

SZTUKA OGNI ART OF FIRE



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
WE WROCŁAWIU
ACADEMY OF FINE ARTS
IN WROCLAW

WYDZIAŁ CERAMIKI I SZKŁA
FACULTY OF CERAMICS AND GLASS



MINISTERSTWO KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
PROMOCJA TWÓRCZOŚCI

SFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW
MINISTERSTWA KULTURY
I DZIEDZICTWA NARODOWEGO



SZTUKA OGNIA ART OF FIRE

Wroc³aw 2007

Tekst: Aleksandra Dobrowolska, a także:

Michał Puszczynski,

Rebecca Maeder

Bożena Sacharczuk

Charade Honey

Duncan Shaerer

SangWoo Kim

Robert Sanderson

Tomasz Niedziółka

Martin McWilliam

Krzysztof Rozpondek

Zdjęcia: Aleksandra Dobrowolska

Zdjęcia prac: Aleksandra Dobrowolska, Stanisław Sielicki, Bożena Sacharczuk

Serdeczne podziękowania dla Coll Minogue, Roberta Sandersona
i Duncana Shaerer'a za ogromną pomoc przy tłumaczeniu

Kindness thanks for Coll Minogue, Roberta Sanderson i Duncana
Shaerer, for their big help with translation and great support.

Skład graficzny:

Druk:

Nakład: 1000 egzemplarzy

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wydział Ceramiki i Szkła

ISBN 978-83-60520-08-6

Wrocław, 2007

Nie jest sprawą łatwą pisać, kiedy słowo nie jest medium, którym na co dzień się posługujemy. To samo dotyczy publicznych przemówień gdy ich nie trenujemy – zacinamy się, mylimy, jąkamy. Nie jest sprawą prostą używać słów jako środka ekspresji gdy ma się świadomość braku wystarczających umiejętności i przygotowania. Słowa nie są dla mnie gliną z której mógłbym uformować ten wstęp.

Jednakże będąc sprawcą wydarzeń które doprowadziły do powstania tej publikacji czuje się w obowiązku przedstawić swoje zdanie, odczucia i powody, dla których uważam że to co nazywamy „Sztuką Ognia” w istocie jest czymś wartościowym i interesującym w wielu aspektach.

Kiedy po raz pierwszy brałem udział w wypalaniu ceramiki drewnem w Szwajcarii w 1999 roku, w pracowni koreańskiego ceramika Seung Ho Yanga, doznałem olśnienia prostotą i pięknem tego procesu oraz wspaniałymi efektami który daje. Nigdy wcześniej nie widziałem ani nie spotkałem się z ceramiką tego typu ani naturalnym szkliwami popiołowymi, które daje taki wypał. Tam też pierwszy raz spotkałem się ze słowem Tongkama („Tong” oznacza przestrzeń, otwór; „Kama”- piec) będącym określeniem tego rodzaju pieców. Po powrocie do kraju wybudowałem swój piec na wzór tego który widziałem w Szwajcarii. W ten sposób technika ta oraz określenie Tongkama trafiła do Polski - inaczej niż w Europie Zachodniej czy Ameryce, gdzie poprzez intensywne kontakty z Japonią i wieloletnią fascynacją jej kulturą powszechnie używa się nazwy Anagama (co ma dokładnie to samo znaczenie). Przez kilka lat pracy z ogniem w Polsce, Korei, Szwajcarii i Francji zebrałem pewien bagaż doświadczeń który pozwolił mi, dzięki poparciu ASP we Wrocławiu, na budowę dużego pieca Tongkama w Luboradowie i możliwość dzielenia się tym procesem tak ze studentami jak i z profesjonalistami.

Istnieje wiele powodów dla których artyści decydują się używać tych technik wypalania – dla mnie ważne są dwa: estetyka (a raczej anty-estetyka efektów wypalania) oraz wrażenie podróży w czasie i przestrzeni podczas całego procesu.

Być może jest to już ograniczeniem, własnoręcznie założonymi sobie kajdanami, że nie potrafię widzieć swoich prac wypalonych w innych technikach czy pokrytych szkliwami – są dla mnie obce, nieskończone. Dopiero kiedy widzę przebarwienia na glinie, zacieki stopionego popiołu – tych prawdziwych kolorów ziemi, kiedy dotykam blizn po miejscach gdzie prace przypadkiem się złączyły wiem, że ta ceramika żyje.

Drugim powodem jest podróż którą odbywam za każdym razem gdy rozpoczynam wypalanie.

Podróż w czasie - ponieważ pomimo to że dokładając drewno do pieca mam przy sobie telefon komórkowy, wiem że pracuję dokładnie w ten sam sposób jak dawniej i robię to, co przez wieki złożyło się na kulturę ceramiczną na naszym globie. Niemal czuję dookoła mnie wszystkich tych którzy robili to przede mną...

Podróż w przestrzeni – ponieważ przez te kilka dni piec i to co dzieje się dookoła staje się dla garstki ludzi centrum wszechświata. Przez moment staję się samotną wyspą - a właściwie okrętem na morzu ognia. Zmieniają się załogi na pokładzie, zmienia się pogoda, rejs staje się z każdą godziną coraz bardziej męczący dla uczestników – jednak każdy wie, że musimy płynąć dalej, aż do końca. Tyle, że żeglując ma się

żywiół wody dookoła siebie – tu ogień jest zamknięty w piecu, który przypomina łódź obróconą do góry dnem.

Przez kilka lat byłem członkiem załogi –teraz bywam kapitanem, niemniej uczucie jest wciąż to samo. Uczucie niepewności, napięcia, lęku przed nieznanym. Wiem, że to właśnie wątpliwości rodzą pytania, pytania domagają się odpowiedzi -a to oznacza że znów należy zładować piec i zacząć wszystko od nowa...

Nie uważam się ani za znawcę, ani za specjalistę w dziedzinie którą uprawiam – zbyt krótko to robię i prawdopodobnie szukam innych wartości niż ścisła wiedza na temat wszystkich fizycznych i chemicznych procesów zachodzących w tego typu piecach podczas wypalania.

Często czuję się jak amator słuchając innych artystów wyrażających opinie i uwagi na temat

pracy z ogniem, dla mnie jest to praca bardzo intuicyjna, emocjonalna.

Taka też jest formuła tej publikacji – staraliśmy się zawrzeć w niej minimum informacji technologicznych skupiając się przede wszystkim na atmosferze towarzyszącej całemu procesowi oraz samym efektach wypalania ceramiki drewnem. Zarówno opis jak i sposób w jaki pracujemy jest bardzo subiektywny – zdaję sobie sprawę że wielu profesjonalistów może zarzucić nam ignorancję, niemniej uważam ten sposób prezentacji za najlepszy, będący zrozumiały zarówno dla ceramików jaki i dla osób które po raz pierwszy spotkają się z ceramiką wypalana drewnem.

Nic nie mówić – nic nie myśleć – po prostu palić.

Michał Puszczynski

Wiele jest możliwości wypalania ceramiki. Używa się do tego pieców elektrycznych, gazowych, rozmaitych rodzajów i typów oraz różnych technik. My wypalamy nasze prace drewnem, w Anagamie.

Piec typu Anagama to dawny typ pieca ceramicznego, używany w Japonii od 5 wieku, powtarzający wzór pieców używanych wcześniej w Chinach i Korei. Termin Anagama (japońska nazwa, oznaczająca „piec jaskiniowy”) opisuje jednokomorowy piec w kształcie wznoszącego się tunelu; jest to pusta komora z paleniskiem z przodu i kominem. Pierwotnie piece te powstawały jako tunele kopane w zboczu góry lub złoża gliny. I chociaż termin „palenisko” używany jest do określenia miejsca na ogień, nie jest to w żaden sposób przestrzeń fizycznie oddzielona od tej, w której stoją prace.

Anagamy, w odróżnieniu od elektrycznych lub gazowych pieców powszechnie używanych współcześnie przez ceramików, opalane są drewnem. Wypalanie wymaga ciągłego dokładania drewna, które spala się błyskawicznie. Dokładanie trwa bez przerwy przez całą dobę, aż do osiągnięcia pożądanej temperatury.

Spalanie drewna to nie tylko uzyskiwanie temperatury (nawet do 1400 °C), ale również, pod wpływem ciągu płomienia, przenoszenie popiołu i ulatnianie się soli. Popiół drzewny osiada na pracach w czasie wypalania, a interakcja pomiędzy płomieniem, popiołem, a naturalnymi minerałami zawartymi w glinie powoduje powstawanie charakterystycznego, unikalnego popiołowego szkliwa. Szkliwo to może objawiać się w rozmaitych wariantach kolorów, faktur i grubości, od gładkich i błyszczących po grube, matowe warstwy popiołu i ostre, szorstkie powierzchnie. Umieszczenie prac w piecu odzwierciedla najczęściej upodobania, zamierzenia i oczekiwania artysty ceramika, gdzie dzieła najbliższe paleniska pokrywają się najgrubszą warstwą popiołu, a nawet zakryte są w całości żarem, podczas gdy inne, umieszczone głębiej we wnętrzu pieca, mogą być tylko subtelnie dotknięte płomieniem i delikatnie pokryte popiołowym szkliwem. Powiada się, że pakowanie anagamy jest najtrudniejszą częścią wypalania. Artysta ceramik musi wyobrazić sobie ścieżki, którymi płomień przejdzie przez piec i użyć tej wyobraźni do pomalowania nim prac.

Długość wypalania zależy od pojemności i wielkości pieca i może zająć od 48 godzin do 12 lub więcej dni. Ta sama ilość czasu potrzebna jest na wystudzenie pieca. Rekordowy wypał w historii wielkich pieców w Azji, w którym udział brało kilka wiosek ceramików, opisuje kilkanaście tygodni ciągłego wypalania¹.

Co zatem sprawia, że tak wymagający rodzaj pracy jest wciąż wybierany przez wielu artystów?

To, co tysiące lat temu na Dalekim Wschodzie było jedynie techniką pozwalającą na wypalenie dużej ilości ceramiki za jednym razem, dzisiaj dla artystów ceramików stało się wartością, pozwalającą na kontynuację pracy artystycznej i wzbogacenie jej o czas i intensywność procesu wypalania. Wybór rodzaju pieca, sposobu prowadzenia płomienia i osiąganych efektów jest indywidualnym wyborem każdego artysty. Niektórzy z nich wolą „delikatne, łagodne dotknięcia płomienia”, inni szukają konkretnych rezultatów wypalając dłużej, z użyciem szkliw solnych lub sodowych. Są też tacy, którzy przepalają pracę kilkakrotnie, budując coraz grubsze



¹ Wikipedia, the Free Encyclopedia



warstwy szkliv. Każdy wypał daje inne efekty, niepowtarzalne prace. Każdy z nich jest też inny jako przebieg w czasie. Jest to rodzaj pracy wymagającej długiego, intensywnego skupienia i uwagi w ciągu całego, trwającego kilka dni, procesu. To, co również decyduje o jego atrakcyjności to poczucie aktywności i możliwości kreowania swoich dzieł dalej, jeszcze po skończeniu pracy z gliną.

Ceramika wypalana ogniem jest jedną z nielicznych dziedzin sztuki, która płynnie łączy w sobie tradycję i nowoczesność. Powtarza się w niej te same ruchy, które wykonywane były przez setki artystów w ciągu tysięcy lat, i jednocześnie wykorzystuje możliwości tej techniki do coraz bardziej współczesnych projektów i zamierzeń artystycznych. Może ona dawać zarazem poczucie więzi z historią sztuki ceramicznej, jak i możliwość tworzenia we współczesnym świecie doskonale unikalnych prac.

W Polsce ten rodzaj wypalania do tej pory nie był znany szerszej liczbie osób. Nieliczne grono ceramików używało i nadal używa szybkich w konstrukcji pieców typu węgierskiego, w których wypał trwa ok 26 godzin. Jedyny w kraju piec typu bourry-box, o którym wiemy, powstał w roku 2004 z inicjatywy wykładowców ASP, Bożeny Sacharczuk i Tomasza Niedziółki, w miejscowości Czarna w Bieszczadach.

Pierwszy piec typu Anagama wybudowany był w roku 1999 przez artystę ceramika Michała Puszczynskiego, w jego pracowni w Częstochowie. Konstrukcji pieców oraz tego typu wypalania uczył się on u koreańskiego artysty SeungHo Yanga, przez kilka lat pracując z nim w jego pracowniach we Francji, Szwajcarii i Korei. Z inicjatywy Michała Puszczynskiego w roku 2006 powstał drugi, większy piec typu Tongkama wybudowany na terenie Domu Pracy Twórczej w Luboradowie, należącym do Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Używana jest tu nazwa „tongkama”, będącym koreańskim określeniem tego typu pieców, wymiennie z japońskim określeniem „Anagama”. Wynika to z drogi, którą technika ta trafiła do Polski.



Gorąco. Tak jest przy piecu; a robi się jeszcze gorzej kiedy otwieramy furkę, i patrzymy prosto w piekło. Gdzieś tam jest ceramika, po to właśnie dokładamy do pieca; ale o tym nie myśli się wcale kiedy wpycha się do środka kolejną stertę drewna. Szybko, żeby jak najprędzej to zamknąć i odejść, bo jeszcze chwila i przestaniemy widzieć cokolwiek przez zalane potem oczy. Pieką nogi, ręce, twarz pali i znowu zadajemy sobie pytanie: po co, do licha, zaczęliśmy to wszystko?

A jednak zaczęliśmy, jak wielokrotnie wcześniej, i, jak zawsze, nie wiemy jak to się skończy. Ale pracujemy dalej, bo jest za późno żeby się rozmyślić, i dlatego, że ta gra wciąga – my rozpętaliśmy to piekło, ale też my możemy je zamknąć, kiedy tylko uznamy że mamy dosyć. Więc jeszcze jedna godzina, jeszcze jedna doba, jeszcze trochę wysiłku, kolejna nieprzespana noc, i wreszcie, kiedy już dłużej nie da się nie spać, kończymy. I dopiero wtedy zaczynamy znowu myśleć o pracach wewnątrz pieca, o tym, jaki jest dzień tygodnia, i czy na pewno zrobiliśmy wszystko co mogliśmy?

„CZEMU WYPALAM DREWNIEM?” TO PYTANIE KTÓRE CZĘSTO SAM SOBIE ZADAJĘ. CZASEM WTĘDY, KIEDY SŁYSZĘ NEGATYWNE KOMENTARZE OD LUDZI, KTÓRZY NAWET NIE ZNAJDUJĄ CZASU ŻEBY ZATRZYMAĆ SIĘ I POPATRZEĆ. ALE WTĘDY, CZASAMI, KTOŚ INNY SPOGLĄDA POZA BRĄZOWĄ FASADĘ POWIERZCHNI I DOSIRZEGA MNOGOŚĆ SUBTELNYCH KOLORÓW, FAKTUR, UWODZICIELSKICH ŚLADÓW PŁOMIENIA I BLIZN PO WYGRANEJ BITWIE. KAŻDE NACZYNIĘ WYPALANE DŁUGO DUMNIE ZAPISUJE W SOBIE HISTORIĘ OGNI. DOŚWIADCZENIE TYCH KOLORÓW, ŚLADÓW I BLIZN DAJE ŻŁUDNE WSPOMNIENIE PRZEBYWANIA NACZYNIĄ W PIECU, W BIAŁYM ŻARZE PRZEZ CZTERY DNI WYPALANIA. DLA MNIE KAŻDY WYPAL JEST PRZYGODĄ, POWAŻNYM MOCOWANIEM SIĘ Z NIEZNANYM.”

NIC COLLINS

Ładowanie. Dzień pierwszy jest zawsze dniem pełnym radości, bo właśnie zaczyna się konkretna praca. Ustawianie wszystkich prac wokół pieca, grupowanie według wielkości i nareszcie poczucie początku, działania. Prace stoją dookoła, i nieodparcie narzuca się wrażenie, że piec, do tej pory taki wielki, chyba jest niewystarczający. „Wszystko na pewno się nie zmieści”, myślimy, a jednak się mieści. Zazwyczaj.

Odtąd już coraz bliżej będzie do wielkiego ognia. Dla tych, którzy po raz pierwszy widzą wypalanie od samego początku, niezrozumiałe jest, dlaczego tylko dwoje ludzi wchodzi do pieca?

To jest najtrudniejsza część wypału. Wszystko to, co stoi dookoła, każde ze starannie przemyślanych i wykonanych dzieł, powinno znaleźć się w środku i stać się piękne. Należałoby więc znaleźć mu najlepsze miejsce. A to najlepsze miejsce nie zawsze jest tam, gdzie dana praca akurat pasuje.

Więc w piecu siedzą najbardziej doświadczeni, ci, którzy go znają, używali i potrafią sobie wyobrazić, którądy przejdzie płomień. Co mógłby zostawić, co da się uzyskać, jak to wszystko poustawiać?!

To logiczna układanka, wymagająca wytrwałości fizycznej. Żaden kawałek nie pasuje tu do pozostałych. Wyjmowanie, wkładanie, dopasowywanie, a wszystko w towarzystwie najlepszej przyjaciółki, drewnianej miary. Stopni jest pięć, dni na załadowanie niewiele. Prac kilkaset.





Przymierzanie, wyjmowanie. Ciągła podróż na zewnątrz i do środka. Wahadłowy ruch w ściśle określonym czasie, jednak bez określonego rytmu. Męczący dla widzów, jeszcze bardziej dla ładujących. Konieczny, jeśli wszystko ma się udać.

Kolejny dzień. Wszystkie prace ustawione są już blisko pieca, drewno przygotowane. Widzowie, siedzący dookoła wejścia, zmęczeni. Niewiele możemy zrobić, w niczym pomóc. Patrzymy. Wyjście, coś małego, coś dużego, płyta, filar, ciasto na piny, wejście.

Najpierw ustawia się prace na stopniu, te duże. Potem buduje się półki, na których staną mniejsze. Przestrzeń między pracami wykorzystuje się również. I trzeba jeszcze pamiętać o pozostawianiu wolnych kanatów, w które potem będzie wrzucane drewno. W środku pieca światło z lamp opartych na wrzutkach. Pomaga przy pracy podwójnie, pozwala widzieć gdzie wstawić prace i czy pomiędzy nimi jest wystarczająco miejsca dla ognia. Prace biskwitowane pakuje się łatwiej niż surowe, nie są tak delikatne. Tamte są ledwo wyschnięte, więc przestawiane delikatnie. Pakujących bolą już kolana i plecy. I nadużywana wyobraźnia.

„LUBIĘ PROCES PAKOWANIA, TO SPECJALNY CZAS, KTÓRY PAMIĘTAM DO NASTĘPNEGO WYPAŁU. TO RÓWNIEŻ OSTROŻNA I WAŻNA PRACA, KTÓRA KAŻE MYŚLEĆ O ŚLADACH POZOSTAWIANYCH PRZEZ Ogień. MOŻE BYĆ NUDNĄ PRACĄ, BARDZO DŁUGĄ I FIZYCZNIE TRUDNĄ, SZCZEGÓLNICIE DLA PLECÓW. ALE KIEDY PAKOWANIE JEST SKOŃCZONE I WEJŚCIE ZAMKNIĘTE, MOJE UCZUCIA ZAMYKAJĄ SIĘ RÓWNIEŻ. WIEM, ŻE NIE MA JUŻ ŻADNEJ MOŻLIWOŚCI ZMIAN, I MOGĘ SKONCENTROWAĆ SIĘ NA NADCHODZĄCYM OGNIU.”

SANG WOO KIM

Cały proces wypalania to bezustanna koncentracja. Od rozpoczęcia pakowania do zamknięcia pieca. I już pakując zaczynamy się bać, że wszystko może pójść w nieprzewidywanym kierunku, zawalić się, stopić i zniknąć. Prace, które z takim zaangażowaniem robiliśmy, mogą zniknąć. Pęknięta płyta, niewłaściwa glina, cokolwiek z szerokiego wachlarza „nieprzewidywanych wypadków” i nic nie zostaje z dzieła, wykonywanego z czułą uwagą. Strach będzie obecny już cały czas, do samego końca, czyli otwarcia.

Trzeci dzień. Coraz bliżej końca, rytm sekwencji wejście - wyjście coraz szybszy. Żeby zmieścić się w czasie wyznaczonym na ładowanie, przeciąga się je do późnej nocy. Siedzimy dookoła, widzowie, patrząc. Wielu kilkakrotnie już oparło się chęci postawienia swojej pracy w upatrzonym miejscu, w zamian opierając się na doświadczeniu ładujących piec. Najgorszy w tym czekaniu jest brak pojęcia, co właściwie dzieje się tam w środku. Nikt z siedzących przed wejściem nie ma już żadnego wpływu na to, co dzieje się z pracami. Oddaje się własne dzieło, licząc na doświadczenie doświadczonych. Oni zaś liczą na szczęście. I czekamy, nie chcąc przegapić chwili, w której wiadomo będzie na pewno, że to już koniec. Że można już zamykać. Że można już rozpalać, więc wreszcie będzie praca dla wszystkich.

Wreszcie.

Zamykanie pieca to kolejny sprawdzian. Cegły, tyle razy już przerzucane, znowu przenosi się pod piec. Kliny na łuki, podtrzymywanie kolanem, zaprawa. Budowanie palenisk, przymierzanie furty. Składanie konstrukcji, która musi wytrzymać



temperaturę, przypadkowe uderzenia drewna i entuzjazm wypalających. Łuk dolnego paleniska, na nim łuk górnego, z miejscem na furtę, ostatnie spojrzenie na ścianę prac na stopniu. Górne palenisko zamknięte tymczasowo płytą, niepotrzebne jeszcze. Dolne, z podwójnym łukiem, wysunięte najdalej do przodu. Jeszcze zamykanie małej komory z boku.

Zamykanie pieca jest bardzo dziwną chwilą. One wszystkie, prace, tam stoją. Kilkaset godzin czyjejs i naszej pracy. Tak wyglądają; jakie będą? Czy i gdzie popełniliśmy błąd przy ładowaniu?

I już. Zamknięte, zaczynamy.

Stoimy wszyscy wokół pieca. Dookoła czysto, pocięte drewno, ułożone w stosy, zamyka przestrzeń wokół pieca i nas. Cisza i pierwszy płomień.

Po ładowaniu, ten pierwszy ogień jest radością. Napięcie opada; wszystko idzie zgodnie z planem. Można zacząć ustalać kolejność zmian, siedzieć przy piecu już nie czekając, tylko działając i znów pracować, współtworzyć i czuwać nad pracami, które są w środku.

Początek wypału za dnia jest inny od tego w nocy. Spokojniejszy, ale traci się jednak poczucie pewnego cudu.

“WENNAŁRZ PIECA JEST CIEMNO. NA ZEWNAŁRZ JEST TROCHEŁ SUCHEGO DREWNA. MAŁY, NIEŚMIAŁY PŁOMIEN WCHODZI DO ŚRODKA. PRACE ODKRYWANE SĄ PRZEZ ŚWIATŁO I CIEPŁO, JAK PRZY WSCHOŁDZIE SŁOŃCA. PŁOMIENIE ODNAJDUJĄ SWOJĄ WŁASNĄ DROGĘ PRZEZ LABIRYNT GLINY. TEN DELIKATNY PRZEPLYW OGNIA WKRÓTCE STANIE SIĘ RZEKĄ. GLINA STANIE SIĘ KAMIENIEM, Z RYSUNKAMI ZOSTAWIONYMI PRZEZ Ogień. WYPALANIE CERAMIKI DREWNIEM TO PROCES WSPÓŁPRACY POMIĘDZY NATURALNYMI ELEMENTAMI. TO WŁAŚNIE W TYM LUBIĘ.”

REBECCA MADER

Podkłada się najpierw niewielkie kawałki drewna. Długie, wąskie szczapy, powoli, delikatnie je przekładając. Ogień pali się powoli, wysuszając prace w środku. Spokój i brak pośpiechu, konieczny przy suszeniu, wpływają uspokajająco również na ludzi dookoła. To czas długich, spokojnych rozmów. Zabawnych komentarzy. Pierwsza ekipa obejmuje oficjalnie zmianę, reszta siedzi zupełnie nieoficjalnie i z własnej woli wpatruje się w ten powolny, nieszkodliwy płomień. Tym, którzy robią to po raz pierwszy, trudno jest sobie wyobrazić, że to wystarczy na ogrzanie całego pieca. Ogrzanie! - a co tu mówić o wypalaniu ceramiki?

To wpatrywanie się w ogień, dokładanie do niego i wiara, że dzięki temu stanie się coś nieprzewidywalnego i pięknego, jest zupełnym przeciwieństwem naszej o płomieniu wiedzy. Trudno uwierzyć, że coś tak spokojnego może w jakikolwiek sposób stwarzać zagrożenie. A stwarza i głęboko wewnątrz wszyscy mamy wdrukowany strach przed ogromnym, huczącym morzem ognia, strach prawie dorównujący temu, który mamy przed ogromem wody. Znamy niebezpieczne efekty jego działania, boimy się i unikamy. Wiemy, jak bardzo i do końca potrafi niszczyć. A teraz, paradoksalnie, współpracujemy z nim przy tworzeniu unikalnego piękna, które bez tego nie mogłoby zaistnieć.

„OGIEN TO ŻYWIÓŁ- ŻYWIÓŁOWE JEST WIĘC TO CO Z OGIENIEM ZWIĄZANE. IMONUJĄCE, ŻE NIEZALEŻNIE OD ZAPATRYWAŃ NA TĄ TECHNIKĘ, WŁASNYCH UMIEJĘTNOŚCI, CZY ZGOŁA





ODMIENNYCH FASCYNACJI TWÓRCZYCH W OBLICZU PRACY Z NIM, CZUJEMY RESPEKT I POKORĘ... I GODZIMY SIĘ NA TO... I MIMOWOLNIE CZEKAMY NA EFEKTY. ZAWSZE ZASKAKUJĄCE.”

BOŻENA SACHARCZUK

I siedzimy. Po pierwszej, spokojnej nocy, nadchodzi drugi, też spokojny dzień. Powoli, bez pośpiechu podkładane drewno, powoli toczony rozmowy i rozmówki. Jeszcze nam się chce, jeszcze potrafimy do siebie mówić pełnymi zdaniami. Jeszcze ciągle się nie boimy.

Gdzieś w środku są prace. Kiedy zaglądamy przez wrzutki:

Pierwsza wrzutka żółta

Druga mniej

Ostatnia - tylko iskiery i mętny czerwony

A prace widać w pierwszych dwóch. Każdy szuka swojej, oczywiście.

Kolejna noc. Spokojnie, bez pośpiechu. Delikatnie przepychanie do przodu, budujemy żar. Jesteśmy wszyscy jeszcze tak bardzo uprzejmi wobec siebie!

Dokładanie do dolnego paleniska oznacza patrzenie wprost w ogień, w pozycji klęczącej. Cała siła i energia skupia się na podkładaniu, utrzymaniu ognia i naszej koncentracji. Koncentracji, która jeszcze nie skłania nas do wątpliwości. Ogień w piecu przesuwa się ku kominowi, my przesuwamy się ku kolejnemu dniu.

12:08 pierwszy stożek (1180°C) padł

12:29 następny stożek zgiął się był! (1200°C)

12:51 zgina się trzeci stożek. Decyzja szefa - przechodzimy na górę

Teraz szybko, zmiana. Do tej pory graliśmy w spokojnym tempie *andante non troppo*. Teraz przechodzimy do *molto presto*. Moment zmiany palenisk zawsze odbywa się błyskawicznie; zdjęcie płyty, furta i już. Teraz nie wystarczy już trzymanie rytmu pojedynczo, żeby zdążyć trzeba zgrywać się w zespoły.

„CISZA I WOLNY RYTM WCZESNEGO ETAPU, ROZGRZEWANIA, KONTRASTUJE Z SZYBKIM PRZYGOTOWYWIANIEM DREWNA, CIĘCIEM GO I UKŁADANIEM, ŻEBY GOTOWE BYŁO DO DOKŁADANIA Z BOKÓW PÓŹNIEJ, W TRAKCIE WYPAŁU.”

ROBERT SANDERSON

Wypalanie ceramiki drewnem, jak każda kompozycja, ma swój rytm. Zaczyna się od pakowania, to najwolniejsza część. Potem krótkie przyspieszenie, zamykanie. Znowu powoli, pierwsza doba lub dwie, z drugą ścieżką, tworzoną przez zespół osób, które wypalają. Nagłe przyspieszenie przy zmianie paleniska i odtąd tempo już stale rośnie, zmieniając się nieznacznie przy dorzucaniu do boków, które mają własną melodię. Coraz rzadziej słychać ścieżkę głosów ludzi, coraz wyraźniej wybija się głos prowadzący - piec. Słuchanie go i dopasowywanie całości do wciąż zmieniającej się tonacji. Tak również pracuje się z ogniem.

„...TAK NAPRAWDĘ TRUDNO STWIERDZIĆ, ŻE JEST TO TRADYCYJNA METODA TWORZENIA CERAMIKI. Z PEWNOŚCIĄ DLA GATUNKU JEST - JEDNAK DLA MNIE, ODKRYWAJĄCEGO TĄ TECHNIKĘ JEST ZARÓWNO

POZNANIEM TRUDU I CAŁEJ PIECZOŁOWITOŚCI Z JAKĄ CERAMIK MUSI (CHCE) PODCHODZIĆ DO WARSZTATU, A JEDNOCZEŚNIE OLBRYMIĄ MOŻLIWOŚCIĄ EKSPRESJI SAMEGO SIEBIE I DIALOGU Z LUDŹMI. OGIEŃ POZWALA DOZNAWAĆ NAJWAŻNIEJSZYCH RZECZY. SĄDZĘ, ŻE PRACA PRZY WYPALE, DORZUCANIE DREWNA, DBANIE O PIEC I WSPÓŁDZIAŁANIE Z NIM JEST DOPEŁNIENIEM CAŁEGO PROCESU TWORZENIA.

MA W SOBIE SIŁĘ, KTÓRA NIE POZWALA ZREZYGNOWAĆ.”

TOMASZ NIEDZIÓŁKA

Inaczej niż w kompozycjach dwuwymiarowych, tu dodany jest jeszcze czas. Nie jako wymiar, raczej jako kolejna ścieżka, gdzieś w tle wyznaczająca najwolniejszy, ale stały takt. Dni zmieniają się nie według kalendarza, ale kolejności zmian przy piecu. Znajdujemy się w podróży - powoli, w innym niż świat dookoła rytmie, sterujemy do końca, biorąc kierunek na płomień, wychylający się wysoko ponad komin. Wszyscy, którzy zaczęliśmy tę podróż, nie wiedząc dużo o sobie i innych, mamy możliwość bycia - tam, wtedy, razem.

Dokładanie z przodu jest trudne. Trzeba to robić błyskawicznie, patrząc prosto w ogień. Wszystkie zmysły są już bardzo wyostrome, i nagle zaczyna się coraz silniejszy lęk, który utrzymuje nas w stałej czujności. Ale widać też wtedy, z czym naprawdę współpracujemy. Jest radość, że coś tak ogromnego zechciało uczestniczyć - pozwoliło nam uczestniczyć - w akcie stwarzania na nowo czegoś, co zrobiliśmy.

Początek dorzucania do boków. Stojąc naprzeciw siebie, po obu stronach pieca, jednocześnie otwiera się pokrywy, i zaczyna: raz - raz. Zabawne, jaki wpływ ma język, w którym mówimy, na szybkość i rytm tego działania. Zupełnie inne są powolne, angielskojęzyczne „tan”, przechodzące nawet w śpiewne „taq”, niż krótkie, niemieckie „ainc (eins)”. Zaczyna być trudno, niewiele widać przez coraz większe płomienie. Coraz większe zmęczenie, niewiele już się mówi. Zaczyna się być sterowanym już tylko przez kaprysy pieca i ognia i poddaje się temu. Gdzieś w tle pamiętamy ciągle, po co to robimy, ale nie o pracach myśli się w trakcie ostatniej doby.

„PRACA Z OGNIEM JEST PRAWDZIWYM WYZWANIEM. ALE DAJE MI MOŻLIWOŚĆ DO SKUPIANIA SIĘ CORAZ MNIEJ I MNIEJ NA TECHNICZNEJ STRONIE PRACY, A CORAZ BARDZIEJ I BARDZIEJ NA OSOBISTEJ PRACY Z GLINĄ. WYPALANIE PRAC W TEN SPOSÓB CZASEM POMAGA IM W UZYSKANIU KOMPLETNEGO WRAŻENIA TRÓJWYMIAROWOŚCI, A CZASAMI ZAPRZECZA MU CAŁKOWICIE. MÓGLBYM POSZUKIWAĆ I OSIĄGAĆ PODOBNE EFEKTY, UŻYWAJĄC SZKLIW, ALE PEWIEN JESTEM, ŻE ZAWSZE WYGLĄDAŁOBY TO SUCHO, ZBYT PRZEMYŚLANIE. WYPALANIE W TEN SPOSÓB DAJE IM WRAŻENIE KOMPLETNEJ NATURALNOŚCI. KAŻDY WYPAŁ TO MAŁY KROK NAPRZÓD- I MAM NADZIEJĘ, ŻE TE MAŁE KROKI DOPROWADZĄ MNIE DO NOWYCH, ZDUMIEWAJĄCYCH OBIEKTÓW.”

MARTIN McWILLIAM

Wydeptywanie ścieżek wokół pieca, setki kilometrów. Czas na myślenie, niewykorzystany. Koncentracja, która każe kierować się tylko zmysłami. Czucie, bycie w sytuacjach raczej niż świadome ich przeżywanie. I cały czas skupienie tylko na ogniu wewnątrz pieca. Ostatnie drewno, znów w błyskawicznym tempie.

I już. Zamykanie. Wiemy, że do następnego wypału. I że nie wiadomo kiedy. Chociaż





wszyscy wkładaliśmy w to maksimum wysiłku, zawsze pozostaje żal i niedosyt, mogliśmy dłużej. Zarzucanie mokrym piaskiem wszystkich otworów, zakładanie płyt, mocowanie ich ceglami, odkładanie drewna - i jest tak, jakby nic się nie wydarzyło.

„OGIEŃ KONSEKVENTNIE DOPEŁNIA URODĘ MATERIAŁU, UZASADNIA WYBÓR GLINY DO DZIAŁAŃ SŁUŻĄCYCH KREACJI, UTRWALA KSZTAŁT WYROBÓW POWSTAJĄCYCH Z MAS PIERWOTNIE MIĘKKICH, NAWET PLYNNYCH, UROZMAICA ICH BARWĘ, ALE UJAWNIA TEŻ KAŻDY WCZEŚNIEJSZY BŁĄD, WERYFIKUJĄC WYSIŁKI CERAMIKA. BEZPOŚREDNIE UCZESTNICTWO W DŁUGOTRWALYM PROCESIE WYPALU W PIECU NA DREWNO, STYMULOWANIE JEGO PRZEBIEGU, CHĘĆ WPŁYWANIA NA EFEKTY PRZY JEDNOCZESNEJ ŚWIADOMOŚCI NIEPRZEWIDYwalNOŚCI OSTATECZNEGO REZULTATU WYWOŁUJE OGROMNE EMOCJE. DODATKOWYM WALOREM JEST PRACA W ZESPOLE, KONIECZNOŚĆ KOORDYNOWANIA CZYNNOŚCI ZAPEWNIAJĄCA POCZUCIE WSPÓLNOTY.”

KRZYSZTOF ROZPONDEK

Tydzień na stygnięcie. Zapominamy, jak było. Znowu wracamy do bieżącego roku, aktualnego czasu świata.

Otwieranie pieca. To jak urodziny i prezenty pod choinką jednocześnie. Jaki inny rodzaj aktywności twórczej może pochwalić się aż dwoma zakończeniami? Znamy te prace; a teraz wreszcie je zobaczymy w ich ostatecznym kształcie. Formy, które tańczyły w ogniu i w tym ruchu zastygły. Ruch, który nie miał nic wspólnego z zamierzeniami artysty, ale był naturalny dla prac. Cudowne, olśniewające efekty. Więc taki jest ostateczny rezultat? Nieoczekiwane kolory, ślady, czasami niespodziewane partnerstwo z kimś innym.

Pęknięcia, blizny po drewnie na powierzchniach.

Oglądanie prac wyjętych z pieca, mycie i poznawanie. Na czym to polega, piękno tego rodzaju wypalania?

Pierwsze kanony estetyki prac wypalanych tą metodą wykształciły się na Dalekim Wschodzie kilkadziesiąt lat temu. W jaki sposób są współcześnie interpretowane przez artystów Zachodu? Czy w ogóle można tu mówić o „kanonach”, jeśli całą wartość postrzegać należy nie tyle w dziele stworzonym przez artystę, ale dopiero kiedy rozpatrujemy to jako zamkniętą całość, będącą współdziałaniem artysty ceramika i ognia?

Pojęcie „ładnej” rzeczy, znanych nam kategorii estetycznych, zupełnie nie daje się tu zastosować. One są mocne w wyrazie, nawet te delikatne i łagodne. To, co może artysta, co jest jego świadomym wyborem, to metoda, jakiej użyje dla osiągnięcia oczekiwanego rezultatu- budowanie faktur lub ich unikanie, wielokrotne przepalania czy zaledwie delikatne ślady płomienia. A efekt, będąc wynikiem działania nieprzewidywalnego żywiołu, sam staje się w rezultacie nieprzewidywalny.

Cóż tu można, tylko utrzymać ogień w ramach pieca i nie dać opaść temperaturze. Na nic więcej nie ma się już wpływu.

„GENERALNA MYŚL, STOJĄCA ZA MOJĄ PRACĄ, TO ZROZUMIENIE TRADYCYJNEGO PODEJŚCIA DO WYPALANIA DREWNEM I ZASTOSOWANIE GO DO WSPÓŁCZESNEJ ESTETYKI. UŻYWAM WIĘC TEJ METODY ZARÓWNO DO MOJEJ CERAMIKI UŻYTKOWEJ, JAK I DO MOICH RZEZB. NA MOJE DZIAŁANIA



WPŁYWAJĄ ZARÓWNO WZORY SZABLONOWEJ SZTUKI ULICY, JAK I TRADYCYJNA SZTUKA MAORI. WYPALANIE CERAMIKI DREWNEM TO DODATKOWY RYSUNEK, NIEPRZEWIDYwalNA NATURA PŁOMIENIA, SOCZYSTE ŚLADY PŁYNĄCEGO SZKLIWA, MIŁOŚĆ DO OGNIA; WSZYSTKO TO POCIĄGA MNIE W TEGO RODZAJU WYPALACH, SZCZEGÓLNIIE ZAŚ W ANAGAMIE.”

CHARADE HONEY

Oba media, glina i technika wypału, mają estetyczne implikacje daleko ważniejsze od nich samych. Ich piękno wynika z połączenia faktur, kolorów i ze zmienności. Glina to tylko środek, pomagający chwytać emocje artysty, zarejestrować i pokazać metody formowania, podczas gdy cały proces wymaga uważnego trwania w każdym aspekcie. Ta praca to sposób unikania przewidywalnej identyczności estetyki maszynowej.

Ale i pułapka. Ważne jest aby pamiętać, że żadna wrodzona wartość nie jest dana dziełu tylko dlatego, że sposób wypalania był wyjątkowy albo proces jego powstawania był trudny. Nie ma żadnej magii w materiałach, wysiłku lub samym wypalaniu. To tylko ciężka, fizyczna praca. Magia jest w naprawdę wyjątkowym, skończonym dziele. Długość wypalania również się tu nie liczy, nawet tydzień ciągłego dokładania nie zmieni marnej pracy w dobrą. Ale też jest to proces, który zmienić może świetną pracę w jedyłą, zupełnie wyjątkową.

Piece są przedłużeniem osobowości artysty, integralną częścią procesu twórczego. Wybory drewna, temperatury, długości czasu wypalania są twórczymi decyzjami, wpływającymi na ostateczny rezultat. Ważną jest ta harmonia pomiędzy narzędziem i materiałem oraz świadomością, że powstałe dzieła są tych decyzji skutkiem. Prace artysty to odwzorowanie jego emocji i energii, a wypalanie ich drewnem jest dodatkową ścieżką, przez którą może on wpływać na ich kształt.

„MOJE PODEJŚCIE DO UŻYWANIA ANAGRAMY JEST DWUSTRONNE - W MOJEJ CERAMICE UŻYTKOWEJ CELEM DLA MNIE JEST POŁĄCZENIE FUNKcjONALNOŚCI I UNIKALNEGO EFEKTU DOTYKU PŁOMIENIA, DAJĄCEGO ŻYCIE KAŻDEJ PRACY.

UŻYWAM RÓWNIIEŻ WYPALANIA W ANAGAMIE JAKO METODY UWYDATNIAJĄCEJ MOJE PRACE, KTÓRA, NAWIĄZUJĄC DO DAWNYCH ZASAD FUNKcjONALNOŚCI, JEDNOCZEŚNIE PoddANA JEST WSPÓŁCZESNYM, SZEROKO POJĘTYM WPŁYWOM. MOJE NOWE PRACE UŻYWAJĄ POJĘĆ Z ARCHITEKTURY; METODA BUDOWANIA PUDEŁEK W KTÓRYCH ŻYJEMY WPŁYWA NA NAS, I JEST RÓWNOczesNA ZE SPOSOBEM W JAKI ODDZIAŁUJĄ NA NAS CODZIENNIE NAPOTYKANE OBIEKTY. OCENIANIE OBU ŚWIATÓW I TO, JAK MOGŁYBY/ MOGĄ BYĆ POŁĄCZONE JEST TYM, CO NAPĘDZA MNIE DO TEJ PRACY.”

DUNCAN SHEARER

Decydując się na ten rodzaj działania, trzeba dokonywać świadomego, rozważnego wyboru. Jeśli zabraknie zrozumienia i komunikacji pomiędzy ceramikiem a piecem, jeżeli wypalanie będzie powodowało uczucie lęku i frustracji, ucierpi na tym jakość prac.

A przede wszystkim wypalanie drewnem, współdziałanie z ogniem, to tylko środek do celu, a nie cel sam w sobie.





KRÓTKA HISTORIA PIECÓW OPALANYCH DREWNYM

Do wypału ceramiki drewnem powszechnie zaadoptowano trzy rodzaje pieców. Chronologicznie najstarszy typ - Anagama - piec jednokomorowy, czyli taki, w którym w środku są jedynie stopnie od paleniska do komina, z prostym ciągiem płomienia, Noborigama - piec z kilkoma, najczęściej trzema komorami, z których każdą tadyje się osobno, oraz bourry-box, piec z dwoma paleniskami. Wybór pieca zależy od osobistych preferencji artysty, zazwyczaj jednak najprostszy w konstrukcji piec typu Anagama wymaga najdłuższego czasu wypału i największego nakładu energii.

Anagama (Tongkama) oraz Noborigama są tradycyjnymi koreańskimi piecami. Początkowo, w bardzo wczesnych wiekach, (4000 - 5000 lat p.n.e.) do wypału ceramiki stosowano małe piece, z pionowym ciągiem powietrza, otwarte na górze. Wypały nie wymagały długiego czasu, jednakże niemożliwe było kontrolowanie w nich dopływu powietrza co sprawiało, że nie osiągnano również temperatury przekraczającej 1000°C. Używano ich do wypalania czerwonej, brązowej, szarej i czarnej kamionki. Stopniowo, wraz ze wzrostem wiedzy i możliwości, kształt pieca zaczynał być bardziej wydłużony, zamykany od góry, za to z otworami z boków pieca, żeby dopalać również stojące w głębi prace. Wzrastała również temperatura, osiągając 1200°C. Pozwalało to na wypalanie szklawionych naczyń oraz wczesnych celadonów (ceramiki o grubych ściankach, powleczonej szkliwem o barwie oliwkowej lub zielonkawej; dekorację stanowią reliefowe wzory o motywach roślinnych lub zwierzęcych). Od 907-1297 n.e. ustalili się ostateczny kształt pieców typu Anagama i Noborigama, pozwalających osiągać temperatury 1300°C i powyżej, co umożliwiło produkcję przedmiotów i naczyń z wysokojakościowej porcelany. W tym kształcie piece te są wciąż używane w Korei, Chinach i Japonii. Stosowane do wypalania dużej ilości ceramiki użytkowej, wielkie (od 20 do nawet 120 metrów sześciennych) stopniowo zaczęły być adoptowane również w innych krajach.

W Europie kamionka (wysokotemperaturowa glina) pojawia się najpierw w Niemczech, w ostatniej dekadzie XII wieku. Również tam, w ciągu XV stulecia ceramicy zaczynają posługiwać się szkliwem solnym (szkliwo solne jest to szkło powstające podczas parowania soli pod wpływem wysokiej temperatury, która osadza się i utrwała na ścianach prac sodu w formie tlenku), zbliżonym do szkliwa popiołowego, bo zasada osadzania się ich na pracach jest bardzo podobna; technika ta rozprzestrzeniła się szybko w XVI wieku. Zmiany w budowie pieców przebiegały podobnie jak na Dalekim Wschodzie, od pieców otwartych na górze, z pionowym ciągiem płomienia, do bardziej praktycznych, lepiej dostosowanych pieców z ciągiem poziomym, o prostokątnym kształcie. Popularność kamionki niemieckiej wkrótce spowodowała otwarcie w roku 1672 pierwszej manufaktury w Wielkiej Brytanii. Tyle że tu zrezygnowano z pieców z poziomym ciągiem płomienia, zastępując je piecami pionowymi, nazywanymi „butelkowymi” od charakterystycznego kształtu².

We Francji kamionka produkowana była od 500 lat. Używano tam pieców horyzontalnych, dużych; wypalano w nich działalność całych cechów garncarskich.

² Coll Minogue, *European Woodfire Kilns, materials of the 3rd World Ceramic Biennale, Korea 2005*

Od XVIII wieku w Niemczech zaczęto produkcję porcelany, a ponieważ do wypalenia jej potrzebne było osiągnięcie 1300°C, tradycyjne piece opalane drewnem zaczęto dostosowywać do opalania węglem. W przeciwieństwie do tego, w manufakturach francuskich tradycję wypalania drewnem utrzymano do czasów II wojny światowej. Technika ta sprawdzała się idealnie jako mało kosztowny sposób na wypalenie dużej ilości ceramiki użytkowej; Niemałą rolę odgrywała również dowolność rozmiaru pieca, budowanego zgodnie z potrzebami. Piece te ładowano i wypalano nieomal bez przerw, wykorzystując ciepłe wnętrze pieca jako element umożliwiający szybsze schnięcie i, co za tym idzie, skrócenie czasu wypalania.

Błyskawiczny rozwój postępu technicznego, umożliwiającego wykonywanie dokładniej i szybciej krótkich serii naczyń, przy mniejszym nakładzie pracy i wysiłku, na długo skazała na zapomnienie ten rodzaj produkcji. Szczególnie w drugiej połowie XX wieku, gdzie węgiel i drewno jako materiały opałowe zastąpiono ropą, gazem lub elektrycznością. Nie odrodził się on już nigdy; jednak od lat 60-70tych XX wieku zaczęto znów adaptować piece typu Anagama i Noborigama, tym razem przez artystów ceramików, którzy zobaczyli w nich potencjał i piękno bezpośredniego zetknięcia ognia i gliny.

CENTRUM CERAMIKI ARTYSTYCZNEJ

Realna potrzeba posiadania miejsca, w którym można by bez przeszkód pracować i udostępniać możliwość pracy z wysokotemperaturowym wypalaniem ceramiki drewnem doprowadziła do powstania w 2006 roku, na terenie Domu Pracy Twórczej wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, do budowy drugiego w Polsce pieca Anagama. W obecnej chwili na terenie kraju znajdują się trzy takie obiekty, przy czym piec należący do Centrum jest największym, o kubaturze ok. 10m³. Jest on również jedynym tego typu obiektem w Polsce należącym do wyższej uczelni i jednym z nielicznych należących do uczelni na terenie Europy. Budowa tego pieca możliwa była dzięki umiejętnościom zaproszonego koreańskiego artysty, Daewoong Kima oraz pracy studentów i wykładowców ASP. Stał on w rekordowym czasie pięciu dni i był to pierwszy krok inauguracyjny działalności powstającego Centrum.

Głównym powodem jego powstania była chęć zaprezentowania tej technologii artystom, absolwentom i entuzjastom ceramiki, chcącym rozszerzyć swoje doświadczenia artystyczne i uniezależnić się od dotychczasowych technik. Stwarzając Centrum, jego organizator i pomysłodawca, Michał Puszczyński, jak i Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, pragnęli stworzyć miejsce dające więcej niż tylko miejsce pracy twórczej; spotkania artystów i pasjonatów ceramiki, wymiana doświadczeń, prezentacje twórczości - wszystko to stworzy specyficzne studium pracy łączącej doświadczenia sprzed stuleci z najnowszym sposobem myślenia artystycznego.

Pomyślane jako miejsce konfrontacji, Centrum Ceramiki Artystycznej ma za zadanie umożliwiać jak najszerszemu gronu osób swobodne i fascynujące badanie obszarów ceramiki, jako jednej z najstarszych dziedzin sztuki i jednej z dających największe możliwości dyskusowania na temat zależności pomiędzy funkcją a formą. Wokół tych dwóch określeń, „funkcji” i „formy”, ceramika porusza się od stuleci,





balansując pomiędzy przedmiotami stricte użytkowymi a przedmiotami wyłącznie dekoracyjnymi, wciąż jednak nie uwolniona całkowicie od specyficznego rodzaju spojrzenia na nią nie jako na materiał, a przez materiał. Wypalanie ceramiki drewnem daje jej niezbędny do przełamania tego schematu argument - unikalność i „duszę”, gdzie wartość pracy wynika z doświadczeń i dojrzałości artystycznej twórcy, a nie mającą nic wspólnego z mechanicznym, fabrycznym powielaniem wzorów.

Zamierzeniem i celem Centrum jest stworzenie przestrzeni, w której praca z ludźmi i praca z ogniem będą równoważnymi elementami, składającymi się na całość działań artysty - ceramika.



It is not easy to write when words are not commonly used.

At the same time when we are not trained for public speeches we make mistakes, stutter and hesitate. It is not easy to use words as our means of expression when we know that we don't have enough skills or preparation. The words for me are not clay that I can form the introduction. However, being the instigator of this event and the introduction of this publication, I feel the duty to show my opinion, reasons and feelings for which I think that art of woodfire ceramics has something of value in a lot of aspects.

When I first took part in a woodfiring in Switzerland in 1999, at a workshop of a Korean ceramic artist Seung Ho Yang, I was suddenly surprised by the simplicity and beauty of the process and the magnificent effects given by the process. I'd never before saw those kinds of glazes, or ceramics. Also there I met the word Tongkama (Tong means space, Kama means kiln) which is a description of the type of kiln used.

After coming back to Poland I built my own kiln of the same type as I saw in Switzerland. In this way the name, Tongkama, design and process came to Poland; different from existing designs in Western Europe or America where, during the intensive Japanese contact and many years of fascination with Nippon culture, commonly used the name of Anagama (means the same as Tongkama). After a few years working with fire in Poland, Korea, Switzerland and France I've got some experience which allowed me, thanks to support of Academy of Fine Arts, Wrocław, for building a big Tongkama in Luborodow and the possibility of sharing this process with student as well as professional ceramic artists.

There is a lot of reason that artists decide to use woodfiring – for me there are two important reasons: aesthetics (or rather the anti-aesthetics of woodfiring effects) secondly, the impression of a journey through time and space during the whole process.

It can be self limiting, like handcuffs, that I can't see my work fired by different techniques or covered by glazes – for me they are strange unfinished. Only when I can see different colours on the clay and the marks of melted ash – the true colours of the earth, when I'm touching the scars of the accidentally fused together pieces, I know that these ceramics are alive.

The journey in which I am, every time, firing, for the time and space.

Journey in Time - in spite of adding the wood to the kiln I still have got a cell phone nearby, I know that I work in exactly the same way as before and I'm doing this the same way as cultures have always done on the Earth. I almost feel around me those who have made work before me...

Journey in Space - during a few days, with the kiln and what is happening around it, with the small group of involved people, becomes the centre of the universe. For a moment I become a lone island – a ship on a sea of fire. The crew is changing, the

weather is also changing, the course is starting to be more tiring for the participants each hour. But everybody knows that we have to keep persevering to the end. However sailing you have the element of the sea around you – here fire is enclosed within the kiln which is like a boat hull upside down.

For a few years I was a member of a crew, now sometimes I am a captain, but the feelings are still the same. Feelings of uncertainty, tension and the unknown, I know are just the doubts giving the questions that need answers and that means that we still have to load the kiln and start from the beginning.

I don't, myself, think that I am expert or specialist in the sphere in which I work. I have not fired enough times and neither looked to understand the chemical or scientific understanding of the process. Very often I feel like an amateur listening to other artists opinions and comments about the firing, for me it is an emotional response based on my intuition. That's also the form of this publication – we try to put in it a minimal to technical information, focusing mainly on the atmosphere accompanying the whole process and the effects of woodfiring. Describing as well the way in which we work is very subjective, I know that a lot of professional ceramists might accuse us of ignorance, but I find this manner of presentation is the best one, being equally understandable for both ceramists and for those new to woodfiring.

Say nothing - think nothing - just fire.

Michał Puszczynski



There are many ways of firing ceramics. In Poland today we are perhaps more accustomed to firing kilns with electricity (in industry and also at the Academy of Fine Arts in Wrocław). Currently gas-fired kilns are also being introduced into Poland and used by contemporary studio ceramicists. However there is an older, simpler and more direct method of firing clay to high temperatures – a process which draws on both historical techniques first developed in China.

Archaeologists have dated the use of a tunnel or cave kiln in Japan to the 3rd century AD, but the concept of this early kiln technology had already been developed in China and arrived in Japan by way of Korea. An anagama (the Japanese term meaning 'cave kiln') consists of a chamber with a firemouth at one end and an exit flue at the other. Built into the a sloping hillside, these ancient cave shaped structures were often created by simply hollowing out a tunnel into a bank of clay, with no physical division between the firemouth, chamber or exit flue.

In contrast to the electric or gas-fired kilns used in Poland by most contemporary potters and ceramicists, the anagama is fired with wood. A continuous supply of fuel is required for firing. Stoking occurs round-the-clock as the heated kiln consumes the fuel, until it is decided to finish the firing.

The process not only achieves temperatures of up to 1400°C; the burning wood also produces fly-ash and volatile salts, and these are drawn through the chamber by the draught of the kiln. The fly-ash settles on the work set in the chamber and a complex interaction between flame, ash and the minerals comprising the clay body form a natural ash glaze on the surface of the work. This glaze may show great variation in colour, texture and thickness, ranging from smooth and glossy to rough and sharp. The placement of work within the kiln distinctly affects the appearance of the pieces – work set closest to the firemouth will receive a heavier coating of ash, or even be immersed in embers, while other work set deeper in the chamber may only be softly touched by the effects of flame and fly-ash. It is said that the loading of an anagama is the most difficult part of a firing. The potter must imagine the flame path as it flows through the kiln, and try to envisage how the pieces will be painted with fire.

The length of the firing depends on the volume of the kiln, and it may take from 48 hours to 12 days or more to achieve the required temperature and results. The kiln generally takes the same amount of time to cool down before it can be unpacked. Historical records of firings in large Asian kilns shared by village potters, describe several weeks of steady stoking to fire a kiln.

So what is it that attracts contemporary ceramic artist to woodfiring. This ancient kiln technology which potters used to fire large quantities of work thousands of years ago in the Far East, is for today's ceramic artist a process which allows them to have a continuing and active role in the final creative act of firing.



The style of kiln and the effects it is possible to achieve have become an aesthetic choice for individual ceramic artists today. Some seek 'the quiet touch of the flame', or want their work to bear evidence of the intensity of fire over many days, or to include the addition of salt or soda into the kiln for specific glaze effects. Others prefer to fire their work several times to develop differing layers of glaze and fly-ash build-up on the clay. Each firing is different. The results are totally dependant on the way the kiln is packed, and the length of firing. A sequence of events which may be tense at times, requiring powers of concentration that must last for the entire length of the firing.

Woodfiring is an aesthetic and process which expresses both traditional and contemporary values. The technique of firing has not really changed over time. It is perhaps this concept which attracts contemporary artists to create new work in this way.

In Poland the technique of woodfiring is not widely known. Only a small number of ceramic artists have used a 'Hungarian' kiln, easy to build and fires in 26 hours. The first Bourry-box kiln to be built in Poland was in 2004 by Bożena Sacharczuk and Tomasz Niedziółka in the small village of Czarna in Bieszczady Mountains, as part of a project initiated by the Academy of Fine Arts in Wrocław.

Michał Puszczynski was the first to build an anagama type kiln in Poland in 1999, in his studio in Częstochowa. Having worked with Korean ceramic artist Seung-Ho Yang on several occasions over many years, at his studios in France, Switzerland and Korea, Puszczynski was inspired to build a tongkama (the Korean equivalent to the Japanese anagama). In 2006 the Academy of Fine Arts instigated the building of the second tongkama in Poland, at its out reach Arts Centre in Luboradow.





Hot. That's how it feels when you are near the kiln; and it feels even hotter when you open the firemouth door, it's like looking straight into hell – its so hot in the kiln. Our ceramics are somewhere in there, and it's because of this we are firing the kiln. We are no longer thinking about the work stacked in the kiln as we stoke the next bundle of wood. Stoking quickly in order to close the door and step away from the heat so as not to be blinded by the bright light of the fire. Our legs and hands scorched by the heat, our faces red with the heat, we ask ourselves once more: why did we start this?

But we did, as we had done on previous occasions, and we still don't know how it will finish. It is too late to change our minds, and we are drawn in by the fire – we started this inferno and we will finish it, whether or not we know when the time comes. So, we will not finish yet, maybe one more hour, one more day, one more sleepless night. Then at last when we can on longer stand up, it is time to finish. It is only now as we sit numb and tired that we begin to think again about our work inside the kiln – and what day of the week is it – we surely did the best we could.

“„WHY FIRE WITH WOOD?“ IS A QUESTION WHICH I OFTEN ASK MYSELF. SOMETIMES IT'S WHEN I HEAR NEGATIVE REMARKS FROM PEOPLE WHO DON'T EVEN TAKE TIME TO STOP AND LOOK. BUT THEN OCCASIONALLY SOMEONE ELSE SEES BEYOND THE BROWN FAÇADE AND DISCERNS THE MULTITUDE OF SUBTLE COLOURS, TEXTURES, ALLURING FLAME MARKS AND BATTLE-WON SCARS. EVERY POT FROM THE LONG FIRING PROUDLY RECORDS THE STORY OF FIRE. WITH EXPERIENCE THESE COLOURS, MARKS AND SCARS GIVE TANTALIZING MEMORIES OF THAT POT POSITIONED IN THE KILN WITH THE WHITE HEAT AFTER FOUR DAYS OF FIRING. FOR ME EACH FIRING IS AN ADVENTURE, A SERIOUS GRAPPLING WITH THE UNKNOWN.”

NIC COLLINS

The first day of packing is a day full of joy because the serious work has just begun. Assembling all our work around the outside of kiln, we suddenly feel that the huge kiln is not big enough for all we have made. However, it usually does all fit in.

For those of us who are to experience woodfiring for the first time, it is puzzling to see that there are only two people packing the kiln.

Everything we have carefully made with such attention to detail now sits around the kiln in the hope of finding the right/best place for it in the chamber. Sometimes the best place is not always available, but the work goes where it fits.

Sat in the kiln are those who have previous experience of packing; who have the ability to imagine the passage of the flame. How will they place the work, and how will its placement influence the passage of the flame, and the final results of the firing?

It is a logical puzzle and an exacting physical persistence. A three-dimensional jig-saw, but sometimes the pieces don't fit together. Take out one piece, bring in another, all in the company of our best friend the wooden ruler. There are five stepped levels



to the chamber and only a few days to pack the kiln with several hundred pieces!

Carry in carry out – countless journeys in and out of the kiln. The pendulum swings in time but not necessarily to the same rhythm. For those of us who watch, this slow pace is tiring, and more so for those who are packing the kiln, but necessary if it is to be successful.

By the next day all the work has been brought out to the kiln, and the wood is being prepared for the firing. Those sitting around the entrance to the kiln are tired from watching, yet they cannot help. So they watch. Something coming in, something small, something big, a plate, props, wadding, coming in. First the larger pieces are put in place. Then the props and kiln shelves are set. Now the smaller pieces are stacked on the kiln shelves. Once all of this is in place the larger gaps are filled with small pots. Then between each bung of shelves gaps must be left for the side-stoking. A lamp is left in through one of the side-stoke holes, its light helps those stacking the kiln to judge if there is enough space between the work for the passage of the flame during firing. The pots are raw, just dry, so they have to be handled with care. Those packing the kiln complain of pain from having to contort themselves, bending over, yet they still use their imagination.

“I LIKE THE PACKING PROCESS BECAUSE IT GIVES ME A SPECIAL TIME TO REMEMBER THE LAST FIRING. IT'S A CAREFUL AND IMPORTANT WORK WHICH MAKES ONE THINK ABOUT THE DRAWINGS OF THE FIRE. IT COULD BE A BORING WORK, VERY LONG AND DIFFICULT FOR THE BODY, ESPECIALLY FOR THE BACK. BUT WHEN THE PACKING IS OVER AND THE DOOR IS CLOSED, MY FEELINGS ARE CLOSED TOO. I KNOW IT'S NO LONGER POSSIBLE TO CHANGE, AND I CAN CONCENTRATE ON THE COMING FIRE.”

SANGWOO KIM.

The whole process of woodfiring demands total concentration. From the start of packing to sealing the kiln ready for firing. Despite all of this, things can so easily go wrong during firing. A stack of work could collapse, pots could melt. Pieces made with such care and commitment can be destroyed by the firing; plates crack; the use of an inappropriate clay; 'unforeseen incidents'.

By the third day of packing, the rhythm is getting faster. In order to keep our appointment with the fire, packing goes on late into the night. Those sitting around the entrance to the chamber watch in earnest, and feel they cannot influence the packing, the choosing of work to go in the kiln. Yet the work that remains is constantly being brought forward for the attention of those who are packing the kiln. And so we wait, not wanting to miss the moment, when the kiln can finally be closed, and the fire is started.

Bricking up the entrance to the kiln to form the firemouth is the next task. Forming the small openings with arch bricks, constructing the hearths and testing the door for the firemouth. Creating an extension to the bottom firemouth to ensure that the enthusiasm of the stokers will not allow them to hit the pots with pieces of wood. At





last the baby chamber at the rear of the kiln is also closed.

Eventually closing the kiln creates a strange and peaceful moment. All those pots, all that work, hundreds of hours worth of work. Everyone looks on. Was a mistake made during packing – time will tell.

Everyone is standing around the kiln. The kiln site has been tidied, and some split wood arranged to start the fire. For a moment the low afternoon sunshine of autumn illuminates the kiln and there is silence, tranquillity and the first flame.

Now we sit around the firemouth of the kiln and plan the timetable for firing shifts. Starting the firing during the day is somehow calmer than starting in the darkness of night.

“IN THE KILN, IT’S DARK. OUTSIDE, SOME DRY WOOD. A SHY, SMALL FLAME IS GOING INSIDE. THE PIECES DISCOVER THE LIGHT AND WARMTH, LIKE SUNSET. THE FLAME MAKES ITS OWN WAY THROUGH THIS LABYRINTH OF CLAY. THIS FLUSH OF FIRE WILL SOON BE LIKE A RIVER. CLAY WILL BECOME STONE, WITH THE DRAWINGS OF THE FIRE. WOODFIRING IS A PROCESS OF CO-OPERATION BETWEEN NATURAL ELEMENTS. THAT’S WHAT I LIKE ABOUT IT.”

REBECCA MADER.

The fire set just outside of the lower firemouth is tended. Slowly, very slowly it dries the work inside the kiln. The quiet atmosphere around the firemouth has a calming influence on everyone. It is time for a quiet chat with one another. The first team officially takes on the shift. The rest of us sit and watch the calm, harmless fire. Perhaps for those taking part for the first time it is difficult to imagine just how this small fire will eventually grow and fire the kiln.

There is always a feeling – a hope, that something unforeseeable and beautiful will, in contrast to our perceived knowledge of fire, emerge. It is hard to believe that fire can create such fear in our minds equal to that of a tidal wave. We have a fear of fire – that it is capable of destroying that which we value. Yet paradoxically, now we co-operate with these forces to create unique works which could not exist without fire.

“THE FIRE IS ONE OF THE ELEMENTS – SO IMPETUOUS. IT’S IMPRESSIVE, INDEPENDENT OF OUR VIEW ON THIS TECHNIQUE, OUR SKILLS, OR EVEN COMPLETELY DIFFERENT ART FASCINATION. TO FACE A WOODFIRING WE FEEL RESPECT AND HUMILITY.... AND WE ACCEPT THAT... AND INVOLUNTARILY WAIT FOR EFFECTS. ALWAYS SURPRISED.”

BOŻENA SACHARCZUK.

After the first calm night the second day comes unhurried, and the fire continues.

Looking inside:

the first side-stoke hole it is possible to see yellow flame

not so much in the second,

and only murky red in the third side-stoke hole.

It is possible to view everything through the first and second side-stoke holes, and everyone of course looks out for their own pieces.

Stoking through the hearth firemouth means also having to kneel on one knee and look directly into the fire. This concentrates the mind and maintains our vigilance. The fire in the kiln has reached as far as the exit flues as we move towards the next day.

12.08: first cone (1180°C) over at the front

12.29: next cone over (1200°C)

12.51: Third cone is bending (?°C). Michal decides that we should move up and begin to fire from the main firemouth.

The pace of firing changes from andante non troppo to molto presto . The moment of changeover is swift. Keeping a rhythm individually is not enough now, we have to play in teams in order to be on time.

“THE SILENCE AND SLOW RHYTHM OF THE PREHEAT CONTRASTED WITH THE RAPID PREPARATION OF WOOD BEING CUT, AND STACKED READY FOR SIDE-STOKING LATER ON DURING THE FIRING.”

ROBERT SANDERSON

Woodfiring has its own rhythm, as does every composition. It begins with the packing, that's the slowest part. Then a short acceleration as the packing is completed. The firing also – continues slowly for the first day or two. The change in tempo once the changeover takes place is gradual, in preparation for the beginning of side-stoking – which has its own melodic rhythm. The sound of voices dies down as the draw of the kiln becomes more evident. The stokers tuned to every sound the kiln makes, now listen to the fire.

“...IT’S HARD TO SAY, REALLY, WHAT IS A TRADITIONAL WAY OF MAKING CERAMICS. IT’S FOR SURE A WAY - BUT FOR ME, DISCOVERING THIS TECHNIQUE, IS TO SEE THE DIFFICULTY AND ATTENTION TO DETAIL WITH WHICH CERAMISTS HAVE TO (WANT TO) APPROACH THEIR WORKSHOP, AS WELL AS A GREAT POSSIBILITY OF PERSONAL EXPRESSION AND INTERACTION WITH PEOPLE. FIRE PERMITS ONE TO EXPERIENCE THE MOST IMPORTANT THINGS. I THINK THAT WOODFIRING, STOKING WOOD, CARING ABOUT THE KILN AND CO-OPERATING WITH IT TO FULFIL THE WHOLE CREATING PROCESS. IT HAS A STRENGTH INSIDE, WHICH PREVENTS RESIGNATION.”

TOMASZ NIEDZIÓŁKA

Unlike a two-dimensional composition here we are adding another value – time; not as a dimension, rather as a constant background, assigned the slowest beat. The days change not according to the calendar, but to the order of shifts. We are on a voyage in another world, guided by a different beat, steering our vessel by the direction of the flame. We all began this trip not knowing very much about ourselves, or those who travel with us, yet we all are travelling together as one.





Stoking from the front firemouth is difficult now, the fire is very hot. We have to look straight into the firemouth, so this is done as quickly as possible. Our senses are sharpened and we have to be alert, but we must also be in tune with the fire and collaborate with its strength to create new work.

Two teams of two stand opposite one-another on either side of the kiln. Simultaneously the covers of two side-stoke holes are removed, and stoking begins. Raz - Raz . Strange how the tempo and rhythm of the language that we speak influences the pace at which the work is done. How different it is in English One - One, passing sometimes into a melodious taq or a short German ainc (eins). The side-stoking is difficult, one sees little more than flame. Tired, we don't speak, and surrender to the impulse of the kiln and the fire. However somewhere in the back of our minds we are reminded what we are actually doing, yet for the past 24 hours we haven't really given a thought to our work inside the kiln.

“WORKING WITH FIRE IS A REAL CHALLENGE. BUT IT GIVES ME AN OPPORTUNITY TO DO LESS AND LESS TECHNICAL THINGS, AND LEAVES ME FREE TO DO MORE AND MORE WITH MY CLAY WORK. FIRING IT THAT WAY, SOMETIMES HELPS MY WORK GIVE A COMPLETE IMPRESSION OF THREE-DIMENSIONS, AND SOMETIMES DENIES IT OUTRIGHT. ONE COULD SEARCH AND MAKE THOSE EFFECTS ON MY WORK BY USING GLAZES, BUT I AM SURE IT WOULD ALWAYS LOOK CONTRIVED . FIRING IN THIS WAY GIVES IT A FEELING OF COMPLETE NATURALNESS. EACH FIRING IS A SMALL STEP FORWARD - AND I HOPE, THAT THIS SMALL STEP WILL LEAD ME TO NEW ASTONISHING OBJECTS.”

MARTIN McWILLIAM.

Tramping around the kiln maybe as much as 100 km, as the firing progresses, is a time for thinking, thoughts which are directly connected to the senses. The existence of a sensation rather than a conscious experience. All the time concentrating only on the fire inside the kiln. The final part of stoking the kiln comes in quick succession – and the firing is finished.

“THE FIRING PROCESS ENHANCES THE BEAUTY OF THE MATERIAL, WHICH JUSTIFIES THE CLAY CHOICE AND ACTS AS A CREATIVE FORCE; PRESERVING THE SHAPE OF PIECES CREATED FROM THE ORIGINALLY SOFT OR FLUID CLAY. IT VARIES THE COLOURS, BUT ALSO SHOWS ALL THE MISTAKES MADE EARLIER, AND YET VERIFIES ALL THE ARTIST’S HARDEST EFFORTS. TAKING PART IN THE LENGTHY PROCESS OF WOODFIRING AND STIMULATING ITS COURSE; TOGETHER WITH OUR WILLINGNESS, OUR INFLUENCE ON EFFECTS AND WITH THE CONSCIOUS EXPECTATION OF THE UNEXPECTED FINAL RESULTS, MAKES FOR A GREAT EMOTION. AN ADDED QUALITY IS THE TEAMWORK NECESSARY TO CO-ORDINATE THE FIRING ACTIVITY, GIVING YOU THE FEELING OF COMMUNITY WITH FELLOW PARTICIPANTS.”

KRZYSZTOF ROZPONDEK

Bricking up the firemouth and claming up the kiln with a clay/sand mix, it's easy to think with hindsight that we should perhaps have continued longer, and make a mental note to do this for the next firing. Tidying up around the kiln, removing what remains of the unused wood, the now dormant kiln and surrounding kiln site look as though nothing has ever happened here.

It takes a week for the kiln to cool down. It will not be easy to recall all that we did.



Our body rhythms re-adjust to the current time zone and life resumes as normal.

Opening a woodfire kiln has been likened to opening Birthday presents and Christmas gifts all at once. What other creative activity can provide two finales. We already know these pieces, yet we will see them for the first time complete. Forms which danced in the fire have now metamorphosed. This movement/softening goes beyond the expectations of the maker. Extraordinary dazzling effects – so that's the final result. Unexpected colours and markings.

“THE OVER-REACHING IDEA BEHIND MY WORK IS TO USE THE TRADITIONAL APPROACH OF WOODFIRING AND APPLY IT TO A CONTEMPORARY AESTHETIC. SO I UTILISE THIS METHOD IN BOTH MY UTILITARIAN WORK AS WELL AS MY SCULPTURE.

MY INFLUENCES RANGE FROM STREET STENCIL ART THROUGH TO TRADITIONAL MAORI WEAVING. THE PROCESS OF WOODFIRING IS ANOTHER DRAW, THE UNPREDICTABLE NATURE OF THE FLAME, THE LUSCIOUS RUNS OF ASH GLAZE, THE LOVE OF FIRE ALL DRAW ME TO WOODFIRING AND IN PARTICULAR, ANAGAMA.”

CHARADE HONEY

Shell scars create a texture and surface that will provide food for thought. Cleaning up the pieces once they have been removed from the kiln allows another opportunity to consider the final results of the firing.

The principles for the aesthetics of work wood-fired in this way first developed in the Far East, hundreds of years ago. How have they been interpreted by contemporary ceramic artists in the West? It is not easy to explain this aesthetic, but it focuses on the element of chance and the intrinsic beauty of handmade objects. The combined results of the artists' emotions coupled with the unpredictable force of the fire.

“MY APPROACH TO USING ANAGAMA FIRING IS TWOFOLD.

IN MY UTILITARIAN WORK I AIM FOR A BLEND OF FUNCTIONALITY AND THE UNIQUE TOUCH OF THE FLAME TO BRING EACH PIECE TO LIFE.

I ALSO WANT TO USE ANAGAMA FIRING AS A METHOD TO ENHANCE PIECES THAT, ALTHOUGH HARKING BACK TO FUNCTIONAL FOREBEARS, NOW ALSO HAVE OTHER OVER-RIDING INFLUENCES. THIS NEW WORK EXPLORES IDEAS OF ARCHITECTURE; THE WAY THE BUILT BOXES WE LIVE IN AFFECT US HAS PARALLELS WITH THE WAY OUR EVERYDAY OBJECTS CAN ALSO AFFECT US. CONSIDERATION OF BOTH WORLDS AND HOW THEY COULD/CAN CONNECT IS WHAT DRIVES THIS WORK.”

DUNCAN SHEARER

It is also important to realise that just because a piece has been wood-fired, does not automatically make it a good piece of work. There is nothing magical about the clay or the fire. The kilns construction and the personality of the artist are integral parts of the creative process. The type of wood, temperature and length of firing are all creative decisions, influencing the final result. The decision to work in this way is a conscious and considered choice.

The process of woodfiring is only a means to an end, not an end in itself.

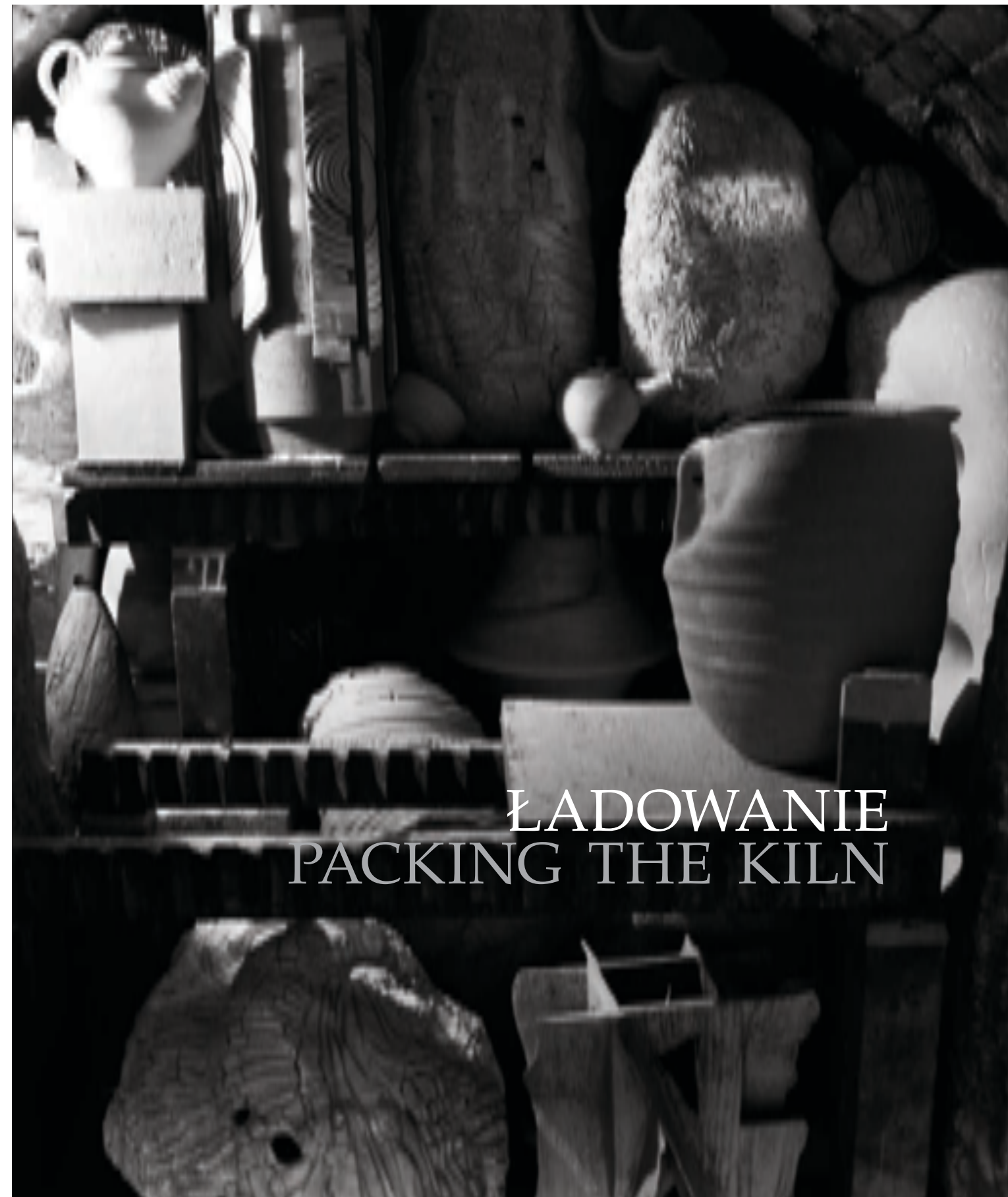




CENTRE FOR CERAMIC ARTS IN LUBORADOW

The Academy of Fine Arts, Wrocław is privileged to have an outreach study centre in the inspiring countryside near the village of Luboradow, some 60km north of Wrocław. In 2006 the Academy, with Michał Puszczynski as organiser, hosted an exchange project with Korean ceramic artist Dae-woong Kim. The symposium included the building and firing of the second and largest Korean style tongkama to be built in Poland.

Conceived as a place of exchange and learning with internationally renowned ceramic artists, the centre offers students an opportunity for independent research and development of their work.



ŁADOWANIE
PACKING THE KILN















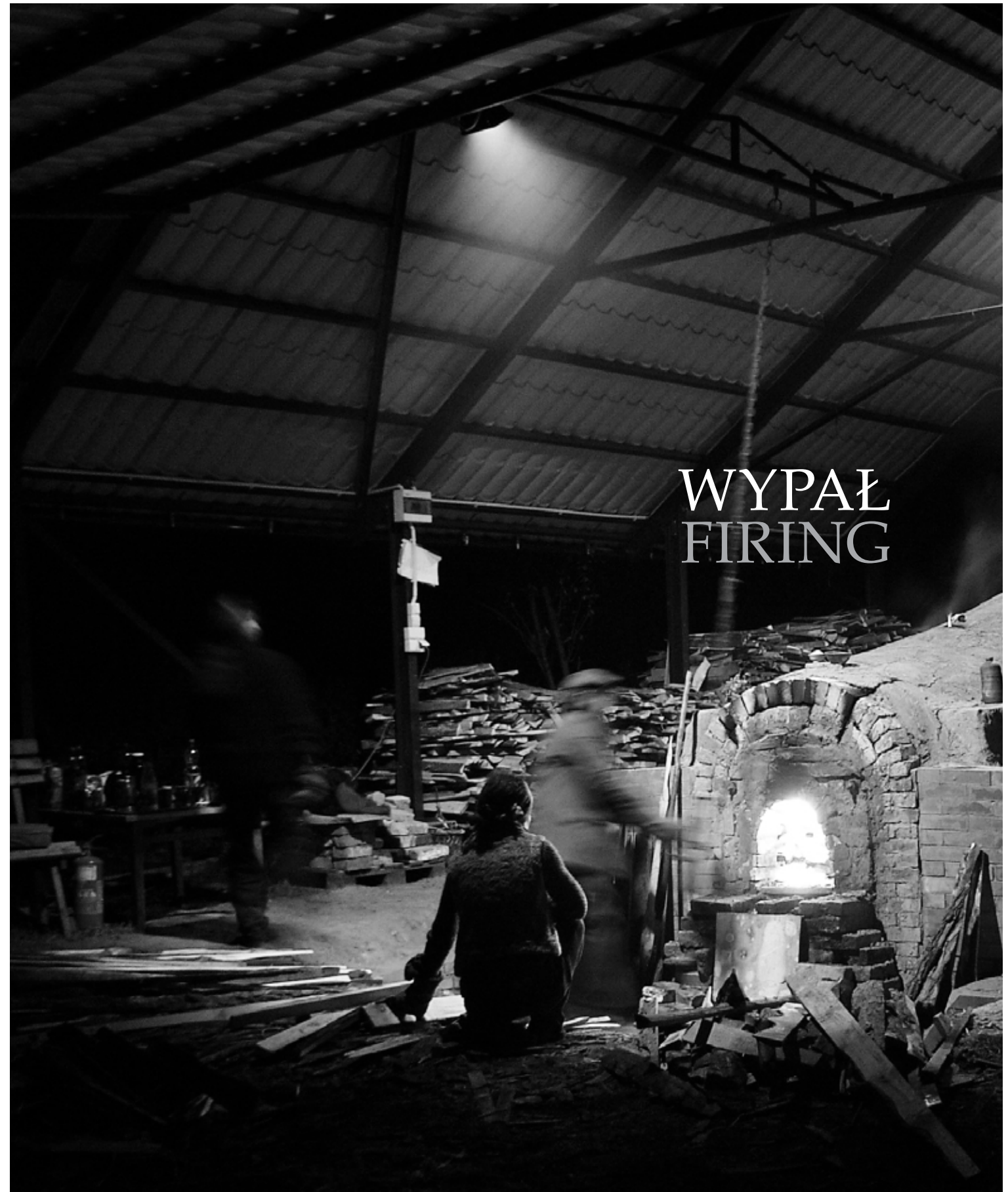




ZAMYKANIE PIECA, BUDOWA ŁUKU DOLNEGO PALENISKA, PAŹDZIERNIK 2007 /
CLOSING THE KILN, BUILDING AN ARCH OF LOWER FIREMOUTH, OCTOBER 2007



BUDOWANIE PALENISK, PAŹDZIERNIK 2007 / BUILDING OF A FIREPLACES, OCTOBER 2007



WYPAŁ
FIRING



WYPALANIE ROZPOCZYNA SIĘ OD MAŁYCH DREWIEŃ, UKŁADANYCH NA ZEWNĄTRZ PALENISKA. PRACE SUSZY SIĘ, PALĄC W TEN SPOSÓB, OKOŁO DOBY, PAŹDZIERNIK 2007 / WOOD-FIRING IS STARTING FROM SMALL PIECE SOF WOOD, PLACING OUTSIDE OF FIREPLACE. PIECES ARE DRYING, WITH THIS WAY OF FIRING, AROUND ONE DAY AND NIGHT, OCTOBER 2007





PŁYTA, ZAMYKAJĄCA OD POCZĄTKU WYPAŁU GÓRNE PALENISKO ZOSTANIE ZDJĘTA I ZASTĄPIONA RUCHOMĄ FURTĄ, ODSŁANIANĄ ZA KAŻDYM RAZEM KIEDY DOKŁADANE BĘDZIE DREWNO, PAŹDZIERNIK 2007 / PLATE, CLOSING THE UPPER FIREPLACE FROM THE BEGINNING OF FIRING, WILL BE NOW TAKE OF AND REPLAY BY MOVING GATE, OPENED EVERY TIME WHEN THE WOOD WILL BE CHARGED, OCTOBER 2007



ZMIANA PALENISKA, PAŹDZIERNIK 2007 / CHANGING THE FIREPLACES, OCTOBER 2007













DORZUCANIE CIENKICH DREWNIEN Z BOKU; OTWORY ZAMYKANE SĄ OKRĄGŁYMI, CERAMICZNYMI POKRYWKAMI, PAŹDZIERNIK 2007 /
SIDE STOCKING WITH THIN PIECES OF WOOD ; HOLES ARE CLOSED BY ROUND, CERAMICS LIDS, OCTOBER 2007



W CZASIE DORZUCANIA Z BOKÓW PIECA; PŁOMIENIE SIĘGAJĄ POZA OTWÓR WRZUTKI UTRUDNIAJĄC PRACĘ, KWIECIEŃ 2007 /
DURING THE SIDE STOCKING; THE FLAME COMES OUT OF SIDE HOLES, MAKES WORK MUCH HARDER, APRIL 2007



PŁOMIEŃ W KOMINIE, KWIECIEŃ 2007 / FLAME IN THE CHIMNEY, APRIL 2007



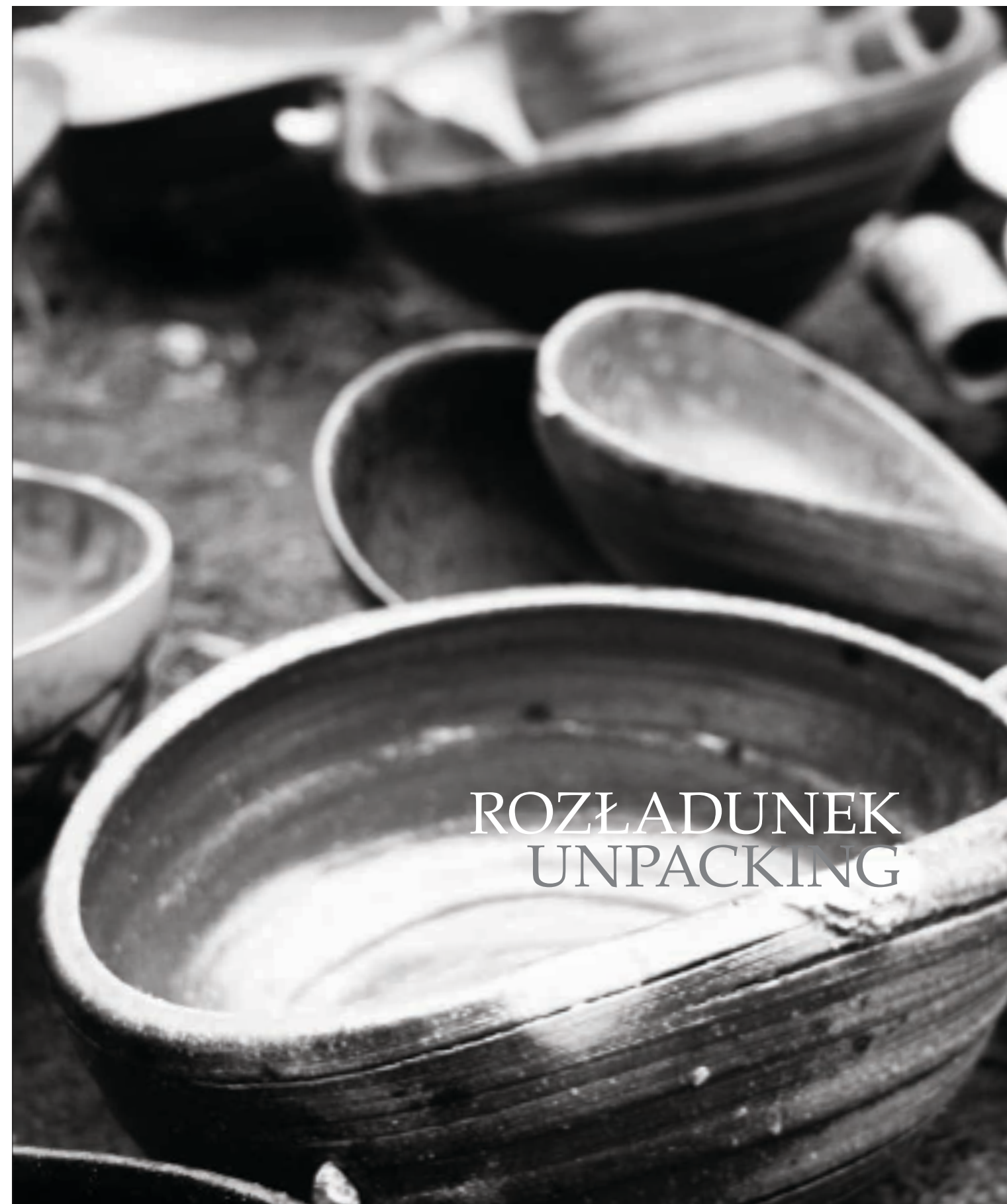
Z BOKÓW DORZUCA SIĘ JEDNOCZEŚNIE PO OBU STRONACH, KWIECIEŃ 2007 /
SIDE STOCKING COMES ON THE BOTH SIDES AT THE SAME TIME, APRIL 2007



PIEC W TRAKCIE WYPALANIA, WCZESNY PORANEK. BRZOZA Z TYŁU, WIDOCZNA PRZEZ PŁOMIEŃ, NIE UCIERPIAŁA W CZASIE WYPAŁU, PAŹDZIERNIK 2007 / KILN, DURING FIRING. BIRCH, NOTICEABLE THROUGH THE FLAME ON THE BACK, IT HAS NOT SUFFERED, OCTOBER 2007



WYPAŁ, PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING, OCTOBER 2007



ROZŁADUNEK
UNPACKING



OTWIERANIE PIECA- ROZBIERANIE PALENISK. WEWNĄTRZ WIDOCZNA JUŻ WYRAŹNIE PIERWSZA SEKCJA PRAC, PAŹDZIERNIK 2007 /
KILN OPENING, TAKING APART FIREMOUTHS. INSIDE CLEARLY SEEN FIRST SECTION OF PIECES, OCTOBER 2007



WEWNĄTRZ PIECA PODCZAS ROZŁADUNKU. PRACE WYJMOWANE MUSZĄ BYĆ BARDZO OSTROŻNIE, ŻEBY UNIKNĄĆ USZKODZEŃ, KWIECIEŃ 2007 /
INSIDE THE KILN, DURING UNPACKING. PIECES HAVE TO BE TAKING OUT VERY CAREFULLY, TO AVOID ANY DAMAGE, APRIL 2007





STOŻKI PIROMETRYCZNE, MIERZĄCE TEMPERATURĘ, KTÓRE STAŁY NA PIERWSZYM STOPNIU, CAŁKOWICIE STOPIONE, PAŹDZIERNIK 2007 /
PYROMETRIC CONES, FOR TEMPERATURE MEASURING, WHICH STOOD AT FIRST STEP, COMPLETELY MELTED DOWN, OCTOBER 2007



ROZŁADUNEK, KWIECIEŃ 2007 / UNPACKING, APRIL 2007







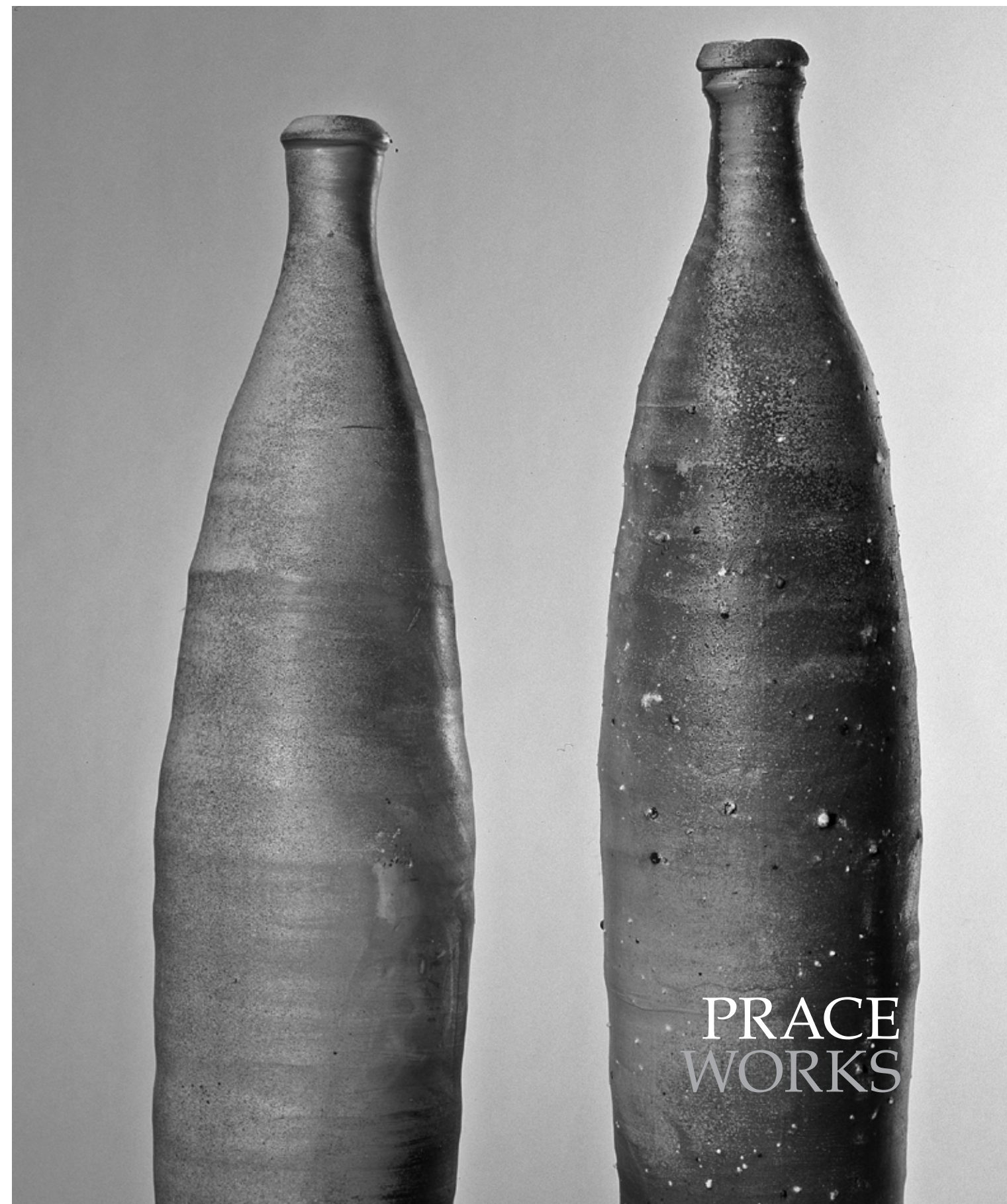














STANISŁAW BRACH, ELEMENT / PIECE 43 x 16 x 20CM, CAŁOŚĆ / WHOLE 43 x 95 x 50CM,
PORCELANA / PORCELAIN, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007



LIDIA KUPCZYŃSKA- JANKOWIAK, 34 x 46 x 44CM, GLINA SZAMOTOWA, ANGOBA, WYPAŁ
PAŹDZIERNIK 2007 / GROG CLAY, ANGOB, FIRING OCTOBER 2007







MONIKA DĄBROWSKA- PICEWICZ, 34 x 35 x 35CM, CZERWONA GLINA SZAMOTOWA, PORCELANA /
RED GROG CLAY, PORCELLAIN, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007



KATARZYNA KOCZYŃSKA- KIELAN, 40 x 21 x 39CM, CZERWONA GLINA SZAMOTOWA, BIAŁA ANGOBA,
WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / RED GROG CLAY, WHITE ANGOB, FIRING OCTOBER 2007



SANGWOO KIM, 35 x 40 x 45CM, 40 x 50 x 49CM, 36 x 50 x 34CM, PORCELANA, CZERWONA GLINA
SZAMOTOWA / PORCELLAIN, RED GROG CLAY, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007



ALICJA KUPIEC, 17 x 69 x 120 CM, GLINA SZAMOTOWA / GROG CLAY, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007





TOMASZ NIEDZIÓŁKA, 80 x 35 x 45cm, WYPAŁ KWIECIEŃ 2007/ FIRING APRIL 2007



MONIKA PATUSZYŃSKA, 23 x 23 x 23cm, 23 x 23 x 19cm, 23 x 23 x 25 cm, 37 x 9 x 9cm, 37 x 9 x 9cm,
5 x 11 x 11cm, PORCELANA / PORCELLAIN, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007







DUNCAN SHAERER, 17 x 23 x 10cm, 29 x 20 x 10cm, 29 x 20 x 10cm, 22 x 30 x 17cm,
PORCELANA / PORCELAIN, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007



ROBERT SANDERSON, 5 x 5 x 5cm, 35 x 13 x 3cm, PORCELANA, GLINA SZAMOTOWA /
PORCELLAIN, GROG CLAY, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007





ALICJA PATANOWSKA, 29 x 30 x 30cm, 20 x 30 x 30cm, 10 x 24 x 24cm, PORCELANA
/ PORCELLAIN, WYPAŁ PAŹDZIERNIK 2007 / FIRING OCTOBER 2007

