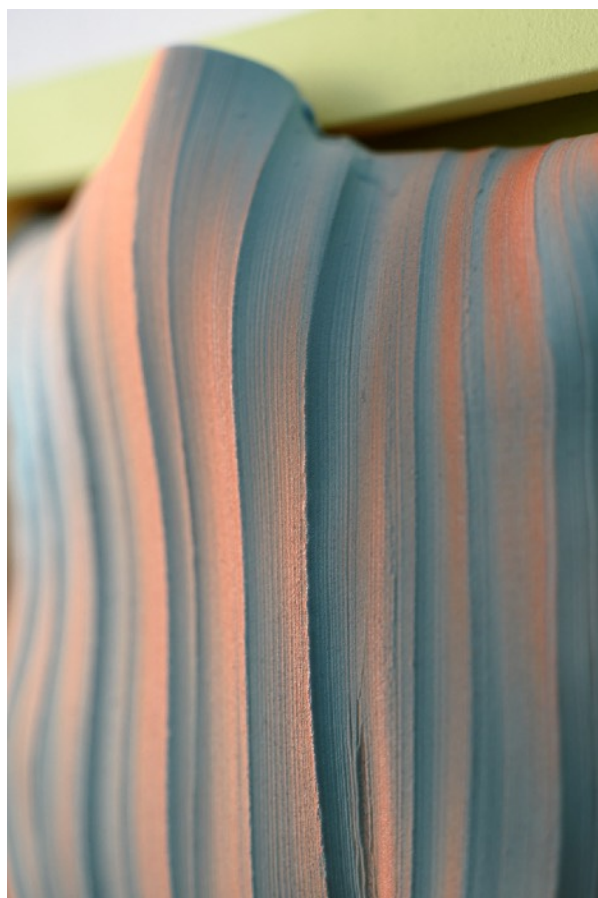
Zdjęcie 61.
Kamp, Kompozycja 4
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

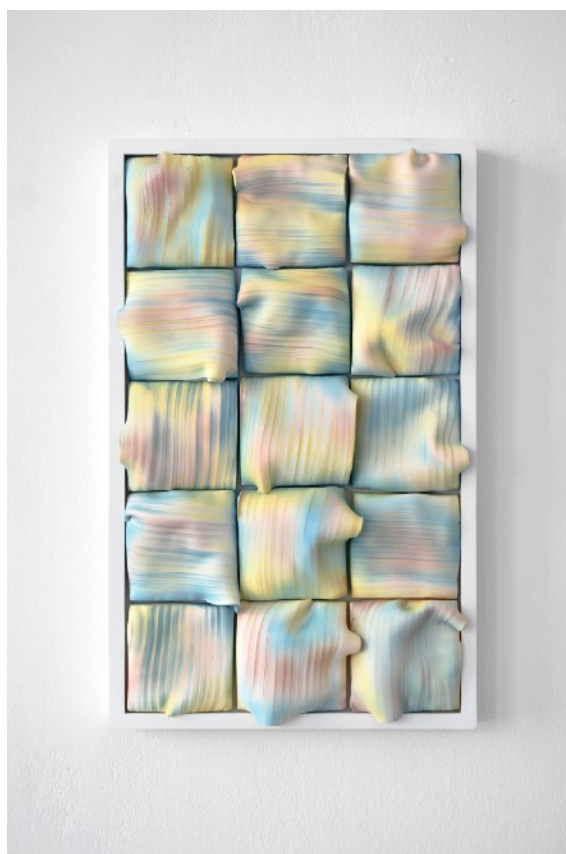
Wymiary
24,5 x 24,5 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 62.
Kamp, Kompozycja 4
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 63.
Kamp, Kompozycja 5
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
koło garncarskie, aerograf

Wymiary
57 x 35 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 64.
Kamp, Kompozycja 5
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 65.
Kamp, Kompozycja 6
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
koło garncarskie, aerograf

Wymiary
57,5 x 57,5 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 66.
Kamp, Kompozycja 6
(detal)

Foto
G. Stadnik



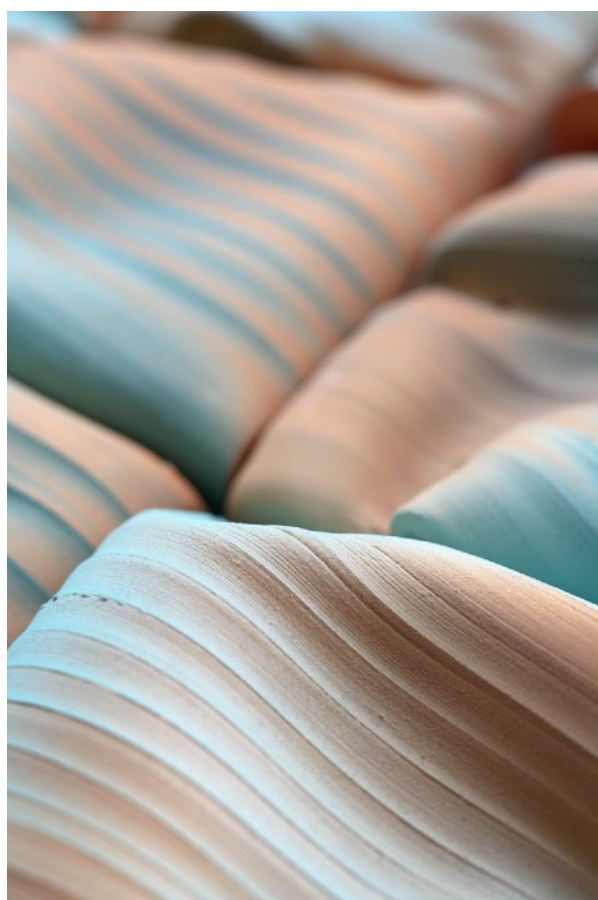
Zdjęcie 67.
Kamp, Kompozycja 7
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
koło garncarskie, aerograf

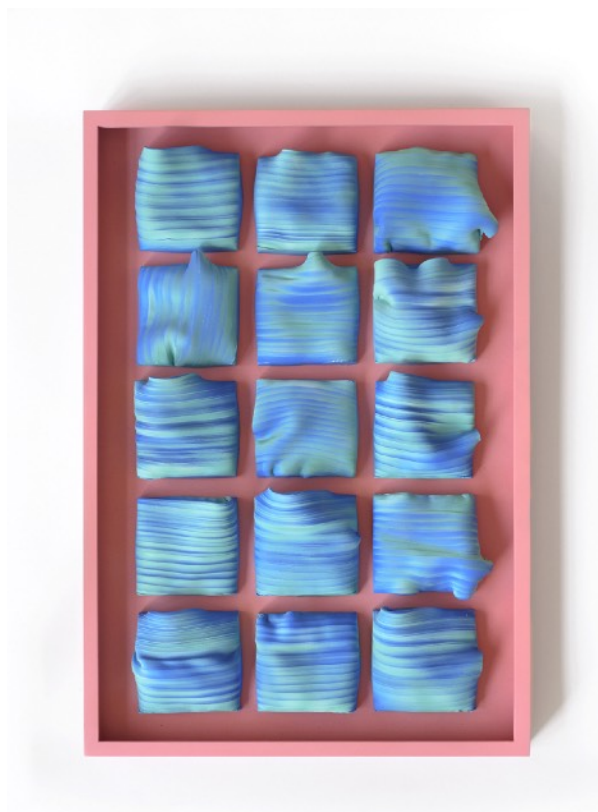
Wymiary
35 x 35 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 68.
Kamp, Kompozycja 7
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 69.
Kamp, Kompozycja 8
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
68,5 x 46 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 70.
Kamp, Kompozycja 8
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 71.
Kamp, Kompozycja 9
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
13,5 x 13,5 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 72.
Kamp, Kompozycja 9
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 73.
Kamp, Kompozycja 10
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
35,5 x 24 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 74.
Kamp, Kompozycja 10
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 75.
Kamp, Kompozycja 11
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
68 x 68 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 76.
Kamp, Kompozycja 11
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 77.
Kamp, Kompozycja 12
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

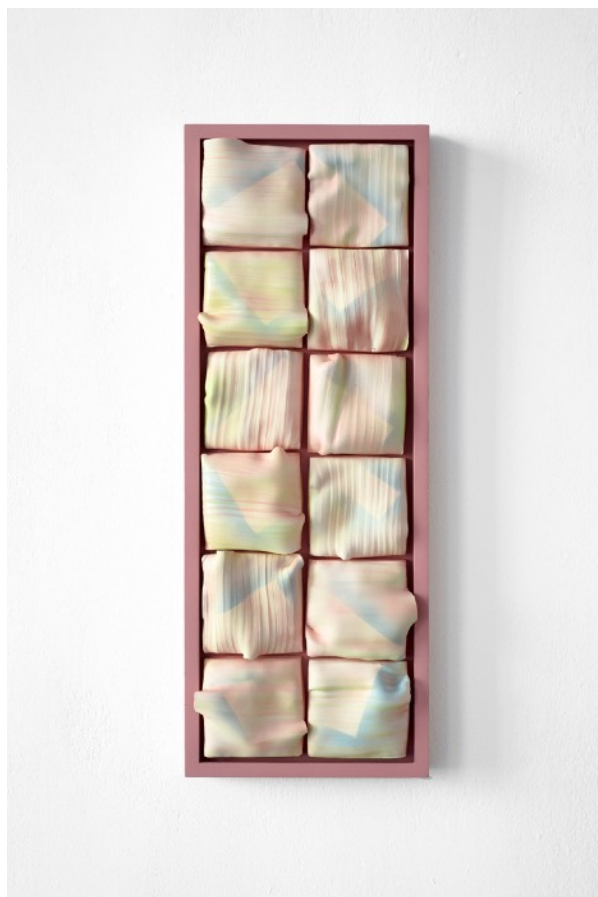
Wymiary
45,5 x 35 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 78.
Kamp, Kompozycja 12
(detal)

Foto
G. Stadnik



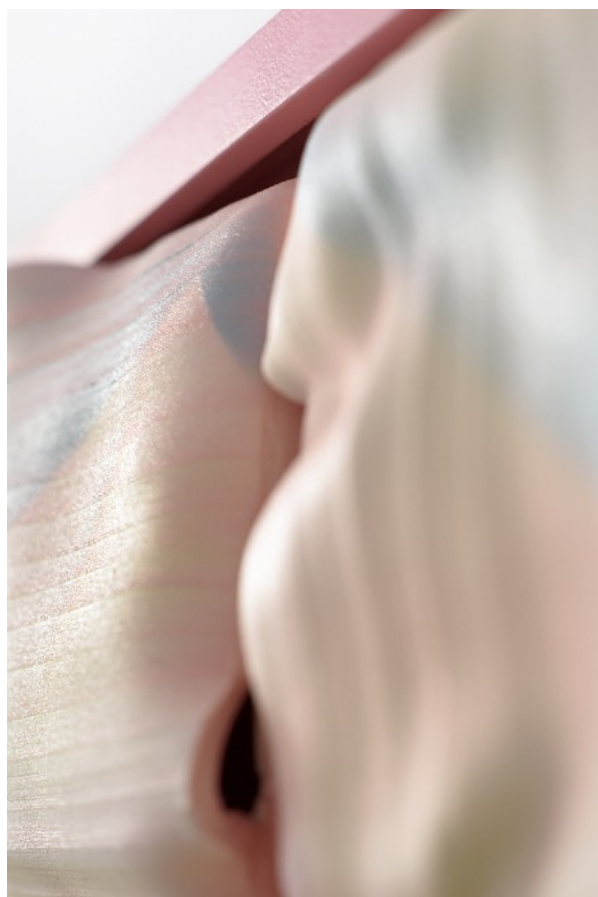
Zdjęcie 79.
Kamp, Kompozycja 13
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
69 x 25 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 80.
Kamp, Kompozycja 13
(detal)

Foto
G. Stadnik



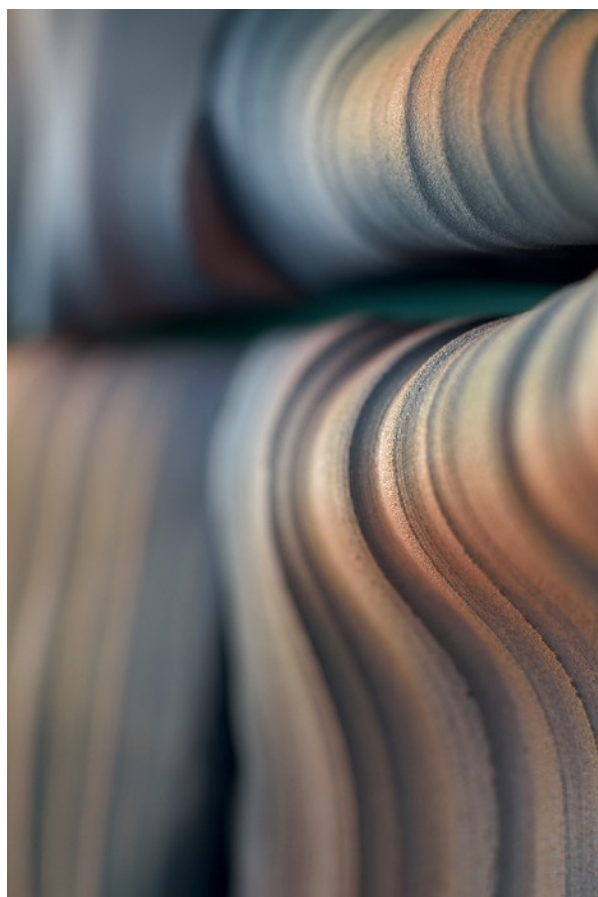
Zdjęcie 81.
Kamp, Kompozycja 14
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
38,5 x 38,5 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 82.
Kamp, Kompozycja 14
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 83.
Kamp, Kompozycja 15
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

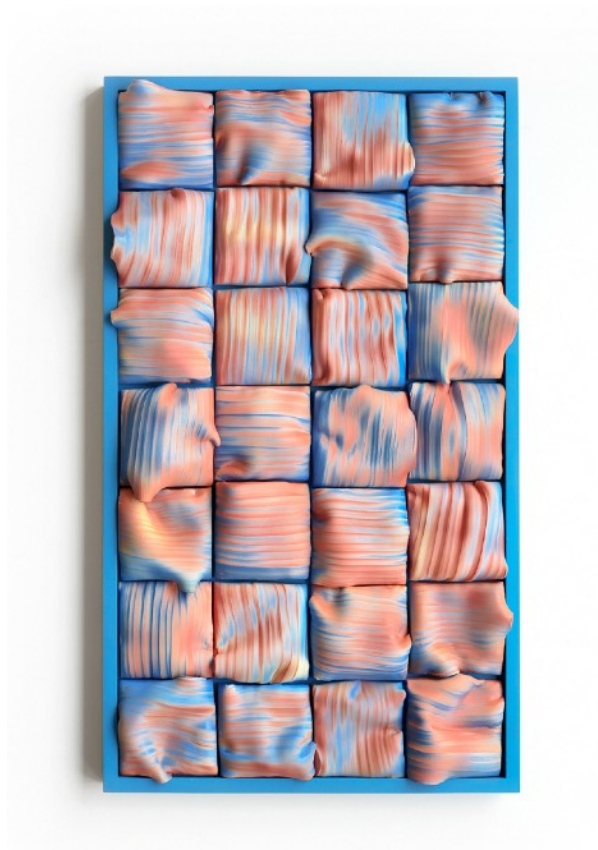
Wymiary
45,5 x 45,5 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 84.
Kamp, Kompozycja 15
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 85.
Kamp, Kompozycja 16
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
78,5 x 46 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 86.
Kamp, Kompozycja 16
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 87.
Kamp, Kompozycja 17
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
13,5 x 13,5 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 88.
Kamp, Kompozycja 17
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 89.
Kamp, Kompozycja 18
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
36 x 24,5 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 90.
Kamp, Kompozycja 18
(detal)

Foto
G. Stadnik



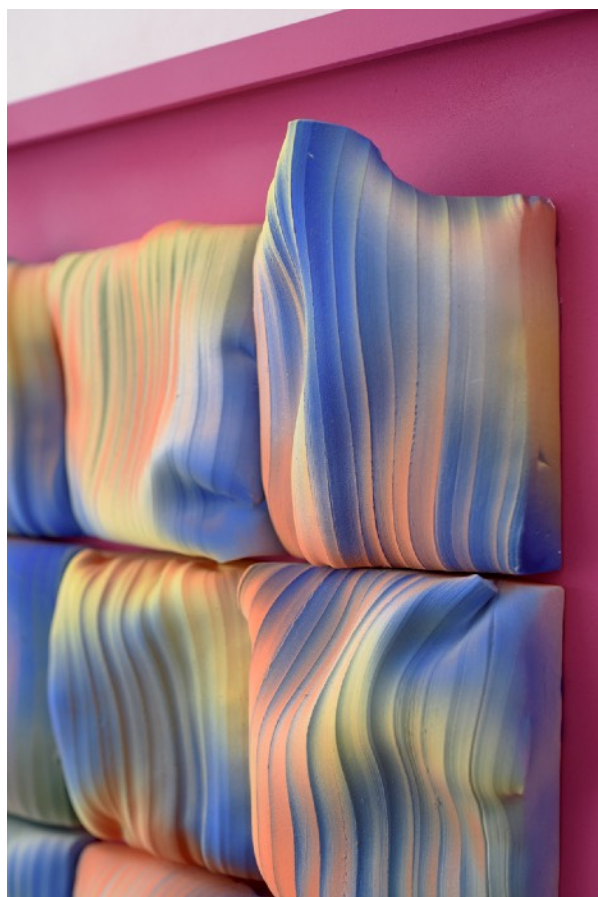
Zdjęcie 91.
Kamp, Kompozycja 19
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
46 x 46 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 92.
Kamp, Kompozycja 19
(detal)

Foto
G. Stadnik



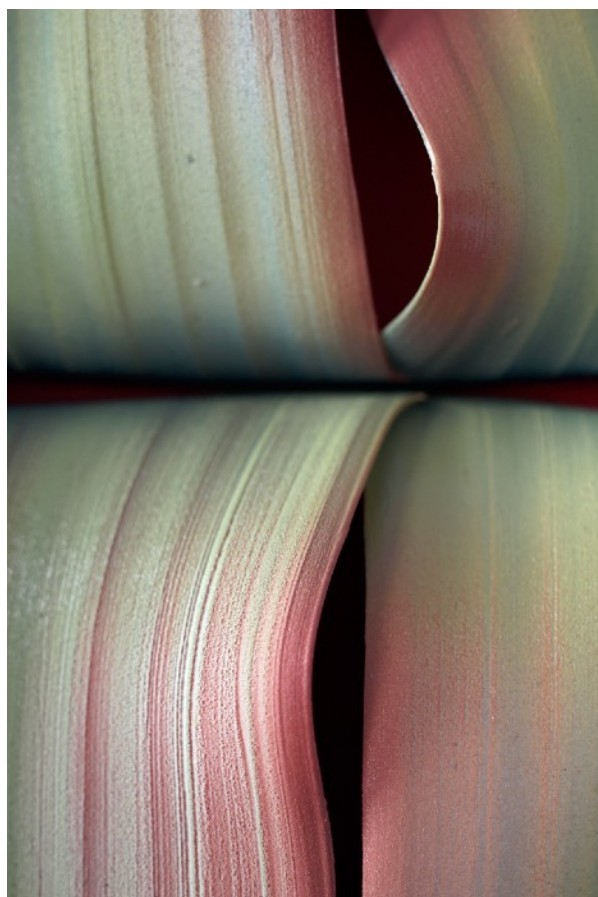
Zdjęcie 93.
Kamp, Kompozycja 20
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

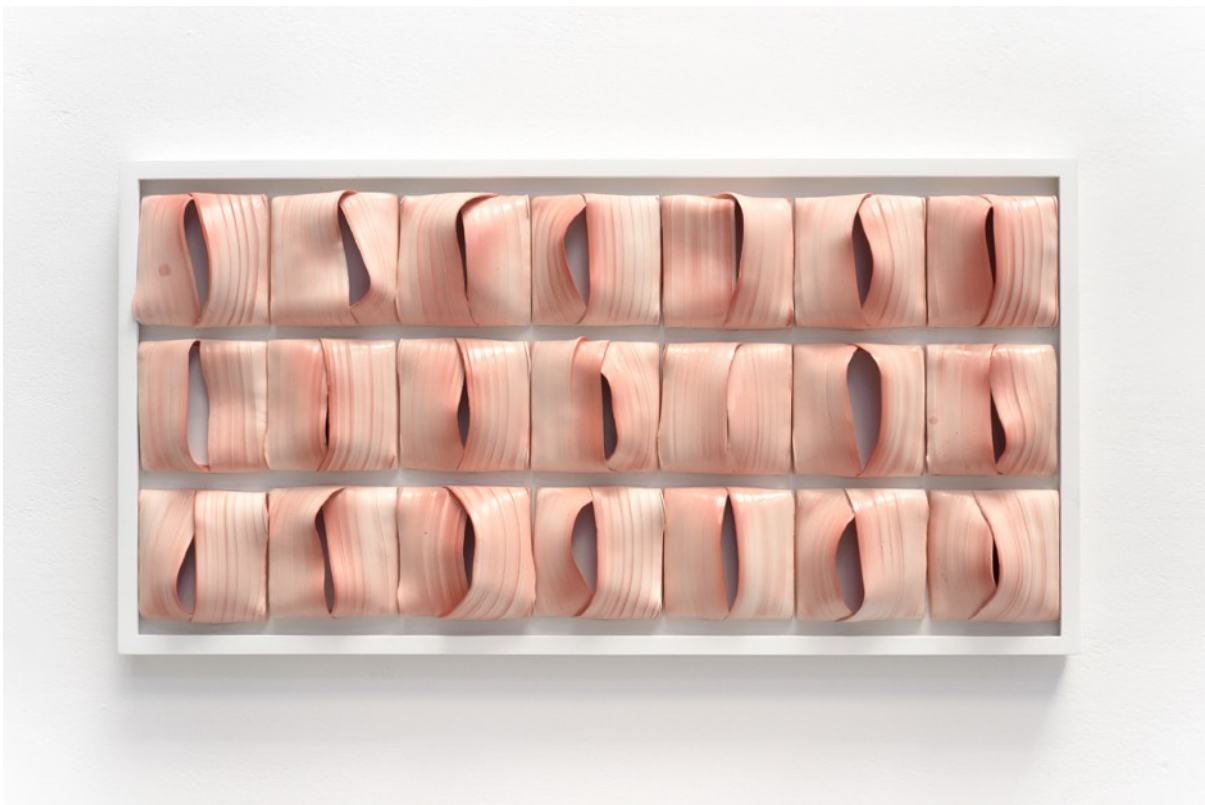
Wymiary
24,5 x 24,5 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 94.
Kamp, Kompozycja 20
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 95.

Kamp, Kompozycja 21

2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
koło garncarskie, aerograf

Wymiary
40 x 79 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 96.

Kamp, Kompozycja 21
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 97.
Kamp, Kompozycja 22
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
13,5 x 13,5 x 3,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 98.
Kamp, Kompozycja 22
(detal)

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 99.
Kamp, Kompozycja 23
2022

Material
kształtki: porcelana, angoba
rama: płyta MDF, farba

Technika
kolo garncarskie, aerograf

Wymiary
58 x 36 x 5,5 cm

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 100.
Kamp, Kompozycja 23
(detal)

Foto
G. Stadnik



*Zdjęcie 101.
Kamp, kompozycja prac na ścianie w galerii.*

*Foto
G. Stadnik*

Próby w materiale



Zdjęcie 102. Próby w materiale.

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 103. Próby w materiale.

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 104. Próby w materiale.

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 105. Próby w materiale.

Foto
G. Stadnik



Zdjęcie 106. Próby w materiale.

Foto
G. Stadnik

Zamiast podsumowania

Intuicja wytyczyła mi krętą drogę, prowadząc na przestrzeni lat przez kolejne zachwyty: od niewiadomego pochodzenia dogłębnego szacunku dla rzemiosła i jego ciągłości historycznej, przez organiczną, secesyjną linię, niebywały kunszt i wirtuozerię warsztatową, którym ten okres się charakteryzował, bauhausowskie połączenie sztuki, rzemiosła i designu „dla wszystkich”, które uważam za najpiękniejszą i najbardziej potrzebną utopię XX wieku, aż po typowo postmodernistyczne podejście do kultury, zejście artysty z piedestału i wtopienie się w tłum¹¹⁵, wymieszanie porządków, patchworkizację i „aprobatę dla tej sztucznej rozkoszy którą oferowała [...] kultura masowa”¹¹⁶.

Wszystkie te „przystanki” zostały przeze mnie empirycznie sprawdzone, wypróbowane. W pracowni, przy kole garncarskim, z gliną. Każdy z nich przyniósł kolejne doświadczenia, które co uważam jest najbardziej wartościowe w praktyce, prowadziły NIEUSTANNIE do nowych odkryć, „przypadkowych” jakości, ruchów, efektów, możliwości. Jedne zostały na długo, inne zostały nawet niezapamiętane. Moje zaufanie do wiedzy płynącej z praktykującego swoje rzemiosło ciała podpowiada, że zwerbalizowane czy nie wrócą kiedy będą przydatne. Zdobywania wiedzy z udziałem fizycznych procesów powstających w ruchu naszego ciała ma jednak swoją cenę, i choć mógłby to być początek rozważań na kolejną dysertację tym właśnie wątkiem chciałabym zakończyć niniejszy opis swojego dzieła doktorskiego.

Pracujące ciało się zużywa. Przy wielodniowym i wielogodzinnym toczeniu ściera się naskórek. W wyniku zmęczenia, którego efektem jest brak uważności, ścierają się również paznokcie. Żeby dzieło fizycznie powstało, ja muszę się trochę fizycznie zetrzeć, trochę zniknąć. Musi mnie ubyc. Jakby musiała zostać zachowana równowaga. Zdobycie doświadczenie wytwarzając dzieło, oddając przy tym odrobinę własnej, materialnej reprezentacji. Stąd przekonanie, że dzieło sztuki wykonane w całości przez artystę, fizycznie jego własnymi rękami (co współcześnie nie jest już tak oczywiste) ma wyjątkową wartość. Oddając wykonane własnymi rękami dzieło, artysta oddaje część siebie, i to dość dosłownie. Jednak proces ten zachodzi w obie strony, gdyż zdobywana podczas pracy wiedza zostawia swoje fizyczne ślady na ciele.

¹¹⁵ A. England, *Bezczelnik czyli o Kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Opole 2018, s. 60.

¹¹⁶ Ibidem, str. 64.

Bibliografia

- Adamson Glenn, *The invention of craft*, Londyn 2013.
- Białkowski Łukasz, *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, „Estetyka i Krytyka” 2008, nr 11, online: https://www.academia.edu/22293269/Sztuka_w_procesie_jako_typ_dzie%C5%82a_otwartego, dostęp: 01.01.2022.
- Bilik Grażyna, *Sztuka jako wyraz afirmacji świata za pośrednictwem ciała. Ujęcie Maurice’a Merleau-Ponty’ego*, "Logos i Ethos" 2012, t. 32, nr 12, s. 144.
- Bińczyk Ewa, *Epoka człowieka. Retoryka i marazm antropocenu*, Warszawa 2018.
- Buss Dawid-M., *Psychologia ewolucyjna*, Warszawa 2001.
- Dąbrowska Maria, *Kafle i piece kafłowe w Polsce do końca XVIII wieku*, Wrocław 1987.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix, *Tysiąc Plateau*, tłum. zbiorowe, Warszawa 2015.
- Drozdowski Rafał, Frąckowiak Maciej, Krajewski Marek, Kubacka Małgorzata, Luczys Piotr, Modrzyk Ariel, Rogowski Łukasz, Rura Przemysław, Stamm Agnieszka, *Życie codzienne w czasach pandemii. Raport z drugiego etapu badań. Wersja skrócona*, Poznań 2020, online: http://socjologia.amu.edu.pl/images/pliki/dokumenty/Do_pobrania/Zycie_codzienne_w_czasach_pandemii._Raport_z_drugiego_etapu_badan_wersja_skröcon_a.pdf, dostęp: 08.01.2021.
- Dunning David, Kruger Justin, *Unskilled and unaware of it: how difficulties in recognizing one’s own incompetence lead to inflated self-assessments*, „Journal of Personality and Social Psychology” 1999, t. 6, s. 1121-1134.
- England Ania, *Bezczelnik czyli o Kampie we współczesnej sztuce polskiej*, Opole 2018
- Gołębiwska Maria, *Kamp jako postawa estetyczna - o postmodernistycznych uwikłaniach*, „Sztuka i filozofia” 1999, nr 17, s. 27-48.
- *Homo faber*, w: *Oxford English Dictionary. The definitive record of the English language*, online: <https://www.oed.com/oed2/00107486>, dostęp: 12.04.2021.
- Ingold Tim, *Splatać otwarty świat. Architektura, antropologia, design*, wybór i oprac. oraz tłum. E. Klekot, Kraków 2018.
- *International Ceramics Studio*, online: <http://icshu.org/index.html>, dostęp: 02.10.2021
- Klekot Ewa, *Acquiring mētis in ceramic Production: Patterned changes and peripheral participation*, in *Peripheral Methodologies: Unlearning, Not-knowing and Ethnographic Limits*, F. Martinez, L. Di Puppo, M. Demant Frederiksen eds., London and New York: Routledge 2021, pp. 81-93.

- Klekot Ewa, The Craft of Factory Labor, "Journal of America Folklore", Spring 2020, vol. 133, no. 528, pp. 205-22.
- Klekot Ewa, *Mētis - wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 82.
- Krajewski Marek, *Retradycjonalizacja w czasach zarazy*, „Nowa Konfederacja, thinkzine” 2020, online: <https://nowakonfederacja.pl/retradycjonalizacja-w-czasach-zarazy/>, dostęp: 09.11.2020.
- Kruppé Jerzy, *Garncarstwo warszawskie w wiekach XIV i XV*, Wrocław 1967.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 107.
- Malafouris Lambros, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement*, Londyn 2013.
- Malafouris Lambros, *Thinking as “Thinging”: Psychology With Things*, „Psychological Science” 2020, nr. 29(1) 3-8, online: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0963721419873349>, dostęp: 01.01.2022.
- Markiewicz Miłosz, *Myśleć kłaczem (Gilles Deleuze, Félix Guattari: Tysiąc Plateau)*, „Art Papier” 2016, nr. 7-8 (295-296), online: <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=299&artykul=5495>, dostęp: 22.11.2021.
- Merleau-Ponty Maurice, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Mercier Hugo, Sperber Dan, *The Enigma of Reason*, Harvard 2017.
- Nęcka Edward, Sowa Jan, *Człowiek - umysł - maszyna. Rozmowy o twórczości i inteligencji*, Kraków 2005.
- Nietzsche Fryderyk, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Berent, Poznań 1995.
- Peterson Susan, *Shoji Hamada. A Potter's Way and Work*, Nowy Jork 1981.
- Pokropski Marek, *Ciało. Od fenomenologii do kognitywistyki*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2011.
- *Ruch*, w: *Encyklopedia PWN*, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/ruch.html>, dostęp: 11.12.2020.
- Sennett Richard, *Etyka dobrej roboty*, tłum. J. Dzierzgowski, Warszawa 2010.
- Shusterman Richard, *Świadomość ciała. Dociekania z zakresu somaestetyki*, tłum. W. Małecki, S. Stankiewicz, Kraków 2010.
- Smolińska Marta, *Haptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Kraków 2020.

- *Stereo*, w: *Słownik Języka Polskiego PWN*, online: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/stereo.html>, dostęp: 4.01.2022.
- Wójcik Anna, *Cielesność doświadczenia. Rozmowa z Richardem Shustermanem*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3394-cielesnosc-doswiadczenia.html>, dostęp: 10.09.2021.

Wideografia

- Roth Gabriel, *The Wave Dance*, 2004, online: <https://www.youtube.com/watch?v=8cYYzcTzm6Y>, dostęp: 22.05.2020.
- Sennett Richard, *Craftsmanship*, 2016, online: <https://www.youtube.com/watch?v=nIq4w9brxTk&t=1286s>, dostęp: 21.09.2020.
- Takaezu Toshiko, *Toshiko Takaezu : portrait of an artist*, 1993, online: <https://www.toshikotakaezufoundation.org/about-toshiko#Film>, dostęp: 03.10.2021.