

Michał
Puszczyński
Z ziemi i ognia
Out of Earth and Fire

Michał Puszczynski

Z ziemi i ognia
Out of Earth and Fire

pod redakcją
Anity Wincencjusz-Patyny















Anita Wincencjusz-Patyna

- 11 Ogniu, krocze ze mną
14 Fire, Walk with Me

Barbara Banaś

- 19 W drodze
32 On the Way

Anna Podsiadły

- 45 Ceramika – innowacyjne medium rzeźbiarskie
54 Ceramics – An Innovative Sculptural Medium

Nicole Crestou

- 67 Ceramika w La Borne – tradycja i współczesna praktyka
76 Ceramics in La Borne – Tradition and Contemporary Practice

Barbara Szafirowska-Pape

- 81 Drewno karmi ogień. Ogień tworzy ziemię
96 Wood Feeds Fire. Fire Creates Earth

109 Proces — Process**119 Wybrane prace — Selected Works**

- 139 Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
Centre of Polish Sculpture in Orońsko

- 161 Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA
Wałbrzych Art Gallery BWA

- 183 Centre Céramique Contemporaine La Borne
Contemporary Ceramics Centre of La Borne

207 Bibliografia — Bibliography**209 O Artyście — About the Artist**



Ogniu, krocz ze mną

Natura funkcjonuje dzięki żywiołom – obserwowanym, analizowanym i zaklinanym od początku ludzkości. Ceramika nie może się bez nich obejść. Skała ilasta, jaką jest glina, współtworzy powierzchnię ziemi, na którą z kolei nieustannie wpływają powietrze i woda. Ale to przecież ogień ostatecznie kształtuje ceramikę, decyduje o jej trwałości i niezmienności nadanej formy, niekoniecznie – wbrew tradycji budowlanej i garncarskiej – funkcjonalnej. Przymierze natury i ceramiki wydaje się więc od dawna nierozzerwalne. Natura to żywioły i człowiek jako niepokojący faktor. Ceramika to żywioły i człowiek, tym razem jako faktor twórczy. A co jeśli człowiek, artysta, czując się integralną częścią odwiecznego porządku, postanowi oddać naturze znaczącą część pola działania, zawierając jej mocom?

— Oto właśnie przypadek bohatera prezentowanej monografii – Michała Puszczynskiego, absolwenta wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, zawodowo związanego z nią do dzisiaj pracą dydaktyczną na Wydziale Ceramiki i Szkła oraz na Wydziale Rzeźby i Mediacji Sztuki. Siłą natury – działaniem ognia – kształtuje swe kolejne prace. Chociaż artysta swój warsztat wywodzi z dziedzictwa ceramiki, sam postrzega siebie przede wszystkim jako rzeźbiarza i twórcę instalacji. Dobrze pokazują to jego autorskie wypowiedzi przygotowywane na kolejnych stopniach kariery akademickiej. Praca magisterska nosiła tytuł *Ceramika wypalana drewnem – tradycja i współczesność* (2001) i wskazywała na istotność dyscypliny, z którą wtedy Puszczynski identyfikował się w pełni. Mimo że nigdy nie porzucił medium ceramiki, kolejny etap zawodowego i artystycznego rozwoju podsumował, nadając pracy doktorskiej tytuł *Tworzyć naturę – rzeźba, instalacja, design* (2011). Na pierwsze miejsce wysunęła się zatem natura, ceramikę zastąpiła rzeźba, pojawiły się działania wielowymiarowe, z różnych obszarów, akcje o charakterze performatywnym, a nawet malarstwo. Praca habilitacyjna *W dialogu z materią i przestrzenią* (2024) wskazuje na konsekwencję autora-artysty w podkreślanu wagi tworzywa jako punktu wyjścia inicjowanych działań twórczych, a jednocześnie kluczowej roli przestrzeni inkorporowanej w realizowane prace. Przestrzeń staje się dla nich bowiem znaczącym kontekstem.

— Od przygotowania dyplomu magisterskiego w pracowni prof. Przemysława Lasaka minęło już nieomal ćwierćwiecze. Czas ten wypełniony został najszerzej rozumianą twórczą podróżą. Podróżą dosłowną, jako że Puszczynski odbył szereg rezydencji artystycznych w różnych częściach świata, w kolebkach światowej ceramiki tradycyjnej – Chinach i Korei – oraz ważnych dla współczesnej ceramiki ośrodkach w Stanach Zjednoczonych, Niemczech, we Francji i na Węgrzech. Podróżą także metaforyczną,



oznaczającą zgłębianie możliwości tkwiących w wybranym przez siebie medium, niemal alchemiczne doświadczenie wypału ceramiki w piecu opalonym drewnem.

— O tej podróży jako sile sprawczej dokonań Michała Puszczynskiego pisze w swoim tekście Barbara Banaś, wicedyrektorka Muzeum Narodowego we Wrocławiu i zarazem dyplomowana kustoszka Działu Ceramiki i Szkła Współczesnego. Odnosząc się do obficie cytowanej rozmowy z artystą, przeprowadzonej specjalnie na potrzeby tej publikacji, wrocławska historyczka sztuki podkreśla kierunek „pod prąd” charakteryzujący twórcze poszukiwania bohatera niniejszej monografii. Ukazuje też ciekawą paralelę w postawie artystycznej Puszczynskiego i podziwianej przez niego Magdaleny Abakanowicz, polegającą na wyzwaniu uprawianych dyscyplin (odpowiednio ceramiki i tkaniny) z okowów dekoracyjności czy użytkowości, by skupić się na niczym nie skrepowanej swobodzie ekspresji.

— Skala realizowanych prac, tworzenie intrygujących obiektów i instalacji przesuwają dokonania Puszczynskiego na terytorium rzeźby. Ten trop analizy podejmuje z kolei Anna Podsiadły – historyczka sztuki i kuratorka związana z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. W swoim artykule zwraca ona uwagę na miejsce ceramiki w obszarze współczesnej rzeźby, na jej atrakcyjność dla twórców, a także na wymagania, jakie przed nimi stawia jako medium. Znakomitym polem doświadczeń technologicznych i poszukiwań artystycznych jest organizowany od 2008 roku w Orońsku Międzynarodowy Plener Ceramiczny LAB ORO, w którym uczestniczył również bohater niniejszej publikacji. Zafascynowany już w latach studenckich dalekowschodnim procesem wypalania ceramiki w piecach typu tongkama, przez lata pogłębiał wiedzę i doskonalił umiejętności w pracowniach ceramików zajmujących się technologią wypalania drewnem, m.in. we francuskim La Borne. Miał okazję zetknąć się z wyjątkowymi artystami, którzy inspirowali go do dalszych poszukiwań – Niną Hole, Torbjørnem Kvasbø, Thiebaut Chaguem i Jasonem Hessem.

— Z francuskiej perspektywy, w kontekście współczesnej europejskiej nie tylko ceramiki, ale i rzeźby, pisze z kolei Nicole Crestou, historyczka sztuki i twórczyni działająca na styku obu tych dyscyplin, związana ze stowarzyszeniem artystów ceramików Association Céramique La Borne, dobrze znająca dokonania polskiego twórcy. To interesująca wypowiedź, choćby z uwagi na dzielenie z nim doświadczenia praktyki na polu sztuki.

— Aspekty technologiczne i tradycyjne metody wypalania ceramiki drewnem opisuje w swoim artykule Barbara Szafirowska-Pape, redaktorka czasopisma „Szkło i Cermika”. Autorka zwraca uwagę na nieprzewidywalność efektów tej metody i ryzyko, jakie niesie ze sobą, a jednocześnie podkreśla możliwość uzyskania unikalnych spieków, spękań, deformacji, naturalnych szkliw i barw. Pierwiastek nieprzewidywalności w połączeniu ze – stanowiącą istotę tego procesu naturalnością, a wręcz pierwotnością – wydają się niezwykle silnie pociągać rzeźbiarza-ceramika – bohatera tej monografii.

— Aktywność artystyczną Michała Puszczynskiego i jego wielowymiarowy dorobek ukazują trzy odsłony materiału fotograficznego. Pierwsza skupia się na samym procesie twórczym, druga prezentuje zrealizowane przez niego prace, a trzecia stanowi dokumentację jego wystaw indywidualnych w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA Stara Kopalnia i Centre Céramique Contemporaine w La Borne.

— Puszczynski zawarł przymierze z ogniem. Do momentu załadowania pieca jest sprawującym kontrolę twórcą, ale z chwilą zainicjowania wypału, to ogniewi oddaje swoje pole działania. Na ostateczny efekt czeka cierpliwie, bardzo cierpliwie, nierzadko kilka tygodni. Cierpliwość przychodzi z czasem, mistrzostwo przychodzi z wiekiem. Zaufanie rodzi się po drodze. Zaufanie do ceramiki i do natury – oto siły napędowe twórczości Michała Puszczynskiego. Do podróży w świat jego dokonań w imieniu autorek zaprasza

Anita Wincencjusz-Patyna
redaktorka monografii

Fire, Walk with Me

Nature operates through the elements – observed, analyzed, and enchanted since the beginning of humanity. Ceramics cannot exist without them. Clay, a type of mudrock, forms part of the Earth's surface, which is continuously shaped by air and water. However, it is ultimately fire that shapes ceramics, determining its durability and the permanence of its form, which, contrary to building and pottery traditions, is not necessarily functional. The alliance between nature and ceramics has thus long seemed inseparable. Nature is the elements and humans as a disturbing factor. Ceramics is the elements and humans, this time as a creative factor. What if a person, an artist, feeling integral to the eternal order, decides to give nature a significant part of the field of action, trusting in its powers?

— This is the case of the protagonist of the presented monograph – Michał Puszczynski, a graduate of the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław, who is professionally associated with it to this day through his teaching work in the Faculty of Ceramics and Glass, as well as the Faculty of Sculpture and Art Mediation. By the force of nature – with fire – he shapes his works. Although the artist's craft originates from the tradition of ceramics, he primarily sees himself as a sculptor and installation artist. This is well illustrated by his personal statements prepared for his dissertations at various stages of his academic career. His master's thesis, titled *Wood-Fired Ceramics – Tradition and Modernity* (2001), highlighted the significance of the discipline with which he fully identified. Although he never abandoned the medium of ceramics, he summarized the next stage of his professional and artistic development by titling his doctoral dissertation *Creating Nature – Sculpture, Installation, Design* (2011). Nature thus took the forefront, sculpture replaced ceramics, and multidimensional activities from various fields emerged, including performative actions and, more recently, painting. His habilitation thesis, *In Dialogue with Matter and Space* (2024), highlights the artist's consistency in emphasizing the importance of the material as the starting point for his creative activities, while also underscoring the crucial role of the space incorporated into his works. Space thus becomes a significant context for them.

— Almost a quarter of a century has passed since he created his master's diploma series in the studio of Prof. Przemysław Lasak. This time has been filled with a broadly understood creative journey. A literal journey, as Puszczynski has participated in numerous artist residencies in various parts of the world, in the cradles of the world's traditional ceramics – China and Korea – as well as in important centers for contemporary ceramics in the United States, the Netherlands, France, and Hungary. It has also been



a metaphorical journey, exploring the possibilities inherent in his chosen medium, an almost alchemical experience of firing ceramics in a wood-fired kiln.

— Barbara Banaś, Deputy Director of the National Museum in Wrocław and a certified curator of the Department of Contemporary Ceramics and Glass, writes about this journey as the driving force behind Michał Puszczynski's achievements in her article. Referring to the extensively quoted interview with the artist, conducted specifically for this publication, the Wrocław art historian emphasizes the “against the current” direction that characterizes the creative pursuits of the protagonist of this monograph. She also reveals an interesting parallel between Puszczynski's artistic approach and that of the admired Magdalena Abakanowicz. Both artists strive to liberate their respective disciplines (ceramics and textiles) from the constraints of decorativeness or utility, focusing instead on the unfettered freedom of expression.

— The scale of his works and the creation of intriguing objects and installations shift Puszczynski's achievements into the realm of sculpture. This line of analysis is further explored by Anna Podsiadły, an art historian and curator associated with the Centre of Polish Sculpture in Orońsko. In her article, she highlights the place of ceramics in the field of contemporary sculpture, its appeal to artists, and the challenges it poses as a medium. An excellent field for technological experiences and artistic explorations is the International Ceramic Workshop LAB ORO, organized in Orońsko since 2008, in which Puszczynski has participated. Fascinated by the Far Eastern process of firing ceramics in tongkama kilns since his student years, over the years, Puszczynski deepened his knowledge and honed his skills in the studios of ceramists specializing in wood-firing technology, including in La Borne, France. He had the opportunity to meet exceptional artists who inspired him to continue his explorations – Nina Hole, Torbjørn Kvasbø, Thiebaut Chagué, and Jason Hess.

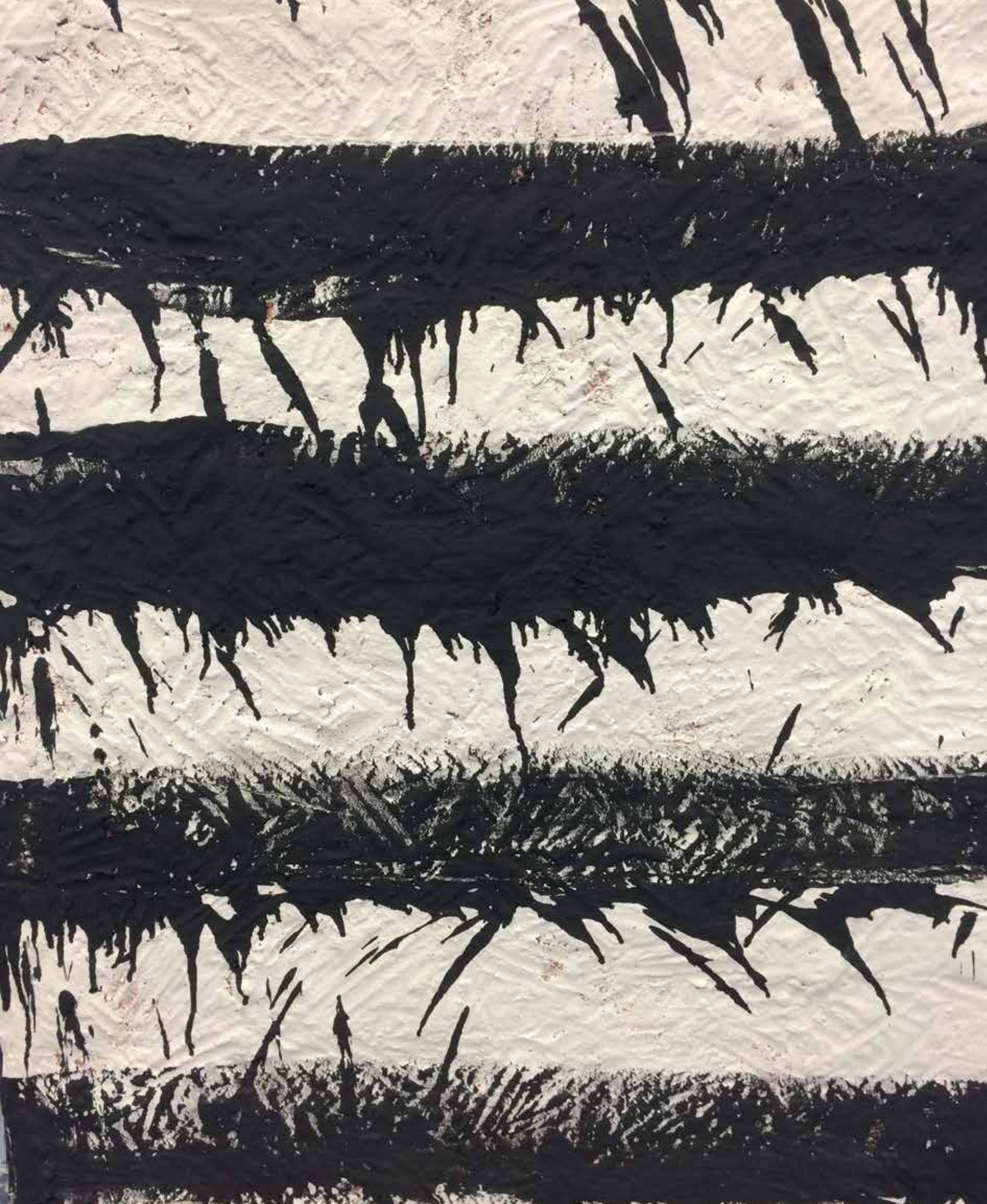
— From a French perspective, in the context of both contemporary European ceramics and sculpture, Nicole Crestou, an art historian and creator working at the intersection of these two disciplines, affiliated with the Association Céramique La Borne, writes on the subject. She is well-acquainted with Puszczynski's works. It is an interesting text, as they both share a similar art practice experience.

— Barbara Szafirowska-Pape, editor of the magazine “Glass and Ceramics”, writes about the technological aspects and traditional methods of wood-firing ceramics in her article. The author points out the unpredictability of the results of this method and the risks it carries, while at the same time the possibility of obtaining unique sintering, cracks, deformations, natural glazes, and colors. The element of unpredictability, combined with the naturalness and even primordality inherent in this process, seems to strongly attract the sculptor and ceramist who is the protagonist of this monograph.

— Michał Puszczynski's artistic activity and his multifaceted oeuvre are showcased through three segments of photographic material. The first focuses on the creative process itself, the second presents the completed works, and the third documents his solo exhibitions at the Centre of Polish Sculpture in Orońsko, the Wałbrzych BWA Art Gallery Former Mine, and the Centre Céramique Contemporaine in La Borne.

— Puszczynski has formed an alliance with fire. Until the kiln is loaded, he is the controlling artist, but as soon as the firing is initiated, he surrenders his field to the fire. He waits patiently, very patiently, often for several weeks, for the final result. Patience comes with time, mastery comes with age, and trust develops along the way. Trust in ceramics and trust in nature – these are the driving forces behind Michał Puszczynski's work. On behalf of the authors, I invite you to a journey into the world of his achievements.

Anita Wincencjusz-Patyna
monograph editor-in-chief





W drodze

Każdy artysta szuka własnej ścieżki – to oczywiście truizm, ale nie sposób się do niego nie odnieść, pisząc o Michale Puszczynskim. Przypomniałam sobie własne spostrzeżenie poczynione wiele lat temu, że ten absolwent darzonego estymą kierunku ceramika na wrocławskiej ASP bardzo stara się iść pod prąd miejscowego traktu tradycji.

Spotkaliśmy się, gdy był w trakcie gromadzenia materiałów do pracy doktorskiej. Musiało to być około 2010 roku. Szukał wtedy kontaktu do Magdaleny Abakanowicz, bo zamierzał zwrócić się do niej z prośbą, by została jego recenzentką. Przyniósł mi wtedy katalog swojej wystawy „Krwiobieg. Circulatory System”, zrealizowanej w 2007 roku w Muzeum w Gliwicach Willa Caro. Prezentował tam cykl ceramicznych prac rzeźbiarskich – surowych obiektów o bulwiastych, biomorficznych kształtach i porowatej tkance. Opatrzył je wąskimi, przezroczystymi silikonowymi rurkami wypełnionymi krwiopodobną cieczą, co dało zaskakujący efekt. Okręcały się one wokół ceramicznych korpusów, wyrastały z ich trzewi i łączyły poszczególne „organizmy” w symbiotycznym splocie. Choć glina była podstawowym tworzywem rzeźb, pojawienie się tego obcego, sztucznego i jak gdyby wyjętego z innego zbioru elementu w postaci giętkiej rurki wypełnionej płynem było wyraźnym sygnałem przełamывania wierności uprawianej dyscyplinie. Gлина była ważnym, podstawowym medium dla Puszczynskiego, ale postrzegał ów materiał jako pozostający w relacji z innymi, wybieranymi przez niego świadomie, nadającymi nowe sensory, rzeźbiarskimi elementami.

Artysta zawsze demonstrował zachwyt nad procesem pracy z dającym ogromne możliwości ceramicznym surowcem. Niewątpliwie został oczarowany Wschodem – datująca się od studenckich czasów praktyka w studio Koreańczyka Seung Ho Yanga była dla niego niewątpliwie początkiem nowej drogi. Fascynacja wypałem – *teatrum* rozgrywającym się wokół pieca tongkama – i specyficzną urodą obiektów, które rodziły się w ogniowym procesie, zdeterminowała własne poszukiwania artystyczne Puszczynskiego. Nadała im sens, którego wtedy poszukiwał. Perspektywa dwóch dekad pozwala mu dziś konstatować:

Kiedyś uwielbiałem wyzwania, dziś traktuję to już inaczej. Po prostu z wiekiem dojrzewasz. Kiedyś wymyślałem sobie projekt i niejako przystępowałem do walki – trochę żeby sobie samemu udowodnić, że potrafię, trochę by udowodnić to innym. Stawiałem sobie zadanie i pokonywałem każdą napotkaną przeszkodę. To chyba nie było budowanie ego, ale raczej sprawdzanie samego siebie i konsekwentne prowadzenie „walki” na wielu poziomach twórczości. Od dłuższego czasu zauważam (to przychodzi z wiekiem, jestem tego świadomy),

że niesamowitą mądrością jest stanąć i poczekać. Zobaczyć, co się dzieje. Nie robić żadnego ruchu. Dać sobie czas, nie działać, po prostu być i dać ułożyć się rzeczom. Bo bycie fajterem jest dobre na pewnym etapie; poczucie, że przesz do przodu, dociskasz materię. Bliskie jest mi dziś wywodzące się z filozofii Wschodu przekonanie, że niedziałanie też jest działaniem. W pewnym momencie ty stoisz i dajesz się rzeczom ułożyć, ukonstytuować, potem ponownie w ten nurt wkraczasz, zaczynasz działać. Bo jeśli ciągle przesz, to ta materia, z którą się zmagasz, staje się coraz mniej plastyczna, warstwy się nakładają i opór jest coraz większy¹.

— Poszukiwanie własnego stylu wypowiedzi artystycznej prowadziło Puszczynskiego do eksplorowania coraz to nowych terytoriów, korzystania z różnych środków wyrazu, dalekich od ceramiki. W cyklu *Erozja* realizowanym w 2009 roku koncentrował się na zbudowaniu, jak sam to określał, *Gesamtkunstwerku*, którego ceramika jest tylko elementem, a właściwie niejako aktorem w performatywnym procesie odgrywającym rolę narzuconą mu przez artystę. Oparte na destrukcji działania Puszczynski rejestrował, dokumentował, poddawał zobiektywizowanej obserwacji. Utrwalając kolejne etapy dzieła kamerą video, przenosił je w wymiar pozamaterialny. To nowe doświadczenie, będące w zamyśle artysty aktem współbieżne z naturalnym rytmem istnienia – życia, obumierania i wskrzeszania materii – pozwoliło mu dostrzec w glinie coś więcej niż surowiec skomponowany z szeregu chemicznych pierwiastków. Zobaczył w niej tworzywo obdarzone własną żywotnością, zmienne, reagujące na szereg procesów. Sam przyznał, że poczuł metafizyczną łączność z ceramicznym medium, które stało się niejako przekąźnikiem jego własnych przeżyć i refleksji nad ludzką kondycją.

— W kontekście tego, co napisałam powyżej, łatwo zauważyć artystyczne powinowactwo bohatera niniejszego tekstu z Magdaleną Abakanowicz. Jej działania w sferze rzeźby, a także konsekwentne podważanie przekonania, jakoby tkanina miała być materiałem właściwym tylko dla sztuk dekoracyjnych i użytkowych, bliskie były przemysłom Puszczynskiego. Wrocławski ceramik dostrzegał w drodze twórczej tej awangardowej artystki elementy analogiczne do własnych doświadczeń. Abakanowicz co prawda odmówiła udziału w przewodzie doktorskim, jednak w osobistym liście napisała: „Trzeba mieć świadomość, że ewolucjom ludzkiego poczucia rzeczywistości towarzyszy ślepotą przyzwyczajenia. To, co z góry wiemy o przedmiocie nie pozwala nam go naprawdę zobaczyć. Rolą twórcy jest znalezienie dróg do wyobraźni drugiego człowieka. Idzie Pan w słusznym kierunku”².

— Przyglądając się twórczości Michała Puszczynskiego, nie sposób nie zadać pytania o to, jak sam siebie definiuje. Artysta odpowiada:

Nie odżegnuję się od bycia ceramikiem. Z tego wyrastam, choć wciąż pokutuje swoista „klątwa naczyń” przypisana do tej dyscypliny. Postrzega się ją jako wyrastającą z rzemiosła, podporządkowaną funkcji, zupełnie zapominając choćby o tym, że przecież najstarsze wykopaliska archeologiczne przynoszą nam ceramikę figuralną – rzeźbę, a nie naczynia.

Myślę o sobie jako o rzeźbiarzu. Oczywiście ceramika jest moim medium i daje mi duży wachlarz form ekspresji, ale jako taka jest bardzo ograniczająca, jeśli chodzi o możliwości działania. Powiem ci anegdotę. W momencie kiedy zacząłem robić obiekty takie po 300 kilogramów i jakieś 1,75-2 metry – to nagle usłyszałem: to jest rzeźbiarz. To jest ciekawe, że od razu skala zmienia sytuację, sposób postrzegania. W przypadku ceramiki skala jest zdeterminowana

1. Jeśli nie oznaczono inaczej, wypowiedzi Michała Puszczynskiego pochodzą z wywiadu z artystą przeprowadzonego przez autorkę 16.04.2024 we Wrocławiu.

2. Cytat pochodzi z listu Magdaleny Abakanowicz do Michała Puszczynskiego. Korespondencja przechowywana jest w prywatnym archiwum artysty.

wielkością urządzenia, do którego mogę wstawić rzeźby do wypału. Oczywiście można manipulować, robić je z elementów, ale to nie jest to samo – zawsze preferuję prace w jednej zwartej bryle bez podziałów, a to wymaga dużych pieców. Uwielbiam pracę z gliną w surowej postaci i w technologiach dalekowschodnich, bo to daje mi możliwość działania z najbardziej pierwotną materią. I to jest fascynujące. Mnie wciąż pasjonuje swoiste przełamywanie ograniczeń materii i szukanie nowych kontekstów. Tak było choćby z projektami filmów czy w pracach, w których stosowałem wraz z gliną i ceramiką żywice i betony, czy choćby te ostatnie, gdzie używam ceramicznych steli do działań 2D, czyli traktuję je jako podobrazie do malarskiego gestu i *action painting*.

— Eksperymentowanie i nieustanne szukanie właściwego środka wyrazu dla swojej wypowiedzi artystycznej doprowadziło Puszczynskiego do kolejnego etapu rzeźbiarskiej aktywności. Od pewnego momentu charakterystyczne dla jego twórczości stało się nie dekonstruowanie i obserwacja rozpadu, lecz budowanie, wznoszenie – zatem działania rzeźbiarskie o innej energii, w innym stanie skupienia i innej skali. Pierwsze tego typu prace powstały już w 2011 roku w trakcie rezydencji artystycznej w Da Wang niedaleko Shenzhen w Chinach. Monumentalne rzeźby bliskie były formom znanym z cyklu *Erozja* – biomorficzne, zastygłe w konwulsyjnych ruchach, fascynujące zmiennością tkanki, surowością spieków, dramatycznością spękań. Kolejne, realizowane już w Polsce z jaroszewskiej gliny, były odsłoną nowej rzeźbiarskiej formy – monolitycznej, zwartej, surowej. Ich pojawienie się wynikało po części z konieczności wykonania określonych zadań testowych w związku z uruchomieniem w Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności na ASP we Wrocławiu nowego pieca gazowego Blaauw. Artysta podporządkował swój nowy projekt określonym wymogom technologicznym doświadczeń, choć zmiana formy była także konsekwencją wcześniejszych poszukiwań. W skrócie można określić je „od natury do kultury” – od zachwyty różnorodnością biologicznych form do inspiracji twórcami architektury i artefaktami powstałymi w zamierzonych czasach.

— W kolejnych cyklach realizowanych w ciągu ostatniej dekady Puszczynski kładzie nacisk na działanie w przestrzeni wystawy. Każda prezentacja prac stanowi nowy układ, nową kompozycję pozostającą w relacji z zastanym miejscem. Artysta buduje przestrzeń wewnętrzną narracji i miejsca kontemplacji. Działa bryłą, jej cieniem, detalem jej konstrukcji – np. masywne obeliski otacza stelami z powtykanymi kolcami. Tworzy zagadkowe konstelacje budzące respekt, a może nawet pewien niepokój, jaki zwykł towarzyszyć w spotkaniach z nieznanym. W swojej rzeźbiarskiej aktywności pozostaje wierny formom abstrakcyjnym, ale – jak sam zauważa – sprawa jest nieco bardziej skomplikowana:

Nigdy przedstawialność ani ten typ narracji mnie nie interesowały. Jednak w mojej twórczości dostrzegam wiele elementów o charakterze antropomorficznym, choć figuracja w czystej postaci nie jest mi potrzebna. Bliższe jest mi widzenie rzeźby pokrewne sztuce prehistorycznej, gdzie następuje oczyszczenie kształtu ze zbędnych elementów, dążenie w stronę syntezy figury ludzkiej. Tak jak współcześnie zrobił to Brâncuși, sublimując formę i zostawiając to, co najważniejsze, czyli płaski blok, bryłę. Tak jest na przykład w rzeźbach z cyklu *Advisors* – zdeformowanych, pokrytych pęknięciami i ubytkami form przypominających głowy w dużej skali.

— O supremacji formy zaświadcza też podejście Puszczynskiego do koloru, który przecież w ceramice zwykło się uważać za jeden z dystynktywnych i najbardziej podatnych na kreacje elementów. On sam z przekorą informuje:

Kolor... nigdy o nim w zasadzie nie myślę. To wychodzi z procesu, wynika więc i z mojego świadomego wyboru. Przyznam, że gdy byłem na studiach, to nie znosiłem szkliw i tego wszystkiego, co wiązało się z wyborem koloru. Doceniam to, podziwiam artystów, którzy operują kolorem, ale sam się w tym nie odnajdowałem. Dla mnie forma jest o wiele ważniejsza. Integralną jej częścią jest proces, który daje mi te wszystkie patyny i barwy w naturalny sposób. To ogień jest pędzlem, który maluje, dobiera kolor. A ja akceptuję to, co daje ten proces. I chyba na razie nie wyobrażam sobie świadomego projektowania kolorów na czymś, co miałbym wykonać. Oczywiście, kiedyś uczyłem się tego, by sterować tym procesem, bo pewien wpływ mógłbym na to mieć. Dziś jednak pozostawiam ten element wolny od moich intencji, wolę być zaskoczony, kiedy wyjmuję pracę z pieca. To może być dobre zaskoczenie lub złe, ale nie uzależnianie od tego, czy wyszło, czy nie. To jest wtedy zaprzeczenie całego procesu. Techniki wypalania drewnem w moim odczuciu wykluczają używanie koloru, w sensie programowanego szkliwa, bo kolor tam wychodzi z gliny, z popiołu, z procesu, z tego, w jaki sposób ułożysz prace, jak poprowadzisz ogień. Nieco inaczej jest w ostatnich działaniach, w których łączę elementy *action painting* z rzeźbami. Na razie to biel i czerni, ale stopniowo ewoluuję w stronę zastosowania farb w innych kolorach.

— W kolejnych odsłonach swojej twórczości prezentowanych w ramach różnych wystaw, Puszczynski tworzy wciąż nowe kompozycje układów swoich rzeźb. Układy te zawierają zarówno element statyczny, jak i dynamiczny. Wzajemne relacje obiektów nadają przestrzeni odczuwalny wewnętrzny rytm, który widz przecina jak intruz, wkraczając w ten totemiczny krajobraz. Ostatnie pokazy – „Z ziemi i ognia” w Orońsku i Wałbrzychu, a wcześniej, w 2023 roku, w Ogrodzie Japońskim we Wrocławiu „Kamienie shodō” – wzbogaciły się o nową odsłonę artystycznych działań rzeźbiarza ceramika. Monolityczne białe bryły stały się malarskim płótnem – artysta wchodzi w nieruchome układy z dynamicznym, ekspresyjnym gestem, zawłaszczając powierzchnie ceramiczne za pomocą czarnej farby. Na wystawie wałbrzyskiej mamy zaś do czynienia z negatywem tej operacji: ceramiczne obeliski są czarne, a farba – biała. Widać w tych pracach radość, wynikającą z odkrywania nowego terytorium – malarstwa. Sam Puszczynski zapewnia:

Jestem przekonany, że to, co robię, to wynik lat doświadczeń. Potrzebujesz dziesięć lat na zgłębienie materii – nie na jej okiełznanie, a na jej zrozumienie, na poznanie procesów. To są godziny, miesiące, lata siedzenia w pracowni. Może dlatego teraz zdecydowałem się na inny typ działania – które trwa trzydzieści sekund, dwie minuty, dziesięć minut. Coś zupełnie w opozycji do tego, co robiłem dotychczas. W tym cyklu używam farb zmywalnych – maluję po białym szkliwie i mogę to usunąć. W jakiś sposób wykorzystuję główny atrybut szkliwa w ceramice, czyli jego zmywalność. Chyba że chcę to utrwalić, wtedy wypalam. Samo działanie jest gestem błyskawicznym, oddziaływaniem na przestrzeń, na materię. To jest naprawdę niesamowite uczucie. Nie mam wcześniej w głowie jakiegoś planu, uaktywniam się tu i teraz. Mam taką niesamowitą świadomość przestrzeni, dziania się i braku możliwości odwrotu. Jest to w pełni intuicyjne. Jest to też dla mnie ogromna energia działania, poczucie znalezienia się poza czasem. Kiedy maluję, nie mam zupełnie pojęcia, jak długo to trwa.

— Ten projekt artysta określa mianem „ekspansji”. Rozpoczął go w 2021 roku podczas rezydencji w holenderskim European Ceramic Workcentre w Oisterwijk. Miał wówczas dostęp do olbrzymich pieców, dzięki czemu przygotowywał formy w skali

własnego ciała. Mógł więc skonfrontować się ze swoimi dziełami twarzą w twarz, co później czynili także odbiorcy. Jak zdradza, od samego początku myślał o tym cyklu jako działaniu otwartym, do którego może zaprosić innych. Do pierwszego naruszenia nie-tykalności białych, ogromnych rzeźb zachęcił pracujących w tym samym miejscu innych rezydentów. Było to nie tylko ciekawym doświadczeniem plastycznym, lecz także ważnym momentem autorefleksji, przyglądaniem się swojej działalności z innej perspektywy. Eksperyment ten zaczął rozwijać się poza ceramiczną materię, gdy Puszczynski potraktował świeżo pomalowane bryły jako swoistą matrycę. Powstały na bryłach wzór można było przenieść na papier i pozwolić mu zaistnieć niezależnie lub komplementarnie; nowy materialny byt stanowił zarazem cień pierwowzoru.

— Artysta podkreśla, że najlepiej czuje się w podróży, w drodze do nowych miejsc i nowych ludzi. Z tych doświadczeń czerpie energię, podróże są dla niego inspiracją. W pamięci ma jednak swoje pierwsze wyjazdy i związaną z nimi niepewność, obawę, czy jako przybysz z Polski odnajdzie się w relacjach z nieznanymi mu ludźmi z odległych zakątków świata. Wspomina:

Jestem z pokolenia, które startowało w zupełnie nowych okolicznościach – po historycznych przemianach, po otwarciu granic, ale wciąż jakby z obciążeniami po poprzednich czasach, z poczuciem, że oto aspirujemy do zachodniego świata, że wciąż czujemy w sobie potrzebę wyjaśniania, skąd przybyliśmy. Ale dziś uświadamiam to sobie, że to paradoksalnie właśnie sztuka, którą uprawiam, stała się dla mnie paszportem. To było niesamowite. Zwłaszcza na początku mojej drogi, kiedy jeszcze słabo radziłem sobie chociażby z językiem, bo ważne było to, co robisz i jak to robisz. Moja sztuka komunikowała mnie z innymi.

— Każda taka wyprawa pozostawia ślad w jego twórczości. Niewątpliwie wielkim wyróżnieniem i sukcesem było stypendium Fulbright Senior Award – wyjazd do Arizony można określić jako życiową przygodę.

Pamiętam mój zachwyt nad tym, co spotkało mnie w Arizonie, gdzie odwiedzałem mnóstwo miejsc, nieprawdopodobnych miejsc, które potem jakoś zaczynały istnieć w moich pracach. Gdy dookoła siebie masz tak niesamowitą przyrodę, może nawet być to w jakiś sposób frustrujące, ale jednocześnie uczysz się, aby we własnej pracy dążyć do tej niezwykłej jedności, która przecież w naturze jest wypadkową czasu i procesu, który dla nas pozostaje niewidoczny, bo trwa tak długo. Obcowanie z fenomenem natury uczy też tego, przynajmniej mnie, aby we własnej twórczości iść podobną drogą, drogą procesu, nie nastawiając się na konkretny efekt.

— Zetknięcie z trudnymi do ogarnięcia wzrokiem przestrzeniami – z obezwładniającą wielkością, rozmachem natury, kanionami, barwą, która zespala ziemię z niebem – dla każdego przybysza z kameralnych krajobrazów Europy staje się wizualno-duchowym wstrząsem. Można z łatwością wyobrazić sobie zachłśnięcie się ogromem przestrzeni, której powidoki niejako zabiera się ze sobą. Puszczynski odnalazł w tym krajobrazie część swojej wizji świata z jego kształtami, barwami, fakturami, spękaniem, rytmem, tektoniką. Nie dziwi więc, że cykl wówczas realizowany, opatrzony przez artystę tytułem *Krajobraz wypalonej ziemi*, jest rzeźbiarską transformacją doświadczenia monumentalnego pejzażu. Stosowane przez bohatera niniejszego tekstu techniki wypału jak żadne inne wydają się wprost wyrastać ze wspólnego pnia złożonych procesów transformacji

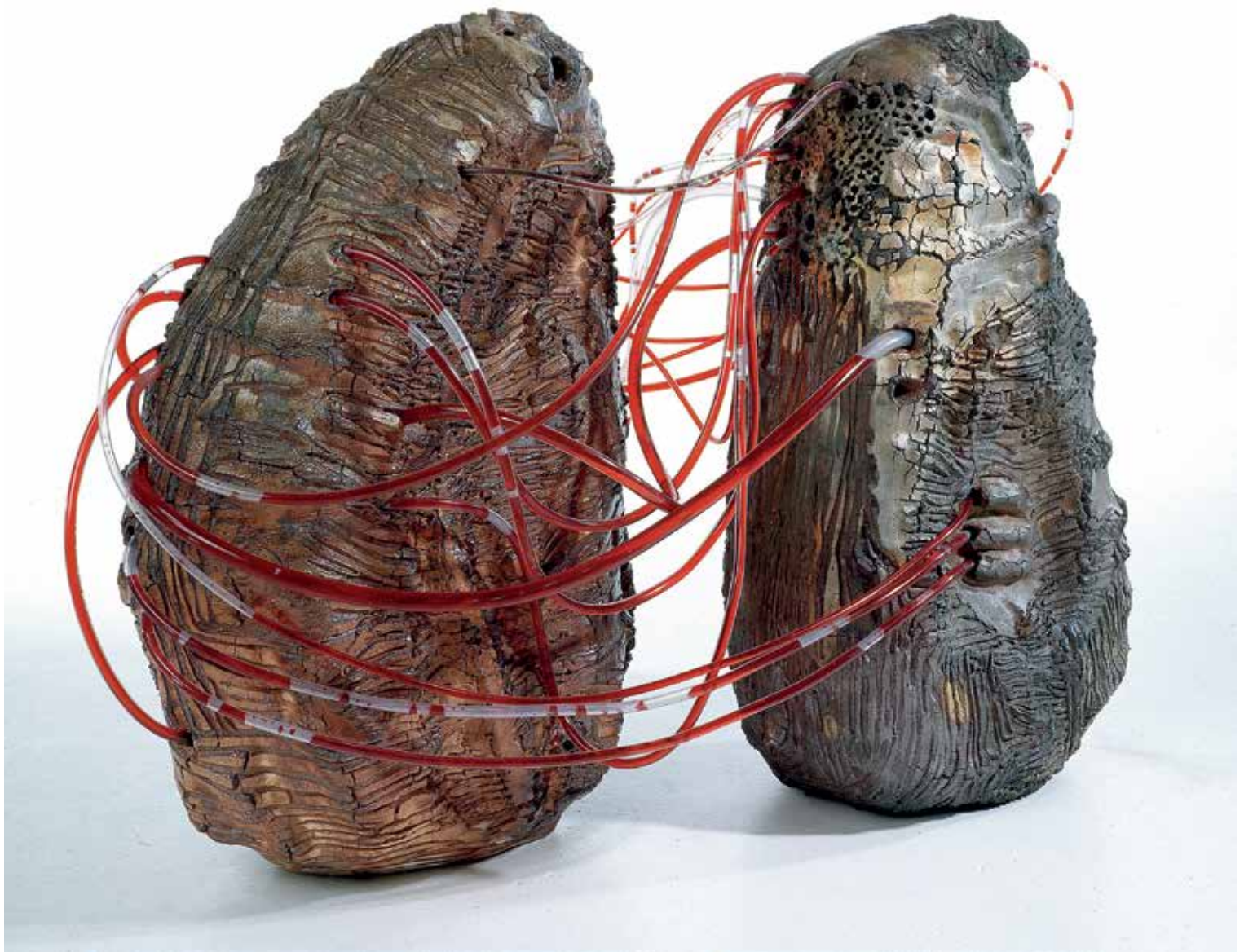
materii – w naturze rozpisanej na tysiąclecia, w czeluściach pieca wzmocnionej siłą ognia. Nie wiem, czy artysta ma czas, by się zatrzymać, by – tak jak deklaruje – pozwolić rzeczom „dziać się”. Wiem natomiast, że pulsują w nim nowe pomysły – widać to w podejmowanych kolejno inicjatywach. Wydaje mi się trafne określenie Michała Puszczynskiego jako twórcy „w drodze”, która stanowi sens jego poszukiwań, a nie jedynie środek do założonego wcześniej celu. Warto więc czekać na zmaterializowanie się kolejnych dzieł wyrastających z zachwyty nad światem, z fascynacji nad emanacjami rozmaitych kultur i nad naszą powszednią codziennością.

Nie wiem, czy inni artyści tak mają, ale chyba tak – że noszą w sobie pewne idee utworów, książek, rzeźb, obrazów... I musi nastąpić odpowiedni moment, by one znalazły swoje miejsce. By zasiał nasiono i aby ono wzrosło. Ja chodzę z takimi projektami w głowie. Mam dwa albo trzy, a skoro o figuralności rozmawialiśmy, to jeden z nich jest bliski tej kwestii. Jest wśród nich projekt oparty na legendzie o Golemie z Pragi. O Golemie ulepionym z gliny, pobudzonym do życia u brzegów Wełtawy, którego nie potrafił ujarzmić jego własny twórca i który ostatecznie zaczyna działać przeciwko niemu. To jest niesamowicie aktualna metafora naszej współczesności. Chciałbym więc kiedyś zrealizować projekt, który odnosi się do naszej rzeczywistości, do naszych poczynań.

— Michał Puszczynski działa nie tylko jako rzeźbiarz, lecz także poświęca swój czas na notowanie własnych przemyśleń, opisywanie doświadczeń, zachwyty, spotkań, odkryć. Lektura tych refleksji pozwala odkryć wrażliwość twórcy, jego wewnętrzny dialog z sobą samym i konceptualne podejście towarzyszące podejmowanym projektom. Jednym z wciąż nurtujących Puszczynskiego zagadnień jest metafizyka i empiryczne doświadczanie materii, której przemianę postrzega jako proces uniwersalny, będący metaforą każdej egzystencji. Zakończmy więc to spotkanie z twórczością artysty jego własnymi słowami:

W swojej twórczości od zawsze kierowałem się ideą przeniesienia naturalnych procesów na trójwymiarowe obiekty. Moje rzeźby są rozszczepiane, popękane lub szarpane, rozerwane przez niewidzialną siłę, która stara się odsłonić to, co istnieje w ich wnętrzu. Dzięki zastąpieniu kontrolowanego projektu intuicyjnym gestem rzeźbiarskim oraz ekspresją, kształt i forma zachowują wrażenie spontaniczności. Praca nad nimi trwa dopóty, dopóki nie poczuje, że powstały obiekt jest odpowiednio bliski pierwotnemu wyobrażeniu. Poprzez użycie lapidarnych kształtów, organicznych form staram się wywołać emocje i skojarzenia z procesami, które dotyczą każdej materii. Fakt, że rzeczy zniszczone, zdegradowane, w ruinie, oddalone o zaledwie kilka sekund od całkowitego rozpadu zawsze mnie fascynowały, nie wynika z pesymistycznego nastawienia. Raczej wyraża się w tym wiara, że po zniszczeniu i zniknięciu wszystko zacznie się na nowo oraz nadzieja pokładana w nieustannym procesie odradzania się życia³.

3. M. Puszczynski, *W dialogu z materią i przestrzenią*, [mps], autoreferat w przewodzie habilitacyjnym, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2023, s. 8.



Z cyklu: *Krwiebieg*
From the cycle: *Circulatory system*
71 × 30 × 50 cm, 70 × 25 × 38 cm
2007



<
Development & Decay
Rezydencja w Da Wang
Residence in Da Wang

Shenzhen, Chiny/China
2011

>
Erosion
Galeria BWA Szkła i Ceramiki
BWA Glass and Ceramics Gallery

Wrocław, Polska/Poland
2012



>

Dolok

Galeria Centrum Ceramiki Unikatowej, Stara Kopalnia
Gallery of the Unique Ceramics Centre, Old Mine

Wałbrzych, Polska/Poland
2017

Dolok

Galeria Neon, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
Neon Gallery, The Academy of Art and Design in Wrocław

Wrocław, Polska/Poland
2016



Stele

Galeria Konduktorownia
Konduktorownia Gallery

Częstochowa, Polska/Poland
2019



>
Rzeźba w procesie budowy
Sculpture in the process of construction

European Ceramic Workcentre (EKWC)
Oisterwijk, Holandia/Netherlands
2021



Dolok
Galeria Centrum Ceramiki Unikatowej, Stara Kopalnia
Gallery of the Unique Ceramics Centre, Old Mine

Wałbrzych, Polska/Poland
2017



On the Way

Every artist seeks their own path – this is, of course, a truism, but it is impossible not to refer to it when writing about Michał Puszczynski. I recalled my own observation made many years ago that this graduate of the esteemed Department of Ceramics at the Academy of Fine Arts in Wrocław is making a great effort to go against the local tradition.

— We met when he was gathering materials for his doctoral thesis – it must have been around 2010. He was looking for a contact with Magdalena Abakanowicz because he intended to ask her to be his reviewer. At that time, he brought me the catalog of his exhibition “Krwiobieg. Circulatory System”, which took place in 2007 at the Museum in Gliwice, Willa Caro. He presented a series of ceramic sculptural works – raw objects with bulbous, biomorphic shapes and porous textures. He equipped them with narrow, transparent silicone tubes filled with blood-like fluid, which created a surprising effect. These tubes wound around the ceramic bodies, grew out of their insides, and connected the individual “organisms” in a symbiotic network. Although clay was the primary material of the sculptures, the introduction of this foreign, artificial, and seemingly out-of-place element in the form of flexible tubes filled with fluid was a clear signal of breaking his fidelity to the practiced discipline. Clay was an important, fundamental medium for Puszczynski, but he viewed this material as being in a relationship with other sculptural elements he consciously chose, which imparted new meanings.

— The artist has always demonstrated admiration for the process of working with highly versatile ceramic material. He was captivated by the East – his internship at the studio of the Korean artist Seung Ho Yang, dating back to his student days, was undoubtedly the beginning of a new path for him. His fascination with firing – the spectacle unfolding around the tongkama kiln – and the unique beauty of the objects that emerged from the fiery process shaped Puszczynski's artistic explorations. It gave them the meaning he was searching for at that time. The perspective of two decades allows him to conclude today:

I used to love challenges; today, I approach them differently. You simply mature with age. I used to come up with a project and sort of engage in a battle – partly to prove to myself that I could do it, partly to prove it to others. I set myself a task and overcame every obstacle I encountered. It was not about building my ego, but rather testing myself and consistently engaging in a “battle” on many levels of creativity. For a long time now, I've noticed (this comes with age, I'm aware of that) that there's incredible wisdom in standing still and waiting. Observing what happens. Making no move. Giving yourself



time, not acting, just being and letting things fall into place. Being a fighter is good at a certain stage; the feeling that you're pushing forward, exerting pressure on the material. Close to my heart today is the belief, derived from Eastern philosophy, that not acting is also acting. At a certain point, you stand still and allow things to settle and take shape, and then you step back into the process and start acting again. Because if you keep pushing constantly, the material you struggle with becomes less and less malleable, layers build up, and the resistance grows stronger¹.

— The search for his style led Puszczynski to explore ever-new territories, utilizing various means of expression far removed from ceramics. In the *Erosion* series carried out in 2009, he focused on creating, as he described it, a Gesamtkunstwerk, in which ceramics was just one element, or rather an actor in a performative process, playing a role assigned by the artist. Puszczynski documented his destruction-based actions and subjected them to objectified observation. By capturing the successive stages of his work with a video camera, he transferred it into the non-material dimension. This new experience, intended by the artist as an act concurrent with the natural rhythm of existence – life, decay, and resurrection of matter – allowed him to see clay as more than just a raw material composed of a series of chemical elements. He saw it as a material endowed with vitality, changeable, reacting to different processes. He admitted that he felt a metaphysical connection with the ceramic medium, which became a transmitter of his experiences and reflections on the human condition.

— In the context of what I have written above, it is easy to notice the artistic affinity between the protagonist of this text and Magdalena Abakanowicz. Her work in the field of sculpture, as well as her consistent challenge to the belief that fabric is suitable only for decorative and applied arts, resonated with Puszczynski's reflections. The Wrocław-based ceramist recognized elements in the creative path of this avant-garde artist that were analogous to his own experiences. Although Abakanowicz declined to participate in his doctoral procedure, she wrote in a personal letter: "One must be aware that the evolutions of human perception of reality are accompanied by the blindness of habit. What we think we know about an object prevents us from truly seeing it. The role of the artist is to find ways to reach the imagination of another person. You are on the right path"².

— When examining the work of Michał Puszczynski, it is impossible not to ask how he defines himself. The artist responds:

I don't shy away from being a ceramist. That's where I come from, although the so-called "curse of the vessel" still lingers over this discipline. It's often seen as emerging from craft and being subordinated to function, completely overlooking the fact that the oldest archaeological finds bring us figurative ceramics – sculptures, not vessels.

I think of myself as a sculptor. Of course, ceramics is my medium and it gives me a wide range of forms of expression, but as such, it's very limiting in terms of possibilities. Let me tell you an anecdote. When I started making objects weighing around 300 kilograms and measuring about 1.75-2 meters, I suddenly heard: this is a sculptor.

It's interesting how scale immediately changes the situation and the way things are perceived. In ceramics, the scale is determined by the size of the kiln where I can place the sculptures for firing. Of course, you can manipulate

1. Unless otherwise noted, the statements by Michał Puszczynski come from an interview with the artist conducted by the author of this text on April 16, 2024, in Wrocław.

2. The quote is from a letter by Magdalena Abakanowicz to Puszczynski. The correspondence is kept in the artist's private archive.

and create them from elements, but it's not the same – I always prefer works in one solid piece without divisions, and that requires large kilns.

I love working with raw clay and using Far Eastern technologies because it allows me to work with the most primal material. And that's fascinating. I'm still passionate about overcoming the limitations of materials and searching for new contexts. This was the case with my film projects or works where I combined clay and ceramics with resins and concrete, or even my recent works where I use ceramic stelae for 2D actions, treating them as canvases for painterly gestures and action painting.

Experimenting and constantly searching for the right means of expression led Puszczynski to the next stage of his sculptural activity. From a certain point on, his work became characterized not by deconstruction and the observation of decay, but by building and constructing – thus, sculptural actions with a different energy and focus, and on a different scale. The first works of this type were created as early as 2011 during an artist residency at Da Wang near Shenzhen in China. The monumental sculptures were reminiscent of the forms known from the *Erosion* series – biomorphic, frozen in convulsive movements, fascinating in their tissue variability, the rawness of sintering, and the dramatic nature of the cracks. The subsequent works, created in Poland using clay from Jarosław, represented a new sculptural form – monolithic, compact, and raw. Their emergence was partly due to the necessity of performing specific test tasks related to the installation of a new Blaauw gas kiln at the Centre for Applied Arts and Innovation at the Academy of Fine Arts in Wrocław. The artist adapted his new project to specific technological requirements, although the change in form was also a consequence of earlier explorations. In short, it can be described as “from nature to culture” – from fascination with the diversity of biological forms to inspiration drawn from architectural creations and artifacts from ancient times.

In successive series created over the past decade, Puszczynski emphasizes working within the exhibition space. Each presentation of his works constitutes a new arrangement, a new composition that interacts with the given location. The artist builds spaces of inner narrative and places of contemplation. He works with form, its shadow, and the details of its construction – for example, massive obelisks surrounded by stelae adorned with inserted spikes. He creates puzzling constellations that evoke awe, and perhaps even a certain unease, typical of encounters with the unknown. In his sculptural activity, he remains faithful to abstract forms, but – as he notes – the matter is somewhat more complex:

Representational art and that type of narrative have never interested me. However, I see many anthropomorphic elements in my work, even though figuration in its pure form is not necessary for me. I'm closer to seeing sculpture akin to prehistoric art, where there is a purification of shape from unnecessary elements, and striving towards the simplification of the human figure. Just as Brâncuși did in modern times, sublimating the form and leaving only what is essential – the flat block, the solid. This is evident, for example, in the sculptures from the *Advisors* series – deformed forms resembling large-scale heads, covered with cracks and imperfections.

The supremacy of form is also evidenced by Puszczynski's approach to color, which in ceramics is usually considered one of the distinctive and most malleable elements. He wryly states:

Color... I never really think about it. It comes out of the process, so it results from my conscious choice. I must admit that during my study years, I hated glazes and everything related to choosing color. I appreciate and admire artists who work with color, but I never found myself in it. For me, form is much more important. An integral part of it is the process, which gives me all these patinas and colors naturally. It is the fire that is the brush, painting and producing colors. And I accept what this process gives. For now, I can't imagine consciously designing colors on something I would create. Of course, I once learned to control this process to have some influence over it. However, today I leave it to chance, beyond my influence, preferring to be surprised when I take the work out of the kiln. It can be a good surprise or a bad one, but it doesn't determine whether the work turned out well or not. That would negate the entire process. In my view, wood firing techniques exclude the use of color in the sense of designing glazes, because color comes from the clay, the ash, the process, and how you arrange the pieces and direct the fire. It is somewhat different in my recent works, in which I combine elements of action painting with sculptures. For now, it is white and black, but I'm gradually progressing toward using other colors of paint.

— In successive installments of his work, presented in various exhibitions, Puszczynski continues to create new compositions of his sculpture arrangements. These arrangements contain both static and dynamic elements. The mutual relationships between the objects give the space a perceptible internal rhythm, which the viewer disrupts like an intruder, stepping into this totemic landscape. The latest exhibitions – “Out of Earth and Fire” in Orońsko and Wałbrzych, and earlier, in 2023, “Shodō Stones” in the Japanese Garden in Wrocław – were enriched with a new dimension of the ceramic sculptor's artistic endeavors. Monolithic white forms became a painting canvas – the artist intervenes in static arrangements with dynamic, expressive gestures, claiming the ceramic surfaces with black paint. At the Wałbrzych exhibition, we encounter the negative of this operation: the ceramic obelisks are black, and the paint is white. One can see in these works the joy that comes from discovering new territory – painting. Puszczynski himself assures:

I'm convinced that what I do is the result of years of experience. It takes ten years to delve into the material – not to master it, but to understand it, to learn the processes. It involves hours, months, and years of sitting in the studio. Maybe that's why I have now decided to engage in a different type of activity – one that lasts thirty seconds, two minutes, ten minutes. Something entirely opposite to what I've done so far. In this series, I use washable paints – I paint on white glaze and can remove it. In some way, I take advantage of the main attribute of glaze in ceramics, which is its washability. Unless I want to make it permanent, then I fire it. The act itself is a swift gesture, an interaction with space and matter. It's truly an amazing feeling. I don't have any plan in mind beforehand; I become active here and now. I have this incredible awareness of space, the unfolding of events, and the impossibility of going back. It's entirely intuitive. It also gives me a tremendous energy to act, and a sense of being outside of time. When I paint, I have no idea how long it takes.

— This project is described by the artist as an “expansion”. It began in 2021 during a residency at the European Ceramic Workcentre in Oisterwijk, Netherlands. There, he had access to enormous kilns, allowing him to create forms on the scale of his own

body. This enabled him to confront his works face to face, as later did the viewers. As he reveals, from the very beginning, he envisioned this series as an open action to which he could invite others. He encouraged other residents working at the same place to participate in the initial disruption of the pristine, enormous sculptures. This was not only an interesting artistic experience but also an important moment of self-reflection, allowing him to view his work from a different perspective. This experiment began to extend beyond the ceramic medium when Puszczński treated the freshly painted forms as a kind of matrix. The pattern created on the forms could be transferred to paper, allowing it to exist independently or complementarily; the new material entity served as a shadow of the original.

— The artist emphasizes that he feels best while traveling, on the way to new places, and meeting new people. He draws energy from these experiences; travels are his source of inspiration. However, he still remembers his first trips and the associated uncertainty and fear of whether, as a newcomer from Poland, he would find his place in relationships with unfamiliar people from distant parts of the world. He recalls:

I'm from a generation that began in entirely new circumstances – after historical transformations, after the borders opened, but still with the burdens of previous times, with a sense that we aspire to the Western world, and still feeling the need to explain where we come from. But today I realize that, paradoxically, it's precisely the art I practice that has become my passport. It was incredible. Especially at the beginning of my journey, when I struggled with the language, what mattered was what you do and how you do it. My art communicated me with others.

— Each such journey leaves a mark on his work. Undoubtedly, a great honor and success was the Fulbright Senior Award scholarship – the trip to Arizona can be described as a life adventure.

I remember my amazement at what I encountered in Arizona, where I visited numerous incredible places that later began to exist in my works. When you're surrounded by such astonishing nature, it can be somewhat frustrating, but at the same time, you learn to strive for that extraordinary unity in your own work, which in nature is the result of time and processes that remain invisible to us because they took so long. Being exposed to the phenomenon of nature also teaches, at least me, to follow a similar path in one's own creative work – a path of process, without focusing on a specific result.

— Encountering vast, overwhelming spaces – with the immense scale and grandeur of nature, canyons, and the colors that blend the earth with the sky – is a visual and spiritual shock for anyone coming from the intimate landscapes of Europe. It is easy to imagine being awestruck by the vastness of these spaces, carrying their afterimages within oneself. Puszczński found a part of his vision of the world in this landscape, with its shapes, colors, textures, cracks, rhythm, and tectonics. It is no surprise, then, that the series he created during that time, titled *Landscape of Scorched Earth*, is a sculptural transformation of his experience of the monumental scenery. The firing techniques used by the artist seem to emerge directly from the same roots as the complex processes of material transformation – in nature, unfolding over millennia, and in the depths of the kiln, intensified by the power of fire.

— I do not know if the artist has time to pause, to allow things to “happen” as he claims. However, I do know that new ideas are pulsing within him – this is evident in the successive initiatives he undertakes. I find it fitting to describe Michał Puszczynski as an artist “on the way”, where the journey itself is the essence of his quest, not merely a means to a predetermined end. It is worth waiting for the materialization of new works born from his wonder at the world, his fascination with the emanations of diverse cultures, and our everyday reality.

I don't know if other artists experience this, but I think they do – that they carry within them certain ideas for works, books, sculptures, paintings... And the right moment must come for these ideas to sprout. To plant the seed and let it grow. I walk around with such projects in my head. I have two or three, and since we talked about figuration, one of them is closely related to this issue. One of them is a project based on the legend of the Golem of Prague. The Golem, made of clay and brought to life on the banks of the Vltava, could not be controlled by its creator and eventually turned against him. This is an incredibly relevant metaphor for our contemporary world. I would like to someday create a project that relates to our reality, and to our actions.

— Michał Puszczynski works not only as a sculptor but also dedicates his time to recording his thoughts, and describing experiences, fascinations, encounters, and discoveries. Reading these reflections reveals the sensitivity of the artist, his internal dialogue with himself, and the conceptual approach accompanying his projects. One of the issues that continually intrigues Puszczynski is metaphysics and the empirical experience of matter, the transformation of which he perceives as a universal process, a metaphor for every existence. So, let us conclude this encounter with the artist's work with his own words:

In my work, I've always been guided by the idea of transferring natural processes to three-dimensional objects. My sculptures are split, cracked, or torn apart by an invisible force that strives to reveal what lies within them. By replacing a controlled design with an intuitive sculptural gesture and expression, the shape and form retain a sense of spontaneity. The work continues until I feel that the created object is sufficiently close to the original vision. Through the use of succinct shapes and organic forms, I strive to evoke emotions and associations with processes that pertain to all matter. The fact that things that are damaged, degraded, in ruins, and just seconds away from complete disintegration have always fascinated me does not stem from a pessimistic outlook. Rather, it expresses the belief that after destruction and disappearance everything will begin anew, and the hope in the continuous process of life's renewal³.

3.
M. Puszczynski,
*W dialogu z materią
i przestrzenią*,
[In Dialogue with
Matter and Space,
typescript], self-report
in the habilitation
procedure, The
Eugeniusz Geppert
Academy of Fine Arts
in Wrocław, Wrocław
2023, p. 8.

>
Horseshoe Bend
Arizona, USA
2020













Ceramika – innowacyjne medium rzeźbiarskie

Ceramika, tradycyjnie kojarzona głównie z rzemiosłem i przedmiotami użytkowymi, od dawna przechodzi transformację w kierunku świata sztuki współczesnej. Jednym z najbardziej fascynujących aspektów tej ewolucji jest wykorzystanie ceramiki jako dynamicznego i innowacyjnego medium w rzeźbie, czego przykładem jest działalność artysty związanego z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych, Michała Puszczyńskiego. Twórca poddaje glinę całej skali zabiegów – od uświęconego wielowiekową tradycją wypalania, przez rzeźbiarskie formowanie i rozrywanie, łączenie i cięcie, po mniej oczywiste procesy, takie jak: rozpuszczanie, pokrywanie solą lub popiołem, zalewanie betonem, zamrażanie i suszenie palnikami. Gлина nie jest w tym wypadku już tylko materiałem wyjściowym, staje się środkiem wypowiedzi, a nawet, jak przyznaje Puszczyński, metaforą ciała i całej jego osoby.

— W ciągu ostatnich dziesięcioleci stała się powszechnie akceptowanym i niezwykle cenionym surowcem wśród artystów poszukujących nowych wyzwań, przede wszystkim z uwagi na ogromne możliwości wyrazu. Znaczny wpływ na rozwój ceramiki ma w czasach obecnych postęp technologiczny. Nowoczesne narzędzia i techniki produkcji pozwalają na realizację bardziej precyzyjnych i skomplikowanych projektów, otwierając artystom drzwi do kolejnych eksperymentów i innowacji. Wypalana glina jako materiał artystyczny ma także bogatą, wielowiekową historię w różnych kulturach. Jej korzenie sięgają wręcz tysięcy lat wstecz, a tradycje rzemieślnicze z nią związane, przekazywane są z pokolenia na pokolenie. Dlatego też współcześni artyści często odwołują się do tej spuścizny, nieustannie na nowo ją interpretując i wnosząc do niej własne, naznaczone teraźniejszością, spojrzenie. Dzięki temu dziedzictwo ceramiki w rzeźbie współczesnej może nawiązywać do głębszych kontekstów kulturowych, społecznych, historycznych

i wprowadzać tym samym do prac nie tylko nowe warstwy znaczeniowe, lecz także emocjonalne.

— Jednym z głównych czynników przyczyniających się do rozwoju ceramiki jako medium artystycznego jest jej wszechstronność. Rzeźba ceramiczna pozwala na eksperymentowanie z formą, fakturą, kolorem i teksturą w sposób, który może być trudny do osiągnięcia przy użyciu innych materiałów. W rękach utalentowanego artysty, jakim niewątpliwie jest też Michał Puszczynski, glina staje się dynamicznym medium, zdolnym przybierać niezwykle kształty i zaskakujące struktury. Proces tworzenia rzeźby ceramicznej wymaga od artysty nie tylko zdolności manualnych, lecz także przede wszystkim głębokiego zrozumienia właściwości tego surowca oraz technik jego obróbki.

— W sztuce Puszczynskiego niezwykle istotny element stanowi sam proces wypału. Wedle artystycznego *credo* wrocławskiego ceramika, twórca jest tylko jednym z ogniw powstawania dzieła – co za tym idzie, świadomie oddaje część swojego pola działania siłom natury. Zarazem uporczywie stara się odczytywać kody ukryte w materii, fakturze i barwach, wynikające z fizycznych właściwości, takich jak gęstość, objętość i masa. To one stanowią pożywkę dla wyobraźni i warsztatu artysty. Nieustannie fascynuje go również żywioł płomieni, tylko w umiarkowanym zakresie pozwalający nad sobą panować. Nieprzewidywalność efektów pracy z ogniem stanowi prawdziwe wyzwanie i jednocześnie sedno poszukiwań artystycznych Puszczynskiego. Gwałtowność procesów topienia gliny prowadzi do uzyskania unikalnych struktur, powierzchni i barw. Pełna akceptacja roli przypadku w ostatecznym kształcie rzeźb artysty świadczy o jego świadomych wyborach – stawianiu ekspresji dzieła ponad dążeniem do perfekcji. To połączenie wiedzy technicznej z kreatywnością prowadzi do powstania dzieł, które poruszają, inspirują, zaskakują swoją oryginalnością oraz wyrafinowaną techniką wykonania.

— Rzeźbiarze ceramicy ciągle poszukują nowych sposobów wykorzystania swojej dziedziny, eksperymentują z różnymi technikami, takimi jak: ręczne formowanie, wyrzanie, odlewanie, a nawet cyfrowe modelowanie, co daje im nieograniczone możliwości kreacji i szeroki wachlarz narzędzi do wyrażania swojej wizji. Coraz częściej można zaobserwować, że ceramika przestaje być jedynie trójwymiarowym medium, przenosi się również w obszar rzeźby przestrzennej, instalacji czy nawet sztuki wideo. Łączenie wypalanej gliny z innymi materiałami otwiera przed twórcami nowe perspektywy artystyczne i zdecydowanie poszerza repertuar możliwości wyrazu. Wielu artystów realizuje wielowymiarowe, ceramiczne dzieła sztuki o złożonej strukturze i znaczeniu, wykorzystując ceramikę do wyrażania głębokich uczuć i myśli. To sprawia, że ich prace stają się nie tylko estetycznymi, lecz także emocjonalnymi, interakcyjnymi doświadczeniami dla odbiorców.

— Ceramika w rzeźbie współczesnej otwiera dyskusję na temat relacji między sztuką a rzemiosłem, tradycją a innowacją oraz materialnością a transcendencją. Stanowi pole, na którym artyści mogą badać granice swojej wyobraźni i umiejętności, jednocześnie angażując widza w refleksję nad kondycją ludzką i naturą rzeczywistości. Ceramika jako medium rzeźby rozwija się w bardzo szybkim tempie, a jej rosnące znaczenie w świecie artystycznym jest wyraźnie zauważalne. Stanowi ona niezwykle ekscytujący obszar twórczości, który ciągle ewoluuje i inspiruje kolejne pokolenia, przyciąga coraz większą uwagę nie tylko samych artystów, lecz także szerokiego grona odbiorców.

— Warto zauważyć, że rzeźba ceramiczna w Polsce zyskuje także coraz większą popularność wśród kolekcjonerów sztuki zarówno krajowych, jak i zagranicznych. To świadczy o jej rosnącej wartości kulturowej oraz potencjale artystycznym polskich ceramików. Rzeźby z ceramiki zyskały znaczącą pozycję także w rodzimych muzealnych kolekcjach sztuki współczesnej, odzwierciedlając stale rosnące zainteresowanie możliwościami tego medium. Wiele polskich muzeów i galerii sztuki posiada w swoich zbiorach działy poświęcone ceramice, w tym coraz częściej kolekcje rzeźb ceramicznych, także

1. Por. J. Twardowska, *Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Przewodnik, Orońsko 2022*, s. nlb. [3].
2. *Katalog rzeźby i obiektów przestrzennych z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, red. J. Twardowska, Orońsko 2001, s. nlb. [5].
3. M. Pajek, *Katalog rzeźb, obiektów przestrzennych i medali z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Orońsko 2013, s. 6.

współczesnych, prezentujących różnorodność stylistyczną, tematyczną i techniczną. Można w nich znaleźć prace najczęściej jeszcze kameralnych rozmiarów, nawiązujące do natury, przedstawiające zwierzęta czy rośliny, skupiające się na ludzkiej formie i emocjach lub uniwersalne, piękne formy ukazujące złożoność i niuanse w kształtowaniu się ceramiki przez wieki.

Istotną rolę w promowaniu sztuki ceramicznej oraz w kształtowaniu świadomości kulturalnej społeczeństwa w odniesieniu do tego medium odgrywają wystawy indywidualne i zbiorowe oraz przeglądy i sympozja ceramiczne organizowane przez uczelnie artystyczne, instytucje muzealne czy Związek Ceramików Polskich. Stanowią one z jednej strony platformę, na której artyści ceramicy mogą prezentować swoje najnowsze osiągnięcia, a z drugiej miejsce spotkań, forum umożliwiające wymianę wiedzy i doświadczeń wśród społeczności miłośników tej dziedziny, kolekcjonerów i badaczy sztuki.

Wśród wielu krajowych instytucji kulturalnych, które zajmują się popularyzacją rzeźbiarstwa, znaczące miejsce zajmuje Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Jego działalność obejmuje inicjowanie i prowadzenie badań nad rzeźbą oraz pokrewnymi technikami artystycznymi w aspektach: technologicznym, historycznym i teoretycznym, a także namysł nad miejscem tej dziedziny sztuki w kulturze narodowej. Centrum zostało także powołane do: tworzenia warunków dla uprawiania tradycyjnych technik rzeźby, gromadzenia dokumentacji dotyczącej rozwoju rzeźbiarstwa, organizowania warsztatów, spotkań, sympozjów, konferencji naukowych, wystaw poświęconych rzeźbiarzom oraz zagadnieniom problemowym dotyczącym tej dziedziny sztuki¹.

Centrum jest swoistym laboratorium twórczości, które znajduje oparcie w niecodziennym dla muzeów sztuki połączeniu możliwości realizacyjnych, jakie stwarza istnienie pracowni i warsztatów technicznych – z muzeum rzeźby i jego kolekcją. Umożliwia ono realizowanie prac do określonego miejsca w kolekcji, a muzeum nie jest jedynie miejscem przechowywania i opisywania prac, ale płaszczyzną komunikacji artystów ze sobą, ze społeczeństwem, miejscem wymiany idei i doświadczeń².

Od 1981 roku centrum konsekwentnie dąży do stworzenia reprezentatywnej kolekcji rzeźby polskiej ze szczególnym naciskiem na prace powstałe w 2. połowie XX wieku i współcześnie. Kolekcja ta obecnie liczy ponad dwa tysiące pozycji katalogowych. W miarę proporcjonalnie zbiór ten uwzględnia różnorodne style, kierunki, zjawiska, które składają się na obraz rzeźby polskiej³. Prace z ceramiki, pozyskane do kolekcji w ciągu ostatnich dwóch dekad, stanowią tylko małą część orońskiego zbioru – liczą w sumie 139 dzieł, w tym obszerny zespół poświęcony twórczości ceramicznej Anny Kamińskiej-Łapińskiej, ale też rzeźby m.in.: Sylwestra Ambroziaka, Pawła Althamera, Henryki Lasak-Piotrowskiej, Konstantego Laszczki, Adama Myjaka, Leszka Oprządką, Małgorzaty Olkuskiej, Edwarda Sitka, Andrzeja Szarka, Jana Stanisława Wojciechowskiego, Marii Wojtiuk i innych współczesnych artystów. Orońska kolekcja wymaga strategicznego i systematycznego pozyskiwania dzieł z ceramiki – jest to zadanie uwzględnione w planach na najbliższą przyszłość. Sprzyjają temu liczne w ostatniej dekadzie indywidualne wystawy artystów ceramików, w tym niezwykle interesujące pokazy twórczości Michała Puszczyńskiego.

Centrum realizuje misję wystawienniczą od roku 1965. W okresie od połowy lat 60. do 2. połowy lat 80. XX wieku w orońskim parku przygotowywano przede wszystkim prezentacje plenerowe dzieł realizowanych głównie w materiałach trwałych, ceramika pojawiała się sporadycznie. Dopiero od końca lat 80. – gdy oddano do użytku galerie Oranżeria i Kaplica oraz XIX-wieczne wnętrza pałacu Józefa Brandta, a następnie, w 1992

roku, nowy gmach Muzeum Rzeźby Współczesnej – ruszyła działalność wystawiennicza na dużą skalę, obejmująca także prezentacje obiektów wykonanych z ceramiki. Nowoczesne jak na tamte czasy zaplecze galeryjne Orońska pozwoliło na realizację ambitnych projektów ekspozycyjnych – czasowych wystaw problemowych i przekrojowych, prezentacji środowisk artystycznych, pokazów z kolekcji centrum oraz wystaw indywidualnych. Pierwsza wystawa zorganizowana w Galerii Oranżeria, ulubionym przez artystów miejscu pokazów indywidualnych, zatytułowana „Możliwości artystyczne i technologiczne rzeźby ceramicznej” stanowiła interesujący przegląd ówczesnych postaw twórczych⁴.

— Od lat 90. do chwili obecnej zrealizowano w centrum ponad 600 wystaw, podczas których prezentowano pojedyncze prace, grupy rzeźbiarskie, instalacje wykonane w całości albo częściowo z ceramiki. Jednak wydarzenia skupione wyłącznie na tematyce dzieł powstałych z gliny należą do zdecydowanej mniejszości – właściwie jedynym spośród dużych przedsięwzięć był pokaz Piotra Nowaka „Esencja zgrzytu” w Muzeum Rzeźby Współczesnej (2022). Bardziej kameralne odsłony ekspozycji poświęconych ceramice prezentowały twórczość: Jana Stanisława Wojciechowskiego (2005), Aldony Jonuškaitė-Šaltenienė (2006), Anny Kamieńskiej-Łapińskiej (2008), Thomasa Daunora (2009), Alicji Kupiec (2010), Dariusza Sitka (2013), Stanisława Bracha (2013), Alicji Łukasik (2016), Krzysztofa Rozpondek (2019) i Moniki Patuszyńskiej (2021).

— Medium ceramiki stało się *spiritus movens* spotkań w ramach Międzynarodowego Pleneru Ceramicznego LAB ORO, realizowanych w Orońsku. Zainicjowany w 2008 roku cykl warsztatów stał się istotnym dopełnieniem oferty programowej centrum, a znakomite zaplecze techniczne – w tym kompleks profesjonalnie przygotowanych pracowni – i fachowa wiedza pracowników w połączeniu z galeriami i muzeum, pozwoliły ceramice w Orońsku rozwinąć skrzydła. Dorobek uczestników wszystkich edycji tego wydarzenia, prezentowany każdorazowo na wystawie podsumowującej spotkanie, pokazuje niezwykle różnorodny, bogaty obraz dokonań ceramików, skrajność postaw artystycznych, bardzo indywidualne i odważne podejście do uprawianej sztuki. Jak pisał we wstępie do katalogu z wystawy prof. Adam Myjak:

zerwanie z tradycyjnym oglądem ceramiki już dawno wyzwoliło mnóstwo możliwości formalnych. Okazało się, że glina ceramiczna ma nieograniczone możliwości kreacyjne, które można pogłębić nie tylko rodzajem wypału, ale również barwą ukrytą w angobach czy też szkliwach. Orońskie centrum to obecnie najważniejsze miejsce dla rzeźby polskiej i w tym kontekście obecność artystów ceramików pozwala na nowo spojrzeć na tę dyscyplinę sztuki⁵.

— Uczestnicy LAB ORO, dysponując masami zestawionymi z lokalnych surowców oraz korzystając z rozwijanego wciąż zaplecza technologicznego i sprzętowego centrum, mogą eksperymentować z alternatywnymi wypałami, które dają często zaskakujące rezultaty. „Mają przy tym – jak podkreśla Krzysztof Rozpondek – szansę skonfrontowania swoich postaw i dokonań nie tylko między sobą, ale także z rzeźbiarzami pracującymi w innych tworzywach, co daje okazję do integracji i bywa inspirujące”⁶.

— Do udziału w LAB ORO centrum zaprasza doświadczonych artystów, dla których ceramika jest świadomym wyborem, stanowi najważniejsze medium i wokół niego koncentrują swoją twórczość. Uczestnikiem III edycji wydarzenia w roku 2010 był Michał Puszczyński. W ramach pleneru zrealizował wówczas wielkoformatowe kompozycje: skompilowaną z gliny szamotowej, metalu i drewna *Erozję* oraz pracę *Czas to rzeźba* z kamienia i gliny, stanowiącą z założenia część projektu partycypacyjnego. Ekspozowane w orońskim parku trzy pionowo ustawione, ogromne kamienie artysta pokrył grubą warstwą gliny. Pod wpływem warunków atmosferycznych narzucona na kamienny szkielet materia ulegała wysuszeniu, skruszeniu i w efekcie odpadała od trzonu, stając się

4.
M. Bartoszek, *Orońskie ścieżki. Przewodnik*, red. H. Gajewska, Orońsko 2010, s. 104.

5.
A. Myjak, Wstęp, [w:] *II Międzynarodowy Plener Ceramiczny LAB ORO*, Orońsko 2010, s. 2.

6.
K. Rozpondek, Wstęp, [w:] *III Międzynarodowy Plener Ceramiczny LAB ORO*, Orońsko 2011, s. 2.

7.
A. Szary-Cioczek, Wstęp, [w:] *III Międzynarodowy Plener Ceramiczny LAB ORO*, Orońsko 2011, s. 12.

8.
Michał Puszczyński, *Erozja*, dostępny w internecie: https://archive.rzezbaw-oronsko.pl/index.php?aktualnosci,336,michal_puszczyński_erozja, dostęp: 15.05.2024.

tym samym świadectwem postępującej erozji i upływającego czasu. Przy kamiennych monolitach Puszczyński ustawił tabliczkę z prośbą, aby osoby odwiedzające Orońsko rejestrowały w postaci fotografii aktualny stan zachowania kompozycji, a powstałe zdjęcia przesyłały na podany adres mailowy. W założeniu bowiem zgromadzone przez artystę materiały graficzne miały utworzyć swoistą kronikę prezentującą proces naturalnego wyniszczenia dzieła. W ten sposób współautorami etapu końcowego stali się pośrednio także widzowie. Tego typu działania, podobnie jak każdy kolejny plener LAB ORO, pokazują, jak różnorodną dyscypliną sztuki jest ceramika i jak wiele istnieje możliwości wykorzystania tego tworzywa⁷.

— Jedną ze wspomnianych instalacji Puszczyńskiego, praca zatytułowana *Erozja*, przygotowana została specjalnie do wnętrza Galerii Kaplica. Od roku 2008 artysta pracował nad cyklem instalacji, filmów wideo, obiektów i rzeźb, w których próbował odnaleźć indywidualną interpretację procesu nieuchronnej przemiany i rozpadu. Ideą cyklu było zagadnienie niszczenia, tytułowej erozji, poddawania się upływowi czasu, czego doświadcza także człowiek i jego ciało. To spostrzeżenie prowadziło do wniosku o bliźniaczym cyklu istnienia każdego rodzaju materii – można go sprowadzić do narodzin, trwania i rozpadu.

Ten projekt – jak pisał artysta o swoim pokazie w Kaplicy, w autorskim tekście publikowanym na stronie Centrum – jest moją prywatną próbą oswojenia się z myślą, że we wszystkim, co żyje, jest już pierwiastek śmierci, a każda materia nieuchronnie zmierza do rozpadu. To wszystko tylko kwestia interwału czasu, w którym cały proces się odbywa. Kiedy byłem dzieckiem i zabierano mnie do kościoła, zawsze miałem wrażenie, że ludzie, którzy klękają podczas mszy zapadają się pod ziemię, znikają. Miałem odczucie brania udziału w jakimś zupełnie niezrozumiałym rytuale, trwającym wiecznie. Instalacja w Kaplicy jest próbą odtworzenia tego stanu⁸.

— Wystawa miała charakter przestrzennej instalacji. Z pozoru delikatna i krucha ceramika posłużyła do zbudowania wizji świata apokaliptycznego. Trójwymiarowy, intrygujący obraz wanitatywny skonstruowany przez artystę – melancholijny i niepokojący – ujawniał silne emocje, potęgował doznania wewnętrzne. Różnych rozmiarów rzeźby ewokowały swoimi kształtami ludzkie szczątki; zestawione zostały z naznaczonymi piętnem czasu, drewnianymi krzesłami. Artysta dopełnił usytuowaną w części centralnej galerii aranżację kameralnymi formami umieszczonymi na mense ołtarzowej. Obrazowi przestrzennemu towarzyszyło nagranie wideo – czterominutowa kompilacja filmów i instalacji zrealizowanych w ramach całego projektu *Erozja*. Wystawa wraz rejestracją multimedialną wpisały się w niepowtarzalny charakter i specyfikę przestrzeni Kaplicy, tworząc swoiste misterium, wyjątkową artystyczną sytuację.

— W roku 2013 Puszczyński był uczestnikiem ogromnej zbiorowej ekspozycji „Trzy wymiary” w Muzeum Rzeźby Współczesnej. Prezentowano wówczas prace twórców dydaktyków związanych z Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Idea wystawy wpisywała się w cykl poświęcony poszczególnym polskim ośrodkom akademickim. Specyfiką uczelni wrocławskiej jest funkcjonowanie w jej strukturze jedyne w kraju Wydziału Ceramiki i Szkła. Jego program kształcenia, obok zagadnień związanych z wzornictwem i konserwacją, oferuje też nowoczesne podejście do surowca gliny, w tym działania intermedialne.

— W ramach pokazu wspomnianego wydarzenia Puszczyński zaprezentował trzy ceramiczne formy z cyklu *Części wewnętrzne I, II, III* (2012) oraz *Erosion* (2012). Doskonale ilustrowały one efekty podjętych przez artystę (do pewnego stopnia kontrolowanych i sterowanych) procesów zniszczenia, przeprowadzanych w różnych warunkach.

Stały się one impulsem do poszukiwania nowych rozwiązań w innych materiałach, technikach i technologiach niż te dotąd używane przez artystę ceramika. W rezultacie wpływały zatem na zmianę podejścia Puszczyńskiego do własnej twórczości.

— Kolejną – najnowszą – prezentacją artysty w Orońsku stanowiła wystawa indywidualna „Z ziemi i ognia” w galerii Oranżeria (2024), otwierająca cykl pokazów objętych wspólnym tytułem. Została ona upubliczniona także w Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA – Centrum Ceramiki Unikatowej w Starej Kopalni – skąd powędruje do Centre Céramique Contemporaine La Borne we Francji. Premierowa orońska odsłona cyklu prezentacji składała się z dwóch części aranżacyjnie odpowiadających podziałowi przestrzennemu galerii i obejmowała przykłady twórczości Michała Puszczyńskiego z lat 2020–2023.

— W lewym skrzydle Oranżerii eksponowano rzeźby wypalane w technice japońskich pieców anagama, powstałe podczas stypendium Fulbrighta w Northern Arizona University w Stanach Zjednoczonych. W 1999 roku artysta zbudował pierwszy w Polsce piec anagama, w którym proces wypalania za pomocą drewna doprowadzany jest do momentu granicznego z utratą kontroli nad materia. Poszczególne prace noszą indywidualne ślady ognia i wulkanicznych powierzchni stopionego popiołu, charakterystyczne dla technologii stosowanej przez artystę. Ceramiczne obiekty pokryte roztopionym popiołem, o nieuchwytnym aspekcie antropomorficznym, emanują aurą rozpadu. Nawiązują dialog z materia, którą Puszczyński konsekwentnie poddaje procesom erozji i dezintegracji.

— Od ponad 20 lat artysta z dużym powodzeniem eksperymentuje z dalekowschodnimi metodami wypalania ceramiki drewnem, co nadaje jego abstrakcyjnym obiektom niepowtarzalnie ekspresyjny charakter. Kształty rzeźb odwołujące się m.in. do elementów architektury, fragmentów enigmatycznych przedmiotów – antropomorficzne kamienie czy też zdeformowane kształty głów – budują wrażenie eklektycznego lapidarium. Odnoszą się do motywu vanitas, filozofii zen i estetyki *wabi-sabi*. W charakterze jego prac uwidaczniają się zarówno wpływy kultury Dalekiego Wschodu, jak i odniesienia do dystopicznych nurtów w sztuce współczesnej.

— Prawe skrzydło Oranżerii obejmuje rzeźby z cyklu *Ekspansja*, zrealizowane podczas rezydencji w EKWC European Ceramic Workcentre w Oisterwijk, w Holandii, w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Cykl tworzą monolityczne, abstrakcyjne formy o białych powierzchniach, pokryte wyrazistymi czarnymi znakami. Po wypaleniu artysta nadał im funkcję płócien, które w przestrzeni galerii poddał działaniu o charakterze *action painting*. Powierzchnię rzeźb pokrył czarnymi śladami dynamicznych pociągnięć pędzla, czym nawiązał do malarstwa abstrakcyjnego rozumianego jako medium eksperymentalne oraz procesualne. Ekspansja malarstwa na przedmioty i przestrzeń przywołuje skojarzenia z najdawniejszymi początkami tej formy wyrazu. Puszczyński łączy w swoich pracach wpływy kaligrafii z elementami malarstwa akcji i ekspresjonizmu abstrakcyjnego, tworząc dzieła, które wywołują skojarzenia z aranżacjami scenicznymi.

— Michał Puszczyński eksploruje nowoczesne użycie ceramiki w rzeźbie i instalacji. Inspiracje czerpie m.in. z bogatego rezerwuaru form istniejących w naturze, szczególnie tych naznaczonych działaniem czasu, noszących ślady długotrwałego obcowania z wodą, wiatrem i gwałtownymi zmianami temperatury, zerodowanych i butwiejących, zmurszałych, naznaczonych pęknięciami, rysami. Odnajduje je także w wysuszonej, spękanej ziemi, skamielinach, ruinach uległych działaniom przyrody czy rdzy rozwarstwiającej metalowe powierzchnie. Formy te ukazują nieustanny przepływ materii w naturze, gdzie śmierć staje się jednocześnie zadatkiem nowej formy bytu.

— Ascetyczny charakter obiektów rzeźbiarskich artysty oraz związek z archaicznymi formami przypomina o pierwotnych siłach tego świata. Surowa estetyka prac Puszczyńskiego stwarza przestrzeń do kontemplacji różnych aspektów ludzkiej egzystencji i jednocześnie do formułowania fundamentalnych pytań o przemijanie i czas.

Zgłębianie procesu twórczego, które praktykuje Michał Puszczynski w poszukiwaniu odpowiedzi na te zagadnienia, przesuw granice ekspresji dotychczas osiągnęte w ceramice. Jak bowiem sam uważa, żeby się rozwijać, musi eksperymentować, czasem nawet zapomnieć o wcześniejszych doświadczeniach, zdobytej wiedzy i powszechnie stosowanych metodach. A przede wszystkim nie obawiać się nieoczekiwanych rezultatów, nie bać się braku akceptacji ze strony odbiorców, nieustannie podejmować ryzyko. Ufać swojej intuicji.



Części Wewnętrzne
Inner Parts
 „Trzy Wymiary”
 “Three Dimensions”

Centrum Rzeźby Polskiej
 Polish Sculpture Centre

Orońsko, Polska/Poland
 2013



>

Czas to rzeźba

plener międzynarodowy
LAB ORO
Centrum Rzeźby Polskiej

Time is sculpture

international symposium
LAB ORO, Polish Sculpture
Centre

Orońsko, Polska/Poland
2012

<

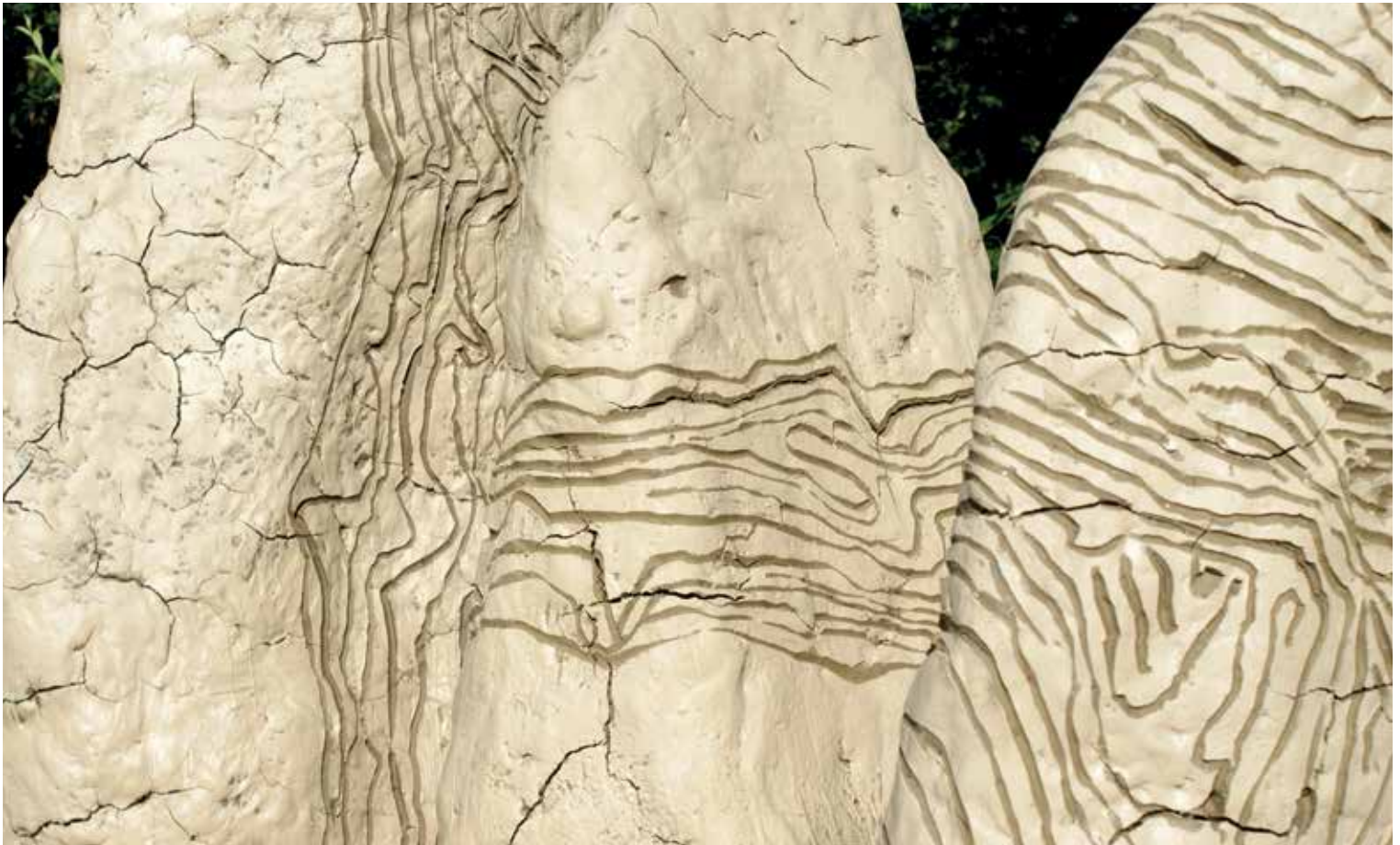
Otwarcie wystawy „Erozja”

Galeria Kaplica
Centrum Rzeźby Polskiej

Opening of “Erosion” exhibition
Chapel Gallery
Polish Sculpture Centre

Orońsko, Polska/Poland
2012





Ceramics— —An Innovative Sculptural Medium

Ceramics, traditionally associated primarily with craftsmanship and utilitarian objects, has long been transforming the world of contemporary art. One of the most fascinating aspects of this evolution is the use of ceramics as a dynamic and innovative medium in sculpture, exemplified by the work of Michał Puszczyski, an artist affiliated with the Academy of Fine Arts in Wrocław. The artist subjects clay to a whole range of treatments – from time-honored traditional firing, through sculptural shaping and tearing, joining and cutting, to less obvious processes such as dissolving, coating with salt or ash, flooding with concrete, freezing, and drying with torches. In this case, clay is no longer just a starting material; it becomes a means of expression and, as Puszczyski admits, even a metaphor for the body and his entire being.

— In recent decades, ceramics has become a widely accepted and highly valued material among artists seeking new challenges, primarily due to its vast expressive possibilities. The development of ceramics is significantly influenced by technological advances in the present day. Modern tools and production techniques allow for the creation of more precise and complex projects, opening doors for artists to further experimentation and innovation. Fired clay, as an artistic material, also has a rich, centuries-old history in various cultures. Its roots go back thousands of years, with the associated craftsmanship traditions being passed down from generation to generation. Therefore, contemporary artists often refer to this legacy, continually reinterpreting it and bringing their own, present-day perspectives to it. As a result, the heritage of ceramics in contemporary sculpture can refer to deeper cultural, social, and historical contexts, introducing not only new layers of meaning but also emotional ones into the works.

— One of the main factors contributing to the development of ceramics as an artistic medium is its versatility. Ceramic sculpture allows for experimentation with form,



texture, color, and surface in ways that can be difficult to achieve with other materials. In the hands of a talented artist, such as Michał Puszczynski, clay becomes a dynamic medium, capable of taking on extraordinary shapes and surprising structures. The process of creating a ceramic sculpture requires from the artist not only manual skills but also, above all, a deep understanding of the properties of this raw material and its processing techniques.

— In Puszczynski's art, the firing process itself is an extremely important element. According to the artistic credo of the Wrocław-based ceramist, the artist is just one link in the creation of the work – thus, he consciously relinquishes part of his control to the forces of nature. At the same time, he persistently tries to decipher the codes hidden in the material, texture, and colors, arising from physical properties such as density, volume, and mass. They are what feed the artist's imagination and technique. He is also constantly fascinated by the element of flames, which allows only moderate control over itself. The unpredictability of the effects of working with fire presents a true challenge and simultaneously lies at the heart of Puszczynski's artistic explorations. The intensity of the clay melting processes leads to the creation of unique structures, surfaces, and colors. Full acceptance of the role of chance in the final form of the artist's sculptures reflects his conscious choices – putting the expression of the work above the pursuit of perfection. This combination of technical knowledge and creativity leads to the creation of works that move, inspire, and surprise with their originality and sophisticated workmanship.

— Ceramic sculptors continuously seek new ways to utilize their medium, experimenting with various techniques such as hand forming, carving, casting, and even digital modeling. This provides them with unlimited creative possibilities and a wide range of tools to express their vision. Increasingly, ceramics is no longer just a three-dimensional medium; it also extends into the realm of spatial sculpture, installation, and even video art. Combining fired clay with other materials opens up new artistic perspectives for artists and significantly expands the repertoire of expressive possibilities. Many artists create multi-dimensional ceramic artworks with complex structures and meanings, using ceramics to express deep emotions and thoughts. This makes their works not only aesthetically pleasing but also emotional and interactive experiences for viewers.

— Ceramics in contemporary sculpture opens a discussion on the relationship between art and craft, tradition and innovation, as well as materiality and transcendence. It provides a field where artists can explore the boundaries of their imagination and skills, while simultaneously engaging the viewer in a reflection on the human condition and the nature of reality. Ceramics as a sculptural medium is developing at a very rapid pace, and its growing significance in the art world is noticeable. It represents an extremely exciting area of creativity that continually evolves and inspires new generations, attracting increasing attention not only from the artists but also from the general public.

— It is worth noting that ceramic sculpture in Poland is also gaining increasing popularity among art collectors, both domestic and international. This attests to its growing cultural value and the artistic potential of Polish ceramists. Ceramic sculptures have also gained a significant position in domestic museum collections of contemporary art, reflecting the ever-growing interest in the possibilities of this medium. Many Polish museums and art galleries have departments dedicated to ceramics, increasingly including collections of ceramic sculptures, both contemporary and historical, showcasing stylistic, thematic, and technical diversity. In these collections, one can find works, often still of intimate size, that reference nature, depicting animals or plants, focusing on the human form and emotions, or presenting universal, beautiful forms that reveal the complexity and nuances of ceramic shaping over the centuries.

1. Cf. J. Twardowska, *Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Przewodnik, Orońsko 2022*, n. pag. [3].
2. *Katalog rzeźby i obiektów przestrzennych z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, ed. J. Twardowska, Orońsko 2001, n. pag. [5].
3. M. Pajek, *Katalog rzeźb, obiektów przestrzennych i medali z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Orońsko 2013, p. 6.
4. M. Bartoszek, *Orońskie ścieżki. Przewodnik*, ed. H. Gajewska, Orońsko 2010, p. 104.

Individual and group exhibitions, as well as ceramic reviews and symposia organized by art universities, museum institutions, and the Polish Ceramics Association play an important role in promoting ceramic art and shaping cultural awareness regarding this medium. They serve on the one hand as a platform for ceramic artists to present their latest achievements, and on the other, as a meeting place and forum for the exchange of knowledge and experiences among enthusiasts, collectors, and art researchers.

Among the many national cultural institutions involved in the popularization of sculpture, the Centre of Polish Sculpture in Orońsko holds a significant place. Its activities include initiating and conducting research on sculpture and related artistic techniques in technological, historical, and theoretical aspects, as well as reflecting on the role of this art form in national culture. It was established to create conditions for practicing traditional sculpture techniques, collect documentation on the development of sculpture, and organize workshops, meetings, symposia, scientific conferences, and exhibitions devoted to sculptors and issues concerning this field of art¹.

The Centre is a unique laboratory of creativity, characterized by an uncommon combination for art museums: the realization possibilities offered by the presence of studios and technical workshops, along with a sculpture museum and its collection. It enables the creation of works for specific places within the collection, and the museum is not merely a place for storing and cataloging works, but a platform for communication among artists, with society, and a venue for the exchange of ideas and experiences².

Since 1981, the Centre has consistently strived to create a representative collection of Polish sculpture, with a particular emphasis on works from the second half of the 20th century and contemporary pieces. This collection currently includes over two thousand catalog items. The collection proportionately reflects various styles, movements, and phenomena that make up the image of Polish sculpture³. The ceramic works acquired for the collection over the past two decades constitute only a small part of the Orońsko collection – totaling 139 pieces. This includes an extensive set dedicated to the ceramic art of Anna Kamińska-Łapińska, as well as sculptures by artists such as Sylwester Ambroziak, Paweł Althamer, Henryka Lasak-Piotrowska, Konstanty Laszczka, Adam Myjak, Leszek Oprządek, Małgorzata Olkusa, Edward Sitek, Andrzej Szarek, Jan Stanisław Wojciechowski, Maria Wojtiuk, and other contemporary artists. The Orońsko collection requires a strategic and systematic acquisition of ceramic works, a task that is included in its plans for the near future. This is facilitated by the numerous individual exhibitions of ceramic artists in the last decade, including the highly interesting shows of works by Michał Puszczynski.

The Centre has been carrying out its exhibition mission since 1965. From the mid-1960s to the late 1980s, the Orońsko park primarily hosted outdoor presentations of works made mainly from durable materials, with ceramics appearing only sporadically. It wasn't until the late 1980s, with the opening of the Oranżeria and Kaplica galleries, the 19th-century interiors of Józef Brandt's palace, and subsequently in 1992, the new building of the Museum of Contemporary Sculpture, that large-scale exhibition activities began, including presentations of ceramic works. The modern gallery facilities of Orońsko at that time enabled the realization of ambitious exhibition projects, including temporary thematic and comprehensive exhibitions, presentations of artistic communities, shows from the Centre's collection, and individual exhibitions. The first exhibition held at the Oranżeria Gallery, a favorite venue for individual shows among artists, was titled "Artistic and Technological Possibilities of Ceramic Sculpture". It provided an interesting overview of the creative approaches of the time⁴.

— Since the 1990s, more than 600 exhibitions have been held at the Centre, showcasing single works, sculptural groups, and installations made entirely or partially of ceramics. However, events focused exclusively on clay-based works are in the clear minority. The only major project of this kind was Piotr Nowak's exhibition "Essence of the Clash" at the Museum of Contemporary Sculpture in 2022. More intimate expositions devoted to ceramics featured the works of Jan Stanisław Wojciechowski (2005), Aldona Jonuškaitė-Šaltenienė (2006), Anna Kamieńska-Łapińska (2008), Thomas Daunor (2009), Alicja Kupiec (2010), Dariusz Sitek (2013), Stanisław Brach (2013), Alicja Łukasiak (2016), Krzysztof Rozpondek (2019), and Monika Patuszyńska (2021).

— The ceramic medium has become the driving force behind the meetings held as part of the International Ceramic Symposium LAB ORO conducted in Orońsko. Initiated in 2008, this series of workshops has become a significant addition to the Centre's program. The excellent technical facilities – including a complex of professionally equipped studios – and the expertise of the staff, combined with the galleries and museum, have allowed ceramics in Orońsko to flourish. The work of participants from all editions of this event, presented each time in an exhibition summarizing the meeting, showcases an incredibly diverse and rich picture of ceramic achievements. It highlights the extremes of artistic approaches and very individual and bold approaches to the practiced art. As Professor Adam Myjak wrote in the introduction to one of the exhibition catalogs:

Breaking away from the traditional view of ceramics long ago unleashed numerous formal possibilities. It has become evident that ceramic clay possesses unlimited creative potential, which can be further explored not only through different firing techniques but also through colors hidden in engobes and glazes. The Orońsko Centre is currently the most important place for Polish sculpture, and in this context, the presence of ceramic artists allows a new look at this discipline of art⁵.

— Participants in LAB ORO, using clay masses made from local raw materials and benefiting from the continually developed technological and equipment resources of the Centre, can experiment with alternative firing techniques that often yield surprising results. As Krzysztof Rozpondek emphasizes, "They also have the chance to confront their approaches and achievements not only among themselves but also with sculptors working in other materials, which provides an opportunity for integration and can be inspiring"⁶.

— To participate in the LAB ORO, the Centre invites experienced artists for whom ceramics is a conscious choice, and the most important medium around which they focus their work. Michał Puszczyński participated in the third edition of the event in 2010. During the symposium, he created large-format compositions, including *Erosion*, made from chamotte clay, metal, and wood, and *Time is Sculpture*, a piece made from stone and clay, which was intended to be part of a participatory project. In the Orońsko park, the artist exhibited three vertically positioned, massive stones covered with a thick layer of clay. Under the influence of weather conditions, the clay applied to the stone skeleton dried, cracked, and eventually fell off, thereby becoming evidence of ongoing erosion and the passage of time. Next to the stone monoliths, Puszczyński placed a plaque requesting visitors to Orońsko to document the current state of the composition through photographs and to send them to his email address. The artist intended to compile the collected graphic materials into a unique chronicle showcasing the natural deterioration of the artwork. In this way, the viewers also became indirect co-authors of the final stage. Such activities, like each subsequent LAB ORO symposium, demonstrate

5.
A. Myjak, Wstęp, [in:]
II Międzynarodowy Plener
Ceramiczny LAB ORO,
Orońsko 2010, p. 2.

6.
K. Rozpondek, Wstęp, [in:]
III Międzynarodowy Plener
Ceramiczny LAB ORO,
Orońsko 2011, p. 2.

7.
A. Szary-Cioczek, Wstęp,
[in:] III Międzynarodowy
Plener Ceramiczny LAB ORO,
Orońsko 2011, p. 12.

8.
Michał Puszczyński,
Erozja, available online:
https://archive.rzezbatoronsko.pl/index.php?aktualnosci,336,michal_puszczyński_erozja,
accessed: 15.05.2024.

how diverse the ceramics discipline is and how many possibilities exist for utilizing the ceramic medium⁷.

— One of Puszczynski's installations, titled *Erosion*, was prepared especially for the interior of the Chapel Gallery. Since 2008, the artist has been working on a series of installations, videos, objects and sculptures in which he has tried to find an individual interpretation of the process of inevitable transformation and decay. The idea of the series was the issue of destruction, the eponymous erosion, and succumbing to the passage of time, which is also experienced by humans and their bodies. This observation led to the conclusion about the identical nature of the existence cycle of every kind of matter – it can be reduced to birth, existence, and decay.

This project – as the artist wrote about his show at Chapel in an original text published on the Centre's website – is my attempt to come to terms with the idea that within everything that lives, there is already an element of death, and every matter inevitably moves towards decay. It's all just a question of the interval of time in which the entire process takes place. When I was a child and was taken to church, I always had the impression that the people who knelt during the mass were sinking into the ground, disappearing. I had the feeling of participating in some completely incomprehensible ritual that lasted forever. The installation at Kaplica is an attempt to recreate that state⁸.

— The exhibition was a spatial installation. Seemingly delicate and fragile ceramics were used to create a vision of an apocalyptic world. The three-dimensional, intriguing vanitas image constructed by the artist – melancholic and unsettling – revealed strong emotions and intensified inner experiences. Sculptures of various sizes evoked human remains with their shapes; they were juxtaposed with time-worn wooden chairs. The artist completed the arrangement, situated in the central part of the gallery, with small forms placed on the altar table. The spatial composition was accompanied by a video recording – a four-minute compilation of films and installations created as part of the entire *Erosion* project. The exhibition, along with the multimedia presentation, integrated with the unique character of the Chapel Gallery, creating a kind of mystery and a unique artistic situation.

— In 2013, Puszczynski participated in the large group exhibition “Three Dimensions” at the Museum of Contemporary Sculpture. The exhibition showcased works by artist-educators associated with the Eugeniusz Geppert Academy of Fine Arts in Wrocław. The exhibition's concept was part of a series devoted to various Polish academic centers. The unique feature of the Wrocław Academy is the functioning within its structure of the only Faculty of Ceramics and Glass in the country. Its curriculum, alongside design and conservation topics, also offers a modern approach to the raw material of clay, including intermedia activities.

— At the aforementioned exhibition, Puszczynski presented three ceramic pieces from the series *Internal Parts I, II, III* (2012) and *Erosion* (2012). They perfectly illustrated the effects of the destruction processes undertaken by the artist (to some extent controlled), carried out under various conditions. They became an impulse to seek new solutions in materials, techniques, and technologies different from those previously used by the artist. They resulted in a change in Puszczynski's approach to his work.

— The latest presentation of the artist in Orońsko was the solo exhibition “Out of Earth and Fire” at the Orangery Gallery (2024) – inaugurating a series of shows under the common title. It was also displayed at the Wałbrzych BWA Art Gallery – Centre for Unique Ceramics in the Old Mine Science and Art Centre – from where it will travel to the Centre Céramique Contemporaine La Borne in France. The premiere Orońsko show

of the series of exhibitions consisted of two parts, corresponding to the spatial division of the gallery, and included examples of Michał Puszczynski's work from 2020–2023.

— In the left wing of the Orangery, sculptures fired using the Japanese anagama kiln technique, created during a Fulbright scholarship at Northern Arizona University in the United States, were exhibited. In 1999, the artist built the first anagama kiln in Poland, where the wood-firing process is taken to the point of nearly losing control over the material. Individual works bear unique traces of fire and volcanic surfaces of melted ash, characteristic of the technology used by the artist. The ceramic objects, covered with melted ash and exhibiting an elusive anthropomorphic aspect, exude an aura of decay. They engage in a dialogue with the material, which Puszczynski consistently subjects to processes of erosion and disintegration.

— For over 20 years, the artist has been successfully experimenting with Far Eastern methods of firing ceramics with wood, which gives his abstract objects a uniquely expressive character. The shapes of the sculptures, referencing elements of architecture, and fragments of enigmatic objects – anthropomorphic stones or deformed head shapes – create the impression of an eclectic collection of stone artifacts. They reference the theme of vanitas, Zen philosophy, and the aesthetics of wabi-sabi. The character of Puszczynski's works reveals both the influences of Far Eastern culture and references to dystopian trends in contemporary art.

— The right wing of the Orangery Gallery features sculptures from the *Expansion* series, created during a residency at the EKW European Ceramic Workcentre in Oisterwijk, the Netherlands, as part of a scholarship from the Ministry of Culture and National Heritage. The series consists of monolithic, abstract forms with white surfaces, covered with bold black markings. After firing, the artist treated them as canvases, subjecting them to action painting in the gallery space. He covered the surface of the sculptures with black traces of dynamic brushstrokes, thus alluding to abstract painting understood as an experimental and processual medium. The expansion of painting onto objects and space evokes associations with the earliest beginnings of this form of expression. In his works, Puszczynski combines calligraphic influences with elements of action painting and abstract expressionism, creating works that bring to mind stage sets.

— Michał Puszczynski explores the modern use of ceramics in sculpture and installation. He draws inspiration from the rich reservoir of forms existing in nature, particularly those marked by the passage of time, bearing traces of prolonged exposure to water, wind, and dramatic temperature changes, eroded and decaying, weathered, and marked by cracks and scratches. He also finds inspiration in dried, cracked earth, fossils, ruins shaped by the forces of nature, or rust layering metal surfaces. These forms reveal the continuous flow of matter in nature, where death simultaneously becomes the precursor of a new form of existence.

— The ascetic nature of the artist's sculptural objects and their connection to archaic forms remind us of the primordial forces of this world. Puszczynski's austere aesthetic creates a space for contemplating various aspects of human existence while simultaneously posing fundamental questions about the passage of time and impermanence. The exploration of the creative process, which Michał Puszczynski practices in search of answers to these questions, pushes the boundaries of expression previously achieved in ceramics. As he himself believes, to develop, he must experiment, sometimes even forget previous experiences, acquired knowledge, and commonly used methods. Above all, he must not fear unexpected results, the lack of acceptance from the audience, and continually take risks. He must trust his intuition.

>

Erozja

fragment instalacji
Galeria Kaplica
Centrum Rzeźby Polskiej

Erosion

fragment of the installation
Chapel Gallery
Polish Sculpture Centre

Orońsko, Polska/Poland
2012













Ceramika w La Borne – tradycja i współczesna praktyka

W samym sercu Francji znajduje się wioska, położona w pobliżu żył gliny kamionkowej, otoczona lasami, do której na początku XVII wieku zaczęli napływać okoliczni garncarze. Tradycja wyrobu naczyń oraz przedmiotów użytkowych wykorzystywanych w budownictwie i rolnictwie, była kontynuowana aż do wybuchu pierwszej wojny światowej, wraz z którą nastał zmierzch tamtejszego rzemiosła.

— Jeszcze w wieku XIX tymczasem, w szczytowym okresie produkcji, mistrz garncarski Jacques-Sébastien Talbot (1769–1841), a następnie jego córka, Marie Talbot (1814–1874), zaczęli modelować postaci na wyrabianych przez siebie kwiatonach, fontannach, antropomorficznych dzbanach, przekształcając je w rzeźby, sygnowane podpisami ich twórców.

— Nawet jeśli tradycyjne garncarstwo powoli zanika, jego miejsce zajmuje oryginalna twórczość w postaci przedmiotów użytkowych, dekoracyjnych i rzeźb. Dziś wioska i jej okolice nadal skupiają około stu rzemieślników i rzeźbiarzy 14 różnych narodowości, którzy osiadają w La Borne, by pracować z gliną i piecami opalanymi drewnem. Stała obecność tych ostatnich pozwala zaobserwować, jak w ich ewolucji przeglądają się zmiany społeczne, ekonomiczne i estetyczne. Tradycyjne wielkie piece tunelowe, o objętości od 16 do 90 m³, zostały zarzucone na rzecz pieców typu sewrskiego, o zwrotnym ciągu płomieni i pojemności około 1 m³, które są szybsze, ekonomiczniejsze i wymagają obecności zaledwie jednego lub dwóch palaczy do obsługi palenisk. Następnie, za sprawą

wpływów kultury japońskiej, pojawiły się większe piece typu Anagama, mierzące od 3 do 11 m³, gdzie wypał może trwać nawet 6 dni, kiedy to glina przechodzi głęboką przemianę dzięki popiołowi, który osiadając na niej, nadaje jej barwę, tworzy faktury. Obecnie buduje się piece zwane Feniksami, o wymiarach od 0,4 do 0,7 m³, poszczególni zaś ceramicy konstruują unikatowe piece własnego projektu.

— Od 1971 roku ceramicy zrzeszeni w lokalnym stowarzyszeniu pokazywali swoje prace na wystawach organizowanych w budynku dawnej szkoły dla dziewcząt, w roli galerii udostępnianej również zaproszonym artystom indywidualnym lub grupom. Stowarzyszenie zorganizowało w roku 1977 głośne sympozjum, podczas którego 11 międzynarodowych artystów przygotowało rzeźby mające trafić do tradycyjnego pieca tunelowego, który nie był używany od 1908 roku. Ten mieszczący 25 m³ piec był następnie wypalany jeszcze siedmiokrotnie, inny zaś, mniejszy (15 m³) – trzykrotnie i nadal pozostaje w użyciu.

— Od tego czasu odbyło się 14 kolejnych międzynarodowych spotkań, gdzie artyści, których łączy pochodzenie lub charakter praktyki artystycznej, byli zapraszani do podejmowania różnorodnych tematów. W 2018 stowarzyszeniu udało się zorganizować 3. Europejską Konferencję Wypalania Ceramiki Drewnem, podczas której 315 artystów z 18 krajów miało okazję skorzystać z wyjątkowo bogatego programu, składającego się z paneli dyskusyjnych, pokazów filmów, debat, warsztatów, wizyt w pracowniach i muzeach, wypałów i rozładunków pieców.

— W październiku 2024 w La Borne już po raz dziesiąty odbędą się obchody Grands Feux, tygodnia poświęconemu wypałowi około 20 pieców. Każdego roku wszystkie etapy tego procesu odbywają się na oczach coraz liczniejszej publiczności. Wizyty studyjne, konferencje, pokazy i projekcje filmów składają się na sukces wydarzenia docenianego zarówno przez zawodowych ceramików, jak i przez amatorów.

— Obecnie w wiosce i jej okolicach działa około 40 pieców opalanych drewnem, zbudowanych według 15 różnych projektów. Oczywiście ceramicy pracują również z piecami gazowymi i elektrycznymi, jednak to właśnie wysokotemperaturowe wypały drewnem budują tożsamość La Borne. Napływ nowych osób z zagranicy i Francuzów świeżo po ukończeniu stażów motywowany jest właśnie istnieniem tej wspólnoty metod i praktyk pracy z materiałem, której żywotności dowodzi stale rosnąca liczba pieców. Wypały prowokują wymianę doświadczeń i opinii, a wyjaśnienia i konstrukcyjne schematy stale budzą zainteresowanie miłośników tej techniki.

— Dzięki swojemu wytrwałemu zaangażowaniu, ceramicy doprowadzili do powstania nowej przestrzeni wystawienniczej, otwartej w 2010 roku: Centre Céramique Contemporaine La Borne [Centrum Ceramiki Współczesnej La Borne], obecnie zarządzanej przez Wspólnotę Gmin Terres du Haut Berry. Zróżnicowane wystawy, które się tutaj odbywają, mają na celu prezentację pełnego spektrum perspektyw współczesnej ceramiki, a także dzieł członków Association Céramique La Borne [Stowarzyszenia Ceramików La Borne].

— CCCLB, miejsce wyjątkowe we Francji, jest bez wątpienia jej najlepszą instytucją poświęconą w całości międzynarodowej ceramice współczesnej. W latach 50. La Borne przyciągało rzeźbiarzy, którzy w swoich wyborach estetycznych stawali w kontrze do ceramików i malarzy z Vallauris, za pomocą rysunku oraz koloru odnawiających tradycję wypałów niskotemperaturowych, korzystających przy tym z rozgłosu, jaki przyniósł ich miastu Pablo Picasso.

— Zawód ceramika jest przede wszystkim wyborem swoistego stylu życia, w którym nacisk położony jest na twórczą niezależność. Tak też tym, którzy osiedlają się w La Borne, przyświeca jeden główny cel – wysokotemperaturowe wypały drewnem.

Oczywiście, ceramika francuska zawsze w jakimś stopniu podążała za trendami, które były odbiciem aktualnych aspiracji oraz realiów danej epoki. Dziś na przykład praca z materiałem równoważy się z czasem spędzonym przed ekranem, w świecie wirtualnym, technologia zaś szybkich wypałów drewnem jest odpowiedzią na problemy, które wynikają z współczesnej refleksji ekologicznej i ekonomicznej. Zainteresowanie wiejskimi domami i starymi, rustykalnymi przedmiotami znajduje analogię w popularności fajansu oraz nieszkliwionej kamionki. Z kolei powrót do idei miasta, designu i przedmiotów użytkowych na nowo prowokuje zwrot ku porcelanie.

— Ostatnimi laty na salonach, w galeriach i w czasopismach faworyzowane były kolory żywe, przedmioty pokryte grubą warstwą szkliwa, biel porcelany – blichtr i wyrafinowanie, radość i dowcip. Odrodzenie zainteresowania ceramiką, zauważalne zwłaszcza w miastach, jej jednoczesne spopularyzowanie i elitarność, mają swoje źródła w ostatnim dwudziestoleciu. Rozgłos wśród francuskiej publiczności zyskała ona między innymi za sprawą przybycia do Paryża kongresu Académie Internationale de Céramique [Międzynarodowej Akademii Ceramiki] – zorganizowanego w 2010 przez Ateliers d'Art de France [Pracownie Artystyczne Francji] i którego część uczestników odwiedziła La Borne – a także dzięki utworzeniu salonów artystycznych, wystawom odbywającym się zarówno w Paryżu, jak i na prowincji, które prezentowały prace europejskich ceramików i odkrywały tę dziedzinę sztuki przed szerszym gronem odbiorców.

— Pandemia COVID wzbudziła w ludziach pragnienie autorskiej sprawczości, które przysporzyło popularności podejściu „zrób to sam”. Magazyny o sztuce i wystroju wnętrz, gdzie od czasu do czasu publikowane są prace artystów, malarzy i rzeźbiarzy, którzy wykonują lub projektują gliniane obiekty, również przyczyniły się do renesansu ceramiki.

— Renesansu, który oznacza coś więcej niż tylko włączenie jej w poczet sztuki współczesnej za sprawą działań artystycznych takich twórców jak Miguel Barcelo czy Johan Creten – ceramika francuska zyskuje bowiem status niezależnej dziedziny sztuki, czym wpisuje się w szerszy ruch ku artystycznemu przeformułowaniu praktyk rzemieślniczych, które wyemancypowały się z tradycji formy użytkowej. Współczesna rzeźba, konstruowana tak ręcznie, jak za pomocą drukarki 3D, cechuje się nieskończoną różnorodnością.

— Ta eksplozja ekspresji otwiera szeroką perspektywę, której jeden biegun zajmują osoby ceniące sobie donośność i treść, jakich ceramika wypalana drewnem nabiera za sprawą działania ognia i popiołu. Loul Combres i Nina Hole, redukując do minimum zewnętrzną postać pieca, przekształcili wypał monumentalnych prac w zaskakujące i poruszające widowisko.

— Dziś na świecie jest tylko garstka uznanych artystów, którzy idąc w ślady takich pionierów jak Peter Voulkos i Don Reitz, są gotowi poświęcić się zgłębianiu tej sztuki ognia.

— Prace Michała Puszczyńskiego wpisują się tym samym w nurt sztuki współczesnej. Za sprawą swoim rozmiarów wykraczają poza granice obiektu i wstępują w sferę monumentalną; za sprawą zaś swej materialności lub gestu, którym uczyniono na nich malarski ślad, nabierają znaczenia symbolicznego. Michał odwołuje się do upływu czasu i przemian własnych rzeźb, czym nadaje im nowy wymiar.

— Powrót do ziemi, ułuda trwałości dzieła, wizja żałosnego stanu świata...

>
Przestrzeń wystawiennicza
Centrum Ceramiki
Współczesnej

Exhibition space of the
Centre for Contemporary
Ceramics

La Borne, Francja/France
2018

Ekspozycja we wnętrzu
tradycyjnego pieca
garncarskiego
Musée Janet Stedman &
Digan Grès

Exhibition inside a traditional
pottery kiln
Musée Janet Stedman &
Digan Grès

La Borne, Francja/France
2023



Tradycyjne wyroby
garncarskie z La Borne
*Musée de la Poterie
de La Borne*

Traditional pottery
from La Borne
*Musée de la Poterie
de La Borne*
Pottery Museum

La Borne, Francja/France
2018





> Schemat procesu wypalania tradycyjnego pieca garncarskiego

Diagram of the traditional pottery kiln firing process

La Borne, Francja/France
2018

▼
Piec i warsztat rodziny Talbot

The Talbot family kiln and workshop

La Borne, Francja/France
2024

>
Drewno przygotowane do wypału pieca

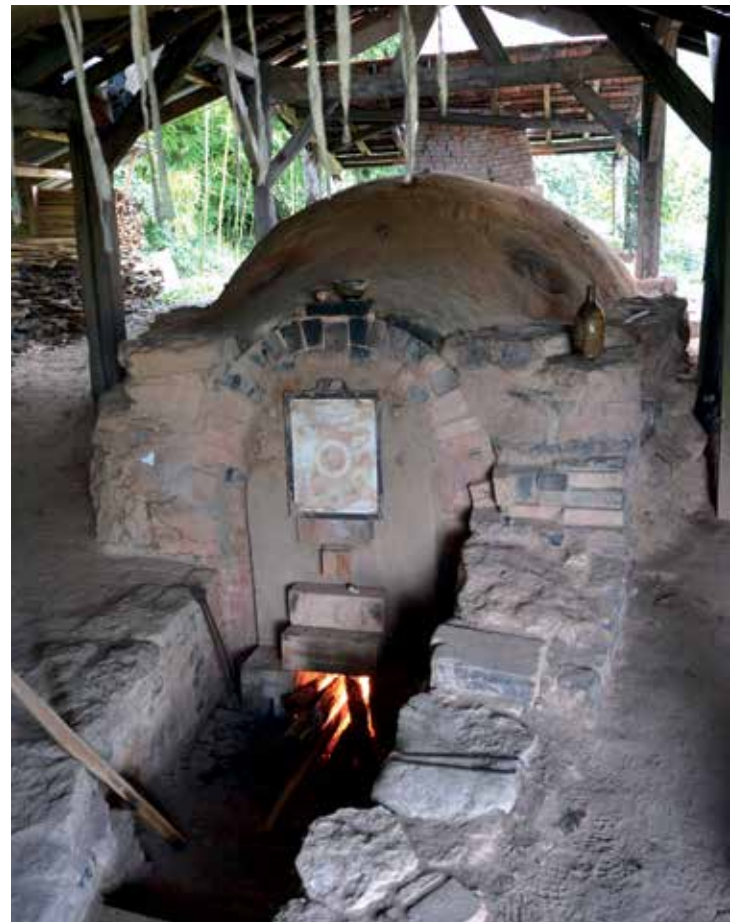
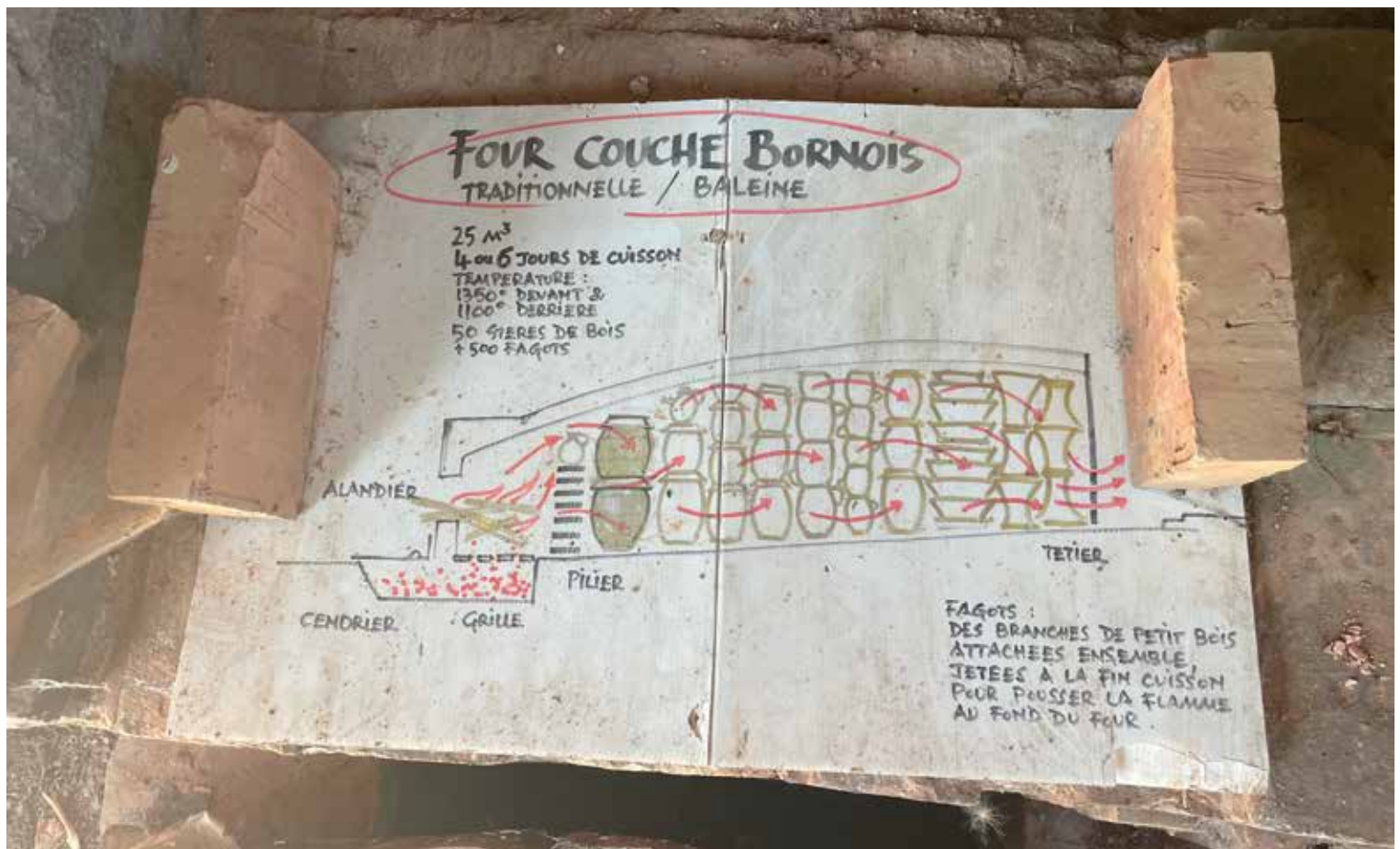
Wood prepared for kiln firing

Montigny, Francja/France
2024

>>
Wypał pieca tongkama w pracowni Seung Ho Yanga,

Firing tongkama kiln in Seung Ho Yang's studio

Montigny, Francja/France
2024







Ceramics in La Borne – Tradition and Contemporary Practice

Since the early 17th century, this village in central France, built near seams of sandstone clay and surrounded by forests, has been attracting potters from the surrounding area. Up until the First World War, a tradition of functional objects for domestic and commercial use, agriculture, and construction was maintained, until it began its decline. At the height of this output in the 19th century, a master potter named Jacques-Sébastien Talbot (1769–1841), followed by his daughter Marie Talbot (1814–1874), transformed these objects into sculptures – ridge finials, fountains, and anthropomorphic jugs, by modeling figures. They signed their works “Talbot”. Traditional pottery gradually disappeared, to be replaced by personalized creations, everyday objects, decorative items, and sculptures. Artists moved to La Borne to work with stoneware and to fire with wood. To this day, the village and its surrounding area are home to around a hundred artisans and sculptors of 14 different nationalities.

— The continuity and evolution of wood-fired kilns have kept pace with social, economic, and aesthetic changes. The traditional large horizontal kilns, measuring between 16 and 90 m³ and loaded in stacks, were superseded by what is known as Sèvres kilns with inverted flames – measuring around 1 m³ – which are faster, more economical and only require one or two people to fire them, depending on whether there are one or two fireboxes. Then, influenced by Japan, came the larger anagama kilns (3 to 11 m³). The firing of these kilns over three to six days dramatically transformed stoneware,



adding shades of color and texture. Today, Phoenix-type kilns (0.4 to 0.7 m³) are being built, as well as one-off designs that have been invented by the ceramists.

— Since 1971, the potters have formed an association and held exhibitions of their work in the former girls' school, followed by solo and group exhibitions of invited ceramic artists. In 1977, the association organized a prestigious symposium bringing together eleven international artists, whose sculptures were fired in a traditional kiln that had not been fired since 1908. The 25 m³ kiln has been fired seven times since then, while another 15 m³ kiln has been fired three times, and remains in use to this day. Fourteen *Rencontres internationales* have been held around a range of themes, inviting ceramists from either a single country or from the same discipline. In 2018, La Borne successfully organized the 3rd European Wood-Firing Conference, with 315 professional ceramists from 18 different countries taking part in an extraordinary program of lectures, films, round-table discussions, workshops, visits to workshops and museums, and the firing and emptying of kilns.

— In October 2024, La Borne will be celebrating the 10th *Grands Feux*, a week devoted to wood-firing in twenty or so kilns. Every year, the kilns are loaded, fired, and unloaded in front of a public that is constantly growing in number. Workshop visits, lectures, demonstrations, and film screenings all contribute to the success of this event, which is equally popular with professionals and amateurs alike.

— There are currently around forty wood-fired kilns in operation, based on fifteen different designs. Of course, the ceramists also work with gas and electric kilns, but wood-firing stoneware is what gives La Borne its identity. What motivates the influx of foreign ceramists and young people who have just completed their apprenticeships is the community that this craft engenders, as is demonstrated by the growing number of kilns. Firings create a great deal of discussion, and the explanations and diagrams are always appreciated by enthusiasts.

— Their perseverance and commitment led to the construction of a new exhibition space, which opened in 2010 – the Contemporary Ceramics Centre of La Borne, now managed by the *Communauté de Communes Terres du Haut Berry*. A wide range of different exhibitions take place here, showcasing the entire diversity of contemporary ceramics, as well as what the professional members of the Ceramics Association of La Borne create.

— The CCCLB is the only center of its kind in France and is, without doubt, the finest French site entirely given over to international contemporary ceramics. In the 1950s, La Borne attracted sculptors who were making aesthetic choices that were at odds with the ceramists and painters of Vallauris pottery, who were reviving the tradition of low-temperature firing through drawing and color, also benefitting from Picasso's arrival. The ceramist's craft was first and foremost a lifestyle choice and about achieving creative autonomy. These days, working with raw materials is a way of offsetting the time spent on screens in a digital world. Rapid wood-firing is a response to ecological and economic concerns. The ceramists who settle in La Borne don't follow trends, they simply come to practice wood-fired stoneware.

— French ceramics reflects the mood and aspirations of the times. Country homes and an interest in old, rustic objects have been reflected in glazed earthenware and then raw stoneware. A return to the city, design and functional objects has revived interest in porcelain. In recent years, exhibitions, shows, galleries and publications have focused on bright colors, thick glazes, and the whiteness of porcelain, luxury and sophistication, fun and playfulness.

— The revival of interest in ceramics, particularly urban pieces, and recognizing it as being both more mainstream and more elitist, has come from a number of sources over the last twenty years. The arrival of the *Académie Internationale de Céramique*

[International Academy of Ceramics] conference in Paris, organized and financed by the *Ateliers d'Art de France* in 2010, the Parisian ceramics trade fair circuit – some of the conference participants stopped off at La Borne – and then the creation of trade fairs and exhibitions showcasing European artists in the French regions and Paris have all helped to raise the profile of ceramics to a wider public. The Covid pandemic sparked an urge to “do it yourself”. Art and decoration magazines which occasionally feature clay sculpture, and artists, painters, and sculptors who produce or commission a few works in “fired earth” have all contributed to the emergence of a ceramic art form. The recognition of French ceramics as an autonomous art form, more than just an honest integration into contemporary art for a few artists such as Miguel Barceló and Johan Creten, is part of a wider movement to “artify” arts and crafts techniques that have liberated themselves from everyday objects.

— The sculpture of today, whether it is created by hand or using a 3D printer, is extremely varied. This explosion in expression provides a wide-ranging spectrum, with one of the focal points being people using wood firings that enhance the volume and material resulting from the action of fire. Loul Combres and Nina Hole have cleverly popularized the firing of monumental sculpture, without having to deal with the obstacle of a kiln, transforming it into a surprising, moving spectacle. There are only a handful of internationally acclaimed artists following in the wake of American pioneers like Peter Voulkos and Don Reitz who have sought to master the use of firing in this way.

— Thus, the work of Michał Puszczynski is firmly rooted in contemporary art. By virtue of their size, his works have moved away from the confines of the object and into the realm of the monumental, and, by virtue of the materials and gestures used, they have become symbols. Puszczynski adds a new dimension by invoking the passing of time and the transformation of his sculptures. A return to the earth, the failure of the work to be enduring, the suggested image of the pitiful state of the world...



Drewno karmi ogień. Ogień tworzy ziemię

Woda, ogień, drewno, metal i ziemia to pięć żywiołów wyróżnianych przez Chińczyków już w II tysiącleciu p.n.e. Powiązane są one szeregiem cykli, a przytoczona w tytule sentencja to początek cyklu tworzenia, najkrótszy opis procesu wypału ceramiki w piecu na drewno, bo czym jest ceramika, jeśli nie ziemią, która pod wpływem ciepła zmieniła tylko swoją strukturę.

— Historia ceramiki zaczyna się w epoce paleolitu, a jej wykorzystanie wzrosło w okresie neolitu, czyli 8000 lat p.n.e. Jej kolebką jest Azja Wschodnia, skąd rozprzestrzeniła się do Japonii, Persji, Afryki, na Bliski Wschód i basen Morza Śródziemnego, do obu Ameryk i Europy. Pierwsze wyroby były suszone na słońcu, ale już w prehistorii do wypału gliny zaczęto używać drewna. Pojawiły się proste piece wykopane w ziemi i z czasem dalekowschodnie piece jamowe, mielerze, piece greckie, muflowe, kopulaste, piece anagama i raku. Piece opalane węglem powstały w Chinach dopiero w X wieku n.e. Znacznie później, od 1650 roku, zaczęto używać ich w Anglii. Nieudane próby opalania pieca węglem podjęto w Europie Środkowej pod koniec XVIII wieku. Głównym problemem było dostarczenie odpowiedniej ilości powietrza w procesie spalania, dwukrotnie większej niż w piecach opalanych drewnem. Dopiero w XIX stuleciu rozwiązano ten problem – np. w Królewskiej Manufakturze w Miśni pierwszy piętrowy piec opalany węglem został uruchomiony po 1820 roku¹. Z kolei tak powszechne obecnie piece gazowe i elektryczne pojawiły się dopiero na początku XX wieku.

— Umieszczenie tych przełomowych dat na osi czasu pomaga uświadomić sobie, że historia ceramiki to przede wszystkim historia wypałów w piecach na drewno. W dzisiejszych czasach metoda ta, jako zbyt droga i czasochłonna, została wyparta przez nowoczesne piece gazowe i elektryczne, jednak wielu współczesnych artystów ceramików, tak jak Michał Puszczyński, świadomie wybiera tę tradycyjną technologię.

1.
T. Rybicki, *Zasady technologii chemicznej obejmujące wiadomości treściwie zebrane o fabrykacji i użytkach ważniejszych produktów mineralnych*, Warszawa 1846, s. 296.

Daje ona możliwość uzyskania niepowtarzalnych efektów, a także pozwala zrozumieć genezę, może nawet istotę ceramiki.

— Między V a IV tysiącleciem p.n.e. do wypału ceramiki używano pieców z pionowym ciągiem powietrza, otwartych na górze. Ponieważ uzyskana temperatura nie przekraczała 1000°C, wypalano w nich czerwoną, brązową, szarą i czarną glinę. Pojawienie się na Dalekim Wschodzie pieców anagama i noborigama z poziomym lub pochyłym ciągiem płomienia pozwoliło osiągnąć temperatury 1200°C i wyższe, co umożliwiło wypał naczyń pokrytych szkliwem. Pierwszy z wymienionych typów to piec jednokomorowy, z prostym ciągiem płomienia od paleniska do komina, drugi natomiast miał najczęściej trzy ładowane osobno komory. W okresie od 907 do 1297 roku w piecach anagama i noborigama udało się osiągać temperatury 1300°C i wyższe, dzięki czemu można było rozpocząć produkcję przedmiotów z porcelany.

— W Europie zachodziły podobne zmiany w budowie pieców. Piece garncarskie o poziomym ciągu płomieni pojawiły się stosunkowo późno, bo ok. IV wieku; kamionkę zaczęto produkować najpierw w Niemczech, w ostatniej dekadzie XII stulecia. W XV wieku garncarze z francuskiej wioski La Borne opanowali techniki wypalania lokalnej gliny w temperaturze 1280°C (tzw. gres z La Borne); pierwsze szkliva solne pojawiły się w XV, a porcelana dopiero w XVIII wieku. Postęp technologiczny, który miał miejsce w XIX i XX stuleciu, wyparł z fabryk i manufaktur piece opalane drewnem. Techniki te przetrwały jednak w wielu miejscach na Dalekim Wschodzie, nielicznych w Europie i USA.

— Współcześni artyści ceramicy zaadoptowali dalekowschodnie techniki wypału do swojej twórczości dosyć późno, bo dopiero w latach 60. i 70. ubiegłego wieku. Co ciekawe, powodem powrotu do tradycyjnych metod było poszukiwanie nowych form wyrazu. Pierwszy piec anagama w USA został wybudowany przez Petera Callasa, w Europie jednym z pionierów tej technologii był Norweg Torbjørn Kvasbø. Do Polski dalekowschodnie techniki wypału w piecu na drewno dotarły jeszcze później, a ich prekursorem był Michał Puszczynski. W 1999 roku, jeszcze jako student Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, trafił na praktykę do szwajcarskiej pracowni Seung Ho Yanga – Koreańczyka, jednego z czołowych twórców ceramiki artystycznej na świecie, zajmującego się wysokotemperaturowymi wypałami w piecach na drewno. Był to, jak podkreśla Puszczynski, jeden z momentów przełomowych na jego drodze artystycznej i zawodowej – po raz pierwszy zetknął się wtedy z dalekowschodnim procesem wypalania ceramiki drewnem, pozwalającym uzyskać na powierzchni prac naturalne szkliwo. Przekonał się, że wypalanie w specjalnie skonstruowanych piecach na drewno, osiągających niezwykle wysokie temperatury, daje wyjątkowe efekty, niemożliwe do powtórzenia nawet przy zastosowaniu współczesnych technologii.

— Przez kilka lat młody ceramik był asystentem koreańskiego artysty w jego pracowniach we Francji, Szwajcarii i Korei. Początkowo Puszczynski pomagał Yangowi przy wykańczaniu jego prac oraz w procesach wypalania. Miał możliwość doświadczenia sposobu przekazywania wiedzy, który funkcjonował przez wieki, a mianowicie modelu mistrz-uczeń. Zetknął się z jakże odmienną od naszej kulturą, obyczajami i filozofią Dalekiego Wschodu, bowiem Seung Ho, pomimo wielu lat spędzonych w Europie, nadal żył według tradycyjnych zasad społeczeństwa koreańskiego. Polski twórca zafascynował się procesem wypału w piecach na drewno, jego prostotą oraz efektami, z którymi nigdy wcześniej nie miał okazji się zetknąć. Odkrył też, że z niewielkim nakładem finansowym, własnymi rękami można zbudować piec do ceramiki i uniezależnić się od wypałów na uczelni. Jego fascynacja była tak wielka, że po powrocie do kraju w 1999 roku zbudował w Częstochowie pierwszy w Polsce piec tongkama, na wzór tego używanego przez Seung Ho Yanga.

— Od tego czasu Puszczynski stosuje technologię wypalania drewnem, która stała się integralną częścią estetyki jego prac. Spotkanie z koreańskim artystą zmieniło

spojrzenie Polaka na własną twórczość, zaczął bowiem dostrzegać wartości w tym, co abstrakcyjne, co tylko w niewielkim stopniu przywołuje skojarzenia z przedmiotami. Był to również moment, gdy po raz pierwszy odczuł siebie jako część większej całości – świata natury. Odtąd nie wydawało się możliwe tworzyć sztukę figuratywną, która miałaby cokolwiek przedstawiać i tym samym ukierunkowywać spojrzenie odbiorcy.

— W piecach na drewno ceramika wypalana jest zazwyczaj w temperaturze 1000°C-1350°C. Niezależnie od rodzaju pieca, jego konstrukcji i wielkości zasada jest zawsze taka sama – ogień musi być utrzymywany i podsycany przez cały okres wypału, popiół lotny jest wciągany do komory, osadza się na pracach, topi i tworzy naturalne szkliwo. Proces wypału można podzielić na trzy fazy, a w zasadzie cztery, ponieważ układanie prac w komorze ma ogromny wpływ na końcowe efekty, dlatego trzeba poświęcić temu dużo czasu i uwagi. Pakowanie pieca wymaga dużo cierpliwości, koncentracji oraz sporego wysiłku, aby każdy przedmiot znalazł właściwe miejsce. Prace stojące najbliżej paleniska pokrywają się najgrubszą warstwą popiołu lub zakrywane są w całości żarem. Są też najbardziej narażone na zniszczenie. Największe szanse na przetrwanie długotrwałego działania intensywnego ciepła, płomieni i żaru mają proste, mocne formy wykonane z gliny wysokotopliwej, do której należą np. gliny szamotowe czy kaolinowe. Czasem formy są wcześniej wypalane na biskwit, żeby zabezpieczyć je przed pęknięciem.

— Wielu artystów, mimo ryzyka, lubi umieszczać swoje dzieła blisko paleniska, ponieważ uzyskane efekty spieku, topnienia, bezpośredniego zetknięcia ognia i gliny, a czasem nawet deformacje mogą być absolutnie zachwycające i niepowtarzalne. Należy do nich również Michał Puszczryński, który świadomie ryzykuje zniszczenie swoich prac, aby dowiedzieć się, co się z nimi wydarzy w warunkach ekstremalnych, o krok od zniszczenia. Przedmioty umieszczone głębiej we wnętrzu pieca mogą być tylko delikatnie muśnięte płomieniem lub pokryte subtelną warstwą szkliwa popiołowego. Ustawienie prac w piecu odzwierciedla więc najczęściej upodobania, zamierzenia i oczekiwania artysty, który musi potrafić wyobrazić sobie działanie ognia. Kolejnym istotnym elementem w procesie wypału jest umiejętne oszacowanie przestrzeni pomiędzy poszczególnymi obiektami, tak aby odległość pozwalała na swobodne przemieszczanie się ognia. Trzeba także pamiętać o pozostawieniu odpowiedniej szerokości wolnych kanałów, w które będą wrzucane kawałki drewna, żeby przypadkowo nie uszkodzić ceramiki.

— Pierwsza, właściwa faza wypału to dosuszanie prac. Najczęściej do pieca wkładane są surowe przedmioty, z pominięciem wypału biskwitowego, dlatego temperatura powinna rosnąć powoli. Rozgrzewanie może trwać od trzech do dwunastu godzin. Polega na spalaniu małej ilości drewna, aż do momentu, gdy z pieca przestaje uchodzić para wodna wraz z gazami spalinowymi, a suche powietrze wypełni całą komorę. Delikatne ciepło ogrzewa wnętrze, powietrze unosi się w wyniku konwekcji, podgrzewa krawędzie półek i ceramikę blisko paleniska, a także elementy znajdujące się najbliżej górnej części pieca. Należy uważać, aby płomienie nie zetknęły się z przedmiotami, ponieważ wyroby surowe są podatne na pękanie we wczesnych etapach wypalania.

— Podczas drugiej fazy podwaja się ilość dokładanego drewna aż do momentu uzyskania czerwonego żaru w piecu. Jest to moment najbardziej niebezpieczny dla prac. Zbyt szybki wzrost temperatury może spowodować pęknięcie obiektów o grubszych ścianach.

— W trzeciej fazie piec osiąga pożądaną temperaturę i w zależności od tego, jaki efekt chce się uzyskać, należy utrzymać docelową temperaturę przez określony czas lub rozpocząć studzenie pieca. Bardzo ważne jest równomierne rozłożenie drewna, tak aby spalało się szybko i dawało długi płomień, który w miarę nagrzewania ścian komory wydłuża się i zaczyna uchodzić przez otwory dymnika i komin. Na tym etapie można również sterować atmosferą w piecu przez zwiększanie lub zmniejszanie ilości dokładanego

opału i dopływu powietrza, a także przez zmianę gatunku używanego drewna. Jasny, równy płomień wywołuje atmosferę utleniającą i podwyższa temperaturę, natomiast ciemny, dymiący – wywołuje redukcję i obniża temperaturę.

— Trzeba pamiętać, że blisko podłogi pieca trudno jest uzyskać atmosferę utleniającą. Ciepło żaru powoduje zmniejszoną w wyniku spalania zawartość tlenu w powietrzu. Ale dzięki tej redukcyjnej atmosferze można uzyskać całą gamę ciemnych kolorów: od głębokich fioletów, bordowych czerwieni, aż po szarości i czerń. W tej fazie zachodzi również interakcja między popiołem drzewnym, który osiada na powierzchni prac, a minerałami zawartymi w glinie. Tworzą się wtedy niepowtarzalne popiołowe szkliwa. Mogą one pokrywać przedmioty subtelną, cienką lub wyrazistą warstwą o różnej fakturze: gładkiej lub szorstkiej, błyszczącej albo matowej. Niektórzy artyści, chcąc uzyskać grubą warstwę szkliwa, przepalają swoje prace kilkakrotnie. Gdy zapada decyzja o zakończeniu wypału, należy замуrować palenisko i zatkać wszystkie szczeliny w piecu, tak aby proces studzenia przebiegał powoli, bez gwałtownego spadku temperatury, i nie spowodował pęknięcia prac. Zasadą jest również to, że piec studzi się tak długo, jak był wypalany.

— Każdy wypał jest więc wyjątkowy, co odróżnia proces wypalania drewnem od tych z zastosowaniem innych paliw. Nie wszystkie efekty da się przewidzieć, ponieważ zależą one w dużej mierze od warunków pogodowych. Ceramicy uważają, że wilgotne jesienne powietrze sprzyja wypałom redukcyjnym, a suche letnie – utleniającym. Nie bez znaczenia jest również rodzaj użytego drewna. Przede wszystkim powinno być ono suche i sezonowane, a jego gatunek ma wpływ na atmosferę w piecu oraz odcień naturalnego szkliwa. Sosna lub świerk wydzielają dużą ilość dymu, mimo to trudno jest doprowadzić do redukcji. Znacznie lepiej sprawdzi się wtedy twarde drewno buku, olchy lub dębu. Powinno się także dobrać odpowiednią glinę. Jeżeli zależy nam na mocnym spieku i pojawieniu się naturalnego szkliwa popiołowego, to trzeba użyć gliny wysokotopliwej, która, stapiając się z popiołem, nie ulegnie deformacji. To tylko niektóre z licznych detali, o jakich trzeba pamiętać.

— Wypał w piecu na drewno może trwać od kilku godzin do dwunastu dni a nawet więcej. Zależy to od wielkości pieca, temperatury, jaką chce się osiągnąć, jakości drewna, wielkości prac i tego, czy w piecu są wyroby surowe, czy biskwitowe. Jest to proces długotrwały, wymagający dużego wysiłku fizycznego oraz najczęściej udziału całej grupy osób. To jeden z trudniejszych aspektów takich wypałów. Trzeba zachować 100% koncentracji w pierwszym, piątym i ostatnim dniu palenia. Nie jest to technika atrakcyjna dla każdego – nie można włączyć programatora i wyjść z pracowni. Piec wymaga dokładania drewna, kontroli temperatury i doglądania przebiegu wypału przez całą dobę. Puszczynski tak mówi o całym procesie:

Wypalając piece opalane drewnem, nie należy się zniechęcać, jeżeli od razu nie osiągniemy oczekiwanych rezultatów, nabranie wprawy w tych technikach jest możliwe dopiero po kilku lub kilkunastu wypałach. Wiem jednak, że od osoby, która się tym zajmie, technologia ta wymaga odpowiednich predyspozycji, cierpliwości, zdecydowania, uporu i wreszcie szacunku dla ognia i pieca. Nie posiadając tych cech, taka osoba szybko się zniechęci lub nigdy nie zrozumie ognia².

— Powstaje więc pytanie, co tak bardzo pociąga ceramików w tej tradycyjnej technice, że rezygnują z wygodnych i przewidywalnych wypałów w nowoczesnych piecach.

— Ogień od zawsze fascynował człowieka. Rozpalony piec ożywa, bucha gorącym, oddycha, wydaje dźwięki. Widok strzelających iskier, wydostających się płomieni, czerwonego żaru, kłębow dymu, rozgrzanych do białości przedmiotów – to z pewnością spektakl, który może zachwycić. Dla wielu ceramików piec na drewno nie jest tylko zwykłym

2. M. Puszczynski, *Ceramika wypalana drewnem – tradycja i współczesność*, [mps], praca magisterska pod kierunkiem prof. Przemysława Lasaka, Wrocław 2001, s. 54.

3. M. Puszczynski, *Tworzyć naturę – rzeźba, instalacja, design*, [mps], praca doktorska pod kierunkiem prof. Przemysława Lasaka, Wrocław 2011, s. 85.

urządzeniem. Na Dalekim Wschodzie relacja człowieka z ogniem ma wręcz charakter filozoficzny, nadal traktuje się go z należytym szacunkiem, a wypałów towarzyszą ceremonie rozpoczęcia i zakończenia procesu.

— Nieprzewidywalność jako cecha charakterystyczna wypału drewnem wiąże się rzecz jasna z niebezpieczeństwem niezadowolenia artysty z efektu końcowego. Dla jednych może stanowić to wartość dodaną, dla innych – wadę nie do zaakceptowania. Wielu artystów ceramików podkreśla natomiast, że najbardziej w wypalaniu na drewno fascynuje ich właśnie niepewność rezultatu pracy. Nie interesuje ich już powtarzalność i mechaniczność wypałów w piecach elektrycznych lub gazowych. Poszukują unikalnych efektów, które można uzyskać tylko dzięki wzajemnemu oddziaływaniu ognia i popiołu z gliną. Choć po latach doświadczeń dysponują wiedzą, która pozwala im lepiej kontrolować proces wypału i uzyskać zamierzony cel, zazwyczaj świadomie z niej nie korzystają, by zachować element zaskoczenia. Michał Puszczyński po latach wypałów stwierdził, że uzyskał najbardziej interesujące efekty na powierzchni prac, kiedy eksperymentował, nie kontrolował całego procesu i zdał się na intuicję – zaakceptował fakt, że również błąd i wada mogą budować prawdziwą wartość dzieła.

— Trzeba również zaznaczyć, że estetyka prac powstałych w piecach na drewno jest dyskusyjna dla wielu odbiorców. Nie każdego zachwyci ich kolorystyka – gama naturalnych brązów, czerni, szarości, szorstka powierzchnia, spękania, nierównomierne pokrycie popiołowym szkliwem. Dla niektórych obiekty te wyglądają na niegotowe lub zniszczone. Ale Puszczyńskiemu to właśnie surowe piękno wypalanej gliny, błyszczące ślady po przepływających płomieniach, plamy przetopionego popiołu, chropowate powierzchnie i nieregularne pęknięcia pozwalają pokazać główną ideę jego twórczości – proces przemiany, ciągły ruch, wzrost, rozpad i odnowę. Gлина, którą można znaleźć praktycznie na całej kuli ziemskiej, jej plastyczność i możliwość utrwalenia w niej nawet drobnego dotknięcia, jest dla artysty najbardziej adekwatnym medium.

— Stopniowo, wraz z rozwojem swoich umiejętności, Puszczyński opracowywał zwarte, proste, masywne, stabilne, obłe lub cylindryczne formy, pozbawione niepotrzebnych detali. Powtarzał je, modyfikując proporcje, rozmiar, nacięcia. Bardzo dużo uwagi poświęcał powierzchni swoich dzieł – eksperymentował, odciskał tekstury z drzew i pni, podsuszał palnikiem glinę, aby wypchnąć ją od środka i uzyskać ciekawe spękania, tworzące wrażenie starego, zniszczonego, zastygłego materiału. Jego rzeźby coraz bardziej przypominały skały, skamieniałości, fragmenty pancerzy i osłon zastygłych w bezruchu. Podejście artysty do materiału i procesu ceramicznego uległo całkowitemu przeobrażeniu:

To metafora procesów o wiele ważniejszych niż zamiana gliny w twardą ceramikę. Używam tego medium, aby przypomnieć sobie samemu o tym, że jestem miękką, biologiczną, nietrwałą istotą, która w nieuchronny sposób, kropla po kropli, sekunda za sekundą zmierza ku nieznanemu³.

— Podczas wypału drewnem w piecu zachodzą te same gwałtowne procesy fizyczne i chemiczne, które można zaobserwować podczas wybuchów wulkanów. Dla Puszczyńskiego oznacza to możliwość tworzenia natury, a nie jej odwzorowywania czy naśladowania.

— W każdym wypale jest jeszcze faza ostatnia, czyli rozpakowywanie pieca. Niezależnie od tego, jakiej techniki się używa, zawsze podczas tego momentu pojawia się lekki niepokój i ciekawość – uczucia podobne do tych, które towarzyszą otwieraniu prezentów. Często dominującym uczuciem okazuje się radość, jednak czasami można doświadczyć ogromnego zawodu. Ceramicy, którzy decydują się na wypał w piecu na drewno, powinni się przygotować na niepowodzenia. Puszczyński przyznaje:

Z czasem nauczyłem się nie oczekiwać przełomów i niesamowitych efektów i akceptować to, co się wydarzyło. Dużo zależy od percepcji podpowiadającej nam obrazy, które chcielibyśmy zobaczyć. Jestem wstrzemięźliwy w ocenie. Estetyka wypałów na drewno wymaga czasu, wyciągnięcia prac z pieca, wyczyszczenia, zabrania z miejsca wypału, odłożenia na jakiś czas i powrotu do nich po kilku dniach. Nie zawsze osiągamy sukces. Na wystawach prezentuję zaledwie 30% tego, co tworzę⁴.

— Zdarza się, że z pieca uda się wyjąć piękne dzieła, z niepowtarzalnymi wzorami powstałymi w płomieniach ognia, pokryte unikalnym popiołowym szkliwem albo z pęknięciami, które dodają im charakteru i wyrazu artystycznego. Ale można również wyjąć np. obiekty potłuczone lub sklejone ze sobą. Ceramik musi pogodzić się z tym, że ogień jest współtwórcą jego prac i nie zawsze ma w stosunku do nich takie same plany jak artysta. Piec to cenne urządzenie, które często wymyka się spod naszej kontroli, przyciąga i zachęca do dalszych poszukiwań w obrębie gliny, formy dzieła oraz przebiegu samego procesu.

— Piec opalany drewnem daje artyście możliwość kontynuacji pracy twórczej również podczas wypału, który nie jest już tylko sposobem na utrwalenie pracy z gliną, lecz także podsumowaniem wcześniejszych wysiłków i działań twórczych. Ceramicy bardzo się angażują w proces wypalania, znajdują w nim żywe zainteresowanie. Artysta zazwyczaj samodzielnie buduje piec, może więc dostosować go do swoich indywidualnych potrzeb. Poprzez zmianę atmosfery oraz dobór odpowiedniego rodzaju drewna każdy wypał może być inny i to twórca decyduje, czy chce uzyskać tylko delikatne efekty działalności ognia, czy wprost przeciwnie – interesują go przepalenia, spękania, porowate powierzchnie lub gruba warstwa szkliwa. Prace zyskują wyjątkowy charakter i czasem przypadek jedynie sprawia, że uda się wyjąć z pieca prawdziwe dzieła sztuki.

— W dzisiejszych czasach do wypałów na drewno używa się wielu rodzajów pieców i ich modyfikacji. Są wśród nich piece: anagama, noborigama, train kiln, fenix – o różnej konstrukcji oraz wielkości. Można je znaleźć w użyciu zarówno na uczelniach, jak i w prywatnych pracowniach artystów.

— Anagama używana była w Japonii od V wieku, a jej nazwa oznacza „piec jaskiniowy”. Do Japonii przywędrowała z Chin i Korei, gdzie nosi nazwę tongkama („tong” oznacza przestrzeń, otwór; „kama” – piec). Pierwowzorem tego typu pieców były jaskinie, w których dawniej odbywał się wypał ceramiki. Ustawiano w nich naczynia, u wlotu rozpalano ogień, górne otwory jaskini stanowiły naturalne kominy. Ogień, uchodząc w kierunku otworów, opływał po drodze umieszczone w środku przedmioty. Na przestrzeni lat chińscy garncarze doskonalili konstrukcję pieca. Najpierw w gliniastym podłożu kopano na stoku pochyłą jamę, potem budowano na zboczach długie tunele z niewypalonej cegły. Nie posiadały one kominów, ponieważ dzięki pochyłości zbocza same wytwarzały ciąg. W piecu jednokomorowym trudno było osiągnąć równomierną temperaturę w całej komorze. Stopniowo przybierała ona kształt wrzeciona w celu silniejszego skupienia ognia w tylnej części pieca. Następnym udoskonaleniem był podział komory na szereg mniejszych pomieszczeń oddzielonych od siebie ścianami i połączonych kanałami od spodu. Kolejnym ulepszeniem była budowa sklepień dla każdej komory.

— W 2006 roku, z inicjatywy Michała Puszczynskiego, na terenie Domu Pracy Twórczej w Luboradowie, ośrodka plenerowym należącym do wrocławskiej ASP, został wybudowany piec typu tongkama o kubaturze około 10 m³. Budowa pieca była możliwa przede wszystkim dzięki umiejętnościom Daewoong Kima – Koreańczyka zaproszonego na Dolny Śląsk – a także pracy studentów i wykładowców uczelni. Program prowadzony przez wrocławskiego artystę w Luboradowie daje możliwość wypalania ceramiki

4. B. Szafirowska-Pape, *Z ziemi i ognia. Wywiad z Michałem Puszczynskim*, „Szkło i Ceramika” 2024, nr 1, s. 6.

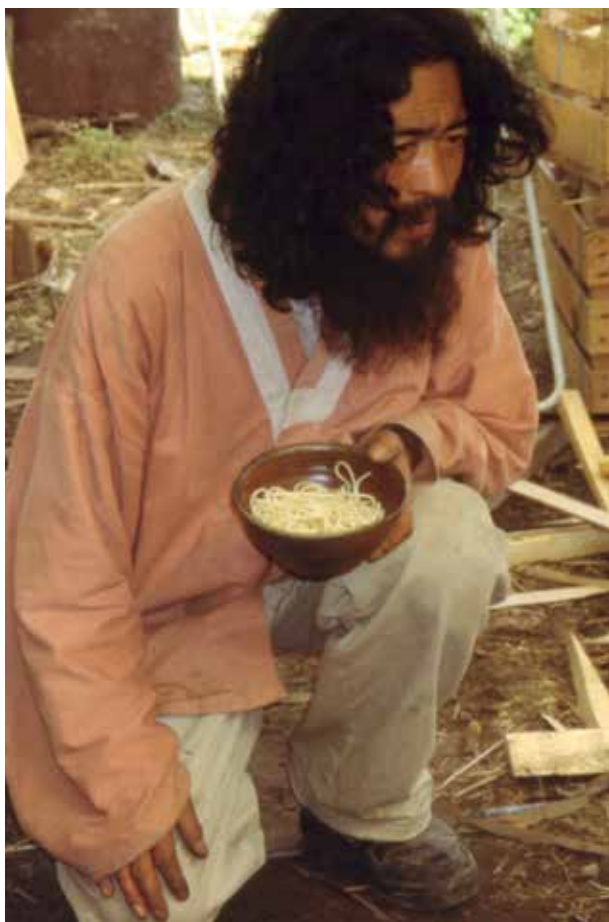
5. J. Troy, *Wood-Fired Stoneware and Porcelain*, Pennsylvania 1995, s. 10, tłumaczenie autorki.

drewnem w wysokich temperaturach i zaprezentowania tej techniki studentom, twórcom, absolwentom i pasjonatom ceramiki, którzy chcą rozszerzyć swoją wiedzę i dokonania artystyczne. Każdy wypał to okazja nie tylko do wspólnej pracy i prezentacji twórczości, lecz także do spotkań, dyskusji, badań, konfrontacji postaw i wymiany doświadczeń.

— Michał Puszczynski nie przestaje eksplorować możliwości, które dają techniki wypalania drewnem we współczesnym kontekście. Wyrazem tego był projekt „Nowoczesne podejście do ceramiki wypalanej drewnem” nagrodzony w 2019 roku stypendium Senior Award Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta. Projekt zakładał kompleksowe badania nad możliwościami współczesnego wykorzystania tradycyjnych metod wypalania ceramiki drewnem z uwzględnieniem zagadnienia rozwoju technologii związanych z procesami ceramicznymi. Przedsięwzięcie było realizowane w Kompleksie Ceramicznym Northern Arizona University w Stanach Zjednoczonych we współpracy z prof. Jasonem Hessem, co umożliwiło stypendyście szereg innowacyjnych eksperymentów związanych z wypalaniem pieców typu train kiln. Połączenie wiedzy zdobytej w Stanach Zjednoczonych z teorią i praktyką nowoczesnych systemów wypalania pieców gazowych (które nabył w trakcie pracy na rodzimej uczelni oraz w European Ceramic Workcentre w Oisterwijk, w Holandii), a wreszcie liczne podróże do Centrum Ceramiki Współczesnej w La Borne we Francji (gdzie badał różne praktyki wypalania drewnem) dało nowatorski rezultat. Michał Puszczynski opracował koncepcję połączenia tych technologii i w 2024 roku przewidywana jest budowa nowego typu urządzenia do wypalania ceramiki drewnem w Domu Pracy Twórczej wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w Luboradowie.

— Ceramika wypalana drewnem jest jedną z nielicznych dziedzin sztuki, która płynnie łączy w sobie tradycję i nowoczesność. Sposób wypału przebiega w taki sam sposób, jak przed wiekami, jest jednak jedna zasadnicza różnica. Dawniej stanowiła konieczność, ponieważ nie znano innego materiału opałowego. Dzisiaj jest to potrzeba wynikająca z wyboru estetyki prac, a co za tym idzie – techniki tworzenia i wypalania. Większość ceramików odkryła dla siebie wypały na drewno, mając już doświadczenie z innymi rodzajami pieców. Ale ciekawość procesu, chęć aktywnego uczestniczenia w nim oraz możliwość tworzenia z gliny unikalnych prac, które nie będą postrzegane jako użytkowe, lecz jako pełnoprawne dzieła sztuki, wymagające od twórcy doświadczenia i dojrzałości artystycznej, pchnęła ich w stronę dawnych metod wypału.

— Na zakończenie niech wybrzmia słowa Roba Barnarda, amerykańskiego ceramika specjalizującego się w wypałach na drewno, zacytowane w opracowaniu innego mistrza tej dziedziny, Jacka Troya. Mogą one być przestrogą albo zachętą do rozpoczęcia przygody z tym sposobem wypału. „Ostrzegam cię, istnieje punkt, po którym nie ma powrotu, moment, od którego nie będziesz już w stanie zaakceptować standardów, do jakich odnosiłeś się wcześniej”⁵. To prawda, większość ceramików nie wraca już do poprzednio stosowanych technik, czego najlepszym przykładem jest 25-letnia działalność artystyczna Michała Puszczynskiego.



<
Seung Ho Yang podczas
wypalania pieca

Seung Ho Yang during
the kiln firing

Röthenbach im Emmental
Szwajcaria/Switzerland
1999

>
Wnętrze pieca z ułożonymi
pracami gotowymi do
wypalania
Ośrodek Plenerowy Akademii
Sztuk Pięknych we Wrocławiu

View of loaded kiln,
ready for firing
Outdoor Centre of the
Academy of Fine Arts in
Wrocław

Luboradów, Polska/Poland
2013

Wypalanie pieca tongkama
Tongkama kiln firing

Częstochowa, Polska/Poland
2000







Proces wypalania
pieca tongkama
Ośrodek Plenerowy
Akademii Sztuk Pięknych
we Wrocławiu

Tongkama kiln
firing process
Outdoor Centre of the
Academy of Fine Arts
in Wrocław

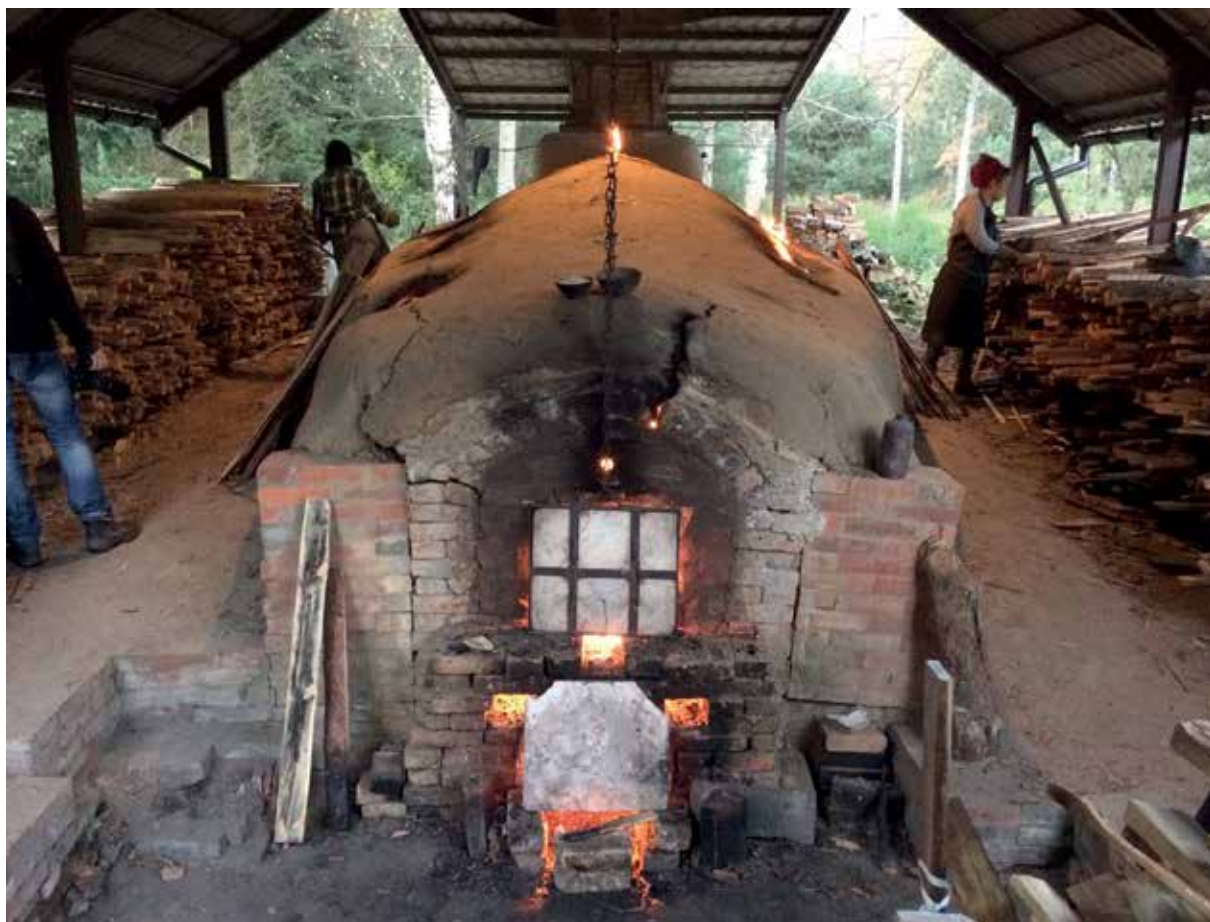
Luboradów, Polska/Poland
2024



Wypalone prace
po rozładunku pieca
Ośrodek Plenerowy
Akademii Sztuk Pięknych
we Wrocławiu

Fired works after
unloading the kiln
Outdoor Centre of the
Academy of Fine Arts
in Wrocław

Luboradów, Polska/Poland
2024



Wypalanie pieca tongkama
Ośrodek Plenerowy
Akademii Sztuk Pięknych
we Wrocławiu

Tongkama kiln firing
Outdoor Centre of the
Academy of Fine Arts
in Wrocław

Luboradów, Polska/Poland
2017



Wypalanie pieca anagama,
train kiln i catenary arch

Firing of anagama, train
kiln, and catenary arch

Ceramic Complex
Northern Arizona
University

Flagstaff, USA
2019



Wypalanie dużego pieca
typu train kiln

Firing a large train kiln

Ceramic Complex
Northern Arizona
University

Flagstaff, USA
2019



Prace po wypaleniu
w piecu anagama

Works after firing
inside the anagama kiln

Ceramic Complex
Northern Arizona
University

Flagstaff, USA
2019

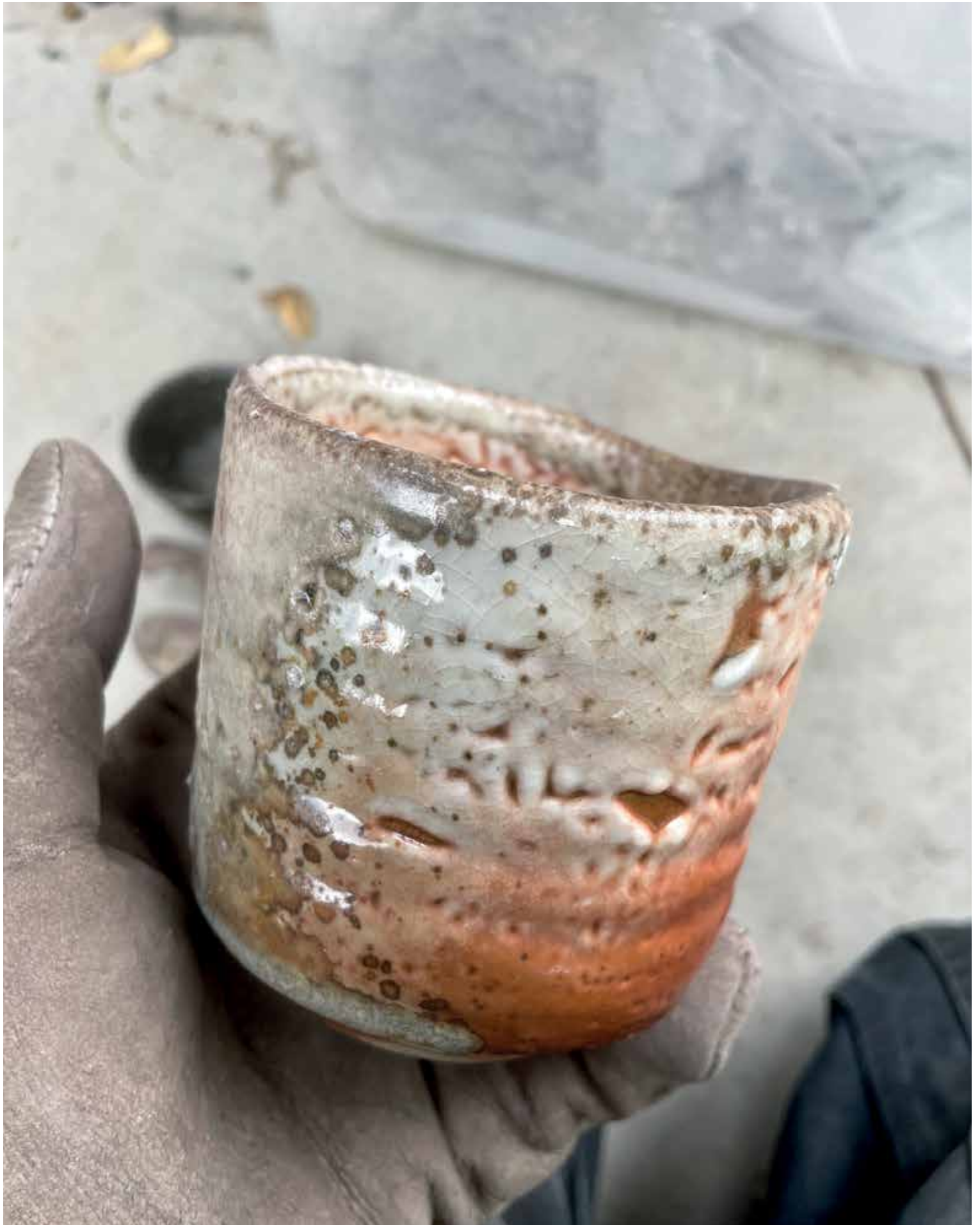


Układanie prac w piecu
typu train kiln

Loading works
into the train kiln

Ceramic Complex
Northern Arizona
University

Flagstaff, USA,
2019



Wood Feeds Fire. Fire Creates Earth

Water, fire, wood, metal, and earth are the five elements distinguished by the Chinese as early as the 2nd millennium B.C. These elements are interconnected through various cycles, and the sentence quoted in the title represents the beginning of the creation cycle. It is the shortest description of the process of firing ceramics in a wood-fired kiln. After all, what is ceramics if not earth that has changed its structure under the influence of heat?

— The history of ceramics began in the Paleolithic era, and its use increased during the Neolithic period, around 8000 B.C. Its cradle was East Asia, from where it spread to Japan, Persia, Africa, the Middle East, the Mediterranean basin, the Americas, and Europe. The earliest products were dried in the sun, but already in prehistoric times, wood was used for firing clay. Simple kilns dug into the ground, and over time, Far Eastern pit kilns, meilers, Greek kilns, muffle kilns, domed kilns, anagama, and raku kilns appeared. Coal-fired kilns were developed in China only in the 10th century A.D. Much later, from 1650, they began to be used in England. Unsuccessful attempts at coal-fired kilns were made in Central Europe in the late 18th century. The main problem was supplying enough air for the combustion process, twice as much as required in wood-fired kilns. It was not until the 19th century that this problem was solved. For example, in the Royal Manufactory in Meissen, the first multi-story coal-fired kiln was put into operation after 1820¹. In turn, the now commonly used gas and electric kilns only appeared at the beginning of the 20th century.

— Placing these landmark dates on a timeline helps to realize that the history of ceramics is primarily a history of wood-fired kilns. Nowadays, this method has been replaced by modern gas and electric kilns because it is too expensive and time-consuming. However, many contemporary ceramic artists, like Michał Puszczynski, consciously choose this traditional technology. It offers the possibility of achieving unique effects and also allows for an understanding of the origins, and perhaps even the essence, of ceramics.

— Between the 5th and 4th millennia B.C., kilns with vertical air flow, open at the top, were used for firing ceramics. Since the temperature achieved did not exceed 1000°C,

1.
T. Rybicki, *Zasady technologii chemicznej obejmujące wiadomości treściwie zebrane o fabrykacji i użytkach ważniejszych produktów mineralnych*, Warszawa 1846, p. 296.



they were used to fire red, brown, gray, and black clay. The emergence of anagama and noborigama kilns in the Far East, with horizontal or inclined flame paths, allowed temperatures of 1200°C and higher to be reached, making it possible to fire glazed vessels. The former type is a single-chamber kiln, with a straight flame path from the firebox to the chimney, while the latter typically had three separately loaded chambers. Between 907 and 1297, anagama and noborigama kilns managed to reach temperatures of 1300°C and higher, enabling the production of porcelain items.

— Similar changes in kiln construction occurred in Europe. Pottery kilns with horizontal flame paths appeared relatively late, around the 4th century; stoneware production began first in Germany in the last decade of the 12th century. In the 15th century, potters from the French village of La Borne mastered the techniques of firing local clay at a temperature of 1280°C (the so-called La Borne stoneware). The first salt glazes appeared in the 15th century, while porcelain emerged only in the 18th century. The technological advancements of the 19th and 20th centuries displaced wood-fired kilns in factories and manufactories. However, these techniques have survived in many places in the Far East and in a few locations in Europe and the USA.

— Contemporary ceramic artists adopted Far Eastern firing techniques into their work relatively late, in the 1960s and 1970s. Interestingly, the reason for returning to traditional methods was the search for new forms of expression. The first anagama kiln in the USA was built by Peter Callas, while in Europe one of the pioneers of this technology was Norwegian Torbjørn Kvasbø. Far Eastern wood-fired kiln techniques reached Poland even later, with Michał Puszczyski as their pioneer. In 1999, while still a student at the Academy of Fine Arts in Wrocław, he interned at the Swiss studio of Seung Ho Yang – a Korean artist and one of the world's leading creators of artistic ceramics, specializing in high-temperature firings in wood-fired kilns. As Puszczyski emphasizes, this was one of the pivotal moments in his artistic and professional journey – he encountered the Far Eastern process of wood-fired ceramics for the first time, which allowed for the creation of natural glaze on the surface of the works. He realized that firing in specially constructed wood-fired kilns, which achieve extremely high temperatures, produces unique effects that are impossible to replicate even with modern technologies.

— For several years, the young ceramist was an assistant to the Korean artist in his studios in France, Switzerland, and Korea. Initially, Puszczyski helped Yang with finishing his works and the firing processes. He had the opportunity to experience a method of knowledge transmission that had functioned for centuries, namely the master-apprentice model. He encountered a culture, customs, and philosophy of the Far East that were very different from his own, as Seung Ho, despite having spent many years in Europe, still lived according to the traditional principles of Korean society. The Polish artist became fascinated with the firing process in wood-fired kilns, its simplicity, and the effects he had never encountered before. He also discovered that, with little money, he could build a ceramic kiln with his own hands and become independent from firings at the Academy. His fascination was so great that upon returning to Poland in 1999, he built the first tongkama kiln in Częstochowa, modeled after the one used by Seung Ho Yang.

— Since then, Puszczyski has employed wood-firing technology, which has become an integral part of the aesthetics of his work. His encounter with the Korean artist changed his perspective on his own art, as he began to see value in abstraction, in forms that only slightly evoke associations with objects. It was also a moment when he first felt himself as part of a greater whole – the natural world. From then on, it seemed impossible to create figurative art that represented anything specific and thus directed the viewer's perception.

— In wood-fired kilns, ceramics are typically fired at temperatures ranging from 1000°C to 1350°C. Regardless of the type, construction, and size of the kiln, the principle is always the same – the fire must be maintained and stoked throughout the firing period, fly ash is drawn into the chamber, settles on the pieces, melts, and creates a natural glaze. The firing process can be divided into three phases, or rather four, since the arrangement of pieces in the chamber has a huge impact on the final results, so you need to devote a lot of time and attention to it. Loading the kiln requires a lot of patience, concentration, and considerable effort to ensure each piece finds the right place. The items closest to the firebox get covered with the thickest layer of ash or are entirely engulfed by the embers. They are also the most susceptible to damage. Simple, robust forms made from high-fire clay, such as fireclay or kaolin clay, have the greatest chance of surviving prolonged exposure to intense heat, flames, and embers. Sometimes, the pieces are bisque-fired beforehand to prevent cracking.

— Many artists, despite the risks, like to place their works close to the firebox because the effects of sintering, melting, direct contact of clay with fire, and sometimes even deformations can be stunning and unique. Michał Puszczyński is one of them; he consciously risks destroying his works to discover what happens to them under extreme conditions, just a step away from destruction. Objects placed deeper inside the kiln might be only gently touched by the flame or covered with a subtle layer of ash glaze. Thus, the arrangement of works in the kiln often reflects the artist's preferences, intentions, and expectations, as he needs to be able to envision the action of the fire. Another important element in the firing process is to correctly estimate the space between each object, so that the distance allows the fire to move freely. It's also important to leave appropriately wide channels for adding pieces of wood, to avoid accidentally damaging the ceramics.

— The first proper phase of firing is drying the pieces. Most often, raw objects are placed in the kiln, skipping the bisque firing, so the temperature should rise slowly. Heating can last from three to twelve hours. This involves burning a small amount of wood until steam and exhaust gases stop escaping from the kiln and dry air fills the entire chamber. Gentle heat warms the interior, causing the air to rise through convection, heating the edges of the shelves and the ceramics near the firebox, as well as the elements closest to the top of the kiln. Care must be taken to ensure that the flames do not come into contact with the works, as raw pieces are susceptible to cracking in the early stages of firing.

— During the second phase, the amount of wood added is doubled until a red glow is achieved in the kiln. This is the most dangerous moment for the pieces. A too rapid increase in temperature can cause thicker-walled objects to crack.

— In the third phase, the kiln reaches the desired temperature. Depending on the intended effect, the target temperature should be maintained for a specific period or the cooling process should begin. It is crucial to distribute the wood evenly so that it burns quickly and produces a long flame. As the walls of the chamber heat up, the flame lengthens and starts to escape through the damper openings and the chimney. At this stage, the kiln atmosphere can also be controlled by increasing or decreasing the amount of wood and air, as well as by changing the type of wood used. A bright, even flame creates an oxidizing atmosphere and raises the temperature, while a dark, smoky flame induces reduction and lowers the temperature.

— It is important to remember that it is difficult to achieve an oxidizing atmosphere near the kiln floor. The heat from the embers causes a reduced oxygen content in the air due to combustion. However, this reducing atmosphere can produce a whole range of dark colors, from deep purples and burgundy reds to grays and blacks. In this phase, there is also an interaction between the wood ash that settles on the surface of

the pieces and the minerals contained in the clay. This creates unique ash glazes. These glazes can cover the objects with a subtle, thin, or distinctive layer of varying texture: smooth or rough, glossy or matte. Some artists, aiming to achieve a thick layer of glaze, fire their pieces multiple times. When the decision to end the firing is made, the firebox must be sealed, and all gaps in the kiln must be closed to ensure the cooling process is slow and steady, preventing a sudden drop in temperature that could cause the pieces to crack. The rule is that the kiln should cool down for as long as it was fired.

— Each firing is therefore unique, distinguishing the wood-firing process from those using other fuels. Not all effects can be predicted, as they largely depend on weather conditions. Ceramists believe that moist autumn air is beneficial for reduction firings, while dry summer air positively influences oxidation. The type of wood used is also significant. It should be dry and seasoned, and its species affects the kiln atmosphere and the shade of the natural glaze. Pine or spruce produce a lot of smoke, but it is still difficult to achieve reduction with them. Hardwoods like beech, alder, or oak are much more effective in this regard. The right clay should also be selected. If strong sintering and the appearance of natural ash glaze are desired, high-fire clay must be used, which, fusing with the ash, will not deform. These are just a few of the many details to keep in mind.

— Firing in a wood kiln can take from a few hours to twelve days or even more. This depends on the size of the kiln, the temperature desired, the quality of the wood, the size of the pieces, and whether the kiln contains raw or bisque-fired works. It is a lengthy process that requires significant physical effort and usually involves the participation of a whole group of people. This is one of the more challenging aspects of such firings. You need to maintain 100% concentration on the first, fifth, and last day of firing. It is not a technique that appeals to everyone – you can't just set a timer and leave the studio. The kiln requires adding wood, controlling the temperature, and monitoring the firing process around the clock. Puszczynski describes the entire process as follows:

When firing in wood kilns, one should not be discouraged if the expected results are not achieved immediately. Mastery of these techniques is possible only after several or even many firings. However, I know that this technology demands certain aptitude from the person undertaking it: patience, determination, persistence, and finally, respect for fire and the kiln. Without these qualities, such a person will quickly become discouraged or never truly understand fire².

— This raises the question of what attracts ceramists to this traditional technique so much that they forgo the convenience and predictability of firings in modern kilns.

— Fire has always fascinated humans. A lit kiln comes alive, emanating heat, breathing, and making sounds. The sight of shooting sparks, leaping flames, red embers, billowing smoke, and objects glowing white-hot is undoubtedly a spectacle that can captivate. For many ceramists, a wood-fired kiln is not just an ordinary appliance. In the Far East, the relationship between humans and fire is almost philosophical; fire is still treated with due respect, and firings are accompanied by ceremonies marking the beginning and end of the process.

— Unpredictability as a characteristic of wood firing naturally involves the risk of the artist being dissatisfied with the final result. For some, this may add value, while for others, it is an unacceptable flaw. However, many ceramists emphasize that what fascinates them most about wood firings is precisely the uncertainty of the outcome. They are no longer interested in the repetitiveness and mechanical nature of electric or gas kiln firings. They seek unique effects that can only be achieved through the interaction

2.
M. Puszczynski, *Ceramika wypalana drewnem – tradycja i współczesność*, [typescript], master's thesis supervised by Prof. Przemysław Lasak, Wrocław 2001, p. 54.

3.
M. Puszczynski, *Tworzyć naturę – rzeźba, instalacja, design*, typescript, doctoral thesis supervised by Prof. Przemysław Lasak, Wrocław 2011, p. 85.

4.
B. Szafirowska-Pape, *Z ziemi i ognia. Wywiad z Michałem Puszczynskim*, „Szkło i Ceramika” 2024, no. 1, p. 6.

of fire and ash with clay. Although, after years of experience, they know how to better control the firing process and achieve their intended results, they usually consciously choose to maintain an element of surprise. Michał Puszczynski, after years of firings, concluded that he achieved the most interesting effects on the surface of his works when he experimented, didn't control the entire process, and relied on intuition – accepting that mistakes and flaws can also contribute to the true value of a work.

— It should also be noted that the aesthetics of works created in wood-fired kilns are controversial for many viewers. Not everyone will be impressed by their color palette – natural browns, blacks, grays, rough surfaces, cracks, and uneven ash glaze coverage. To some, these objects may appear unfinished or damaged. But for Puszczynski, it is precisely the raw beauty of fired clay, glossy traces of flowing flames, patches of melted ash, rough surfaces, and irregular cracks that allow him to convey the main idea of his work – the process of transformation, continuous movement, growth, decay, and renewal. Clay, which can be found practically all over the globe, with its plasticity and ability to retain even the slightest touch, is the most suitable medium for the artist.

— Gradually, as his skills advanced, Puszczynski developed compact, simple, massive, stable forms – either rounded or cylindrical – devoid of unnecessary details. He repeated these forms, modifying their proportions, size, and incisions. He devoted a great deal of attention to the surface of his works – experimenting by imprinting textures from trees and trunks, drying the clay with a torch to push it from the inside and create interesting cracks, giving the impression of old, weathered, and frozen material. His sculptures increasingly resembled rocks, fossils, fragments of armor, and shields frozen in stillness. The artist's approach to the ceramic material and process was completely transformed:

It's a metaphor for processes far more significant than turning clay into hard ceramics. I use this medium to remind myself that I am a soft, biological, impermanent being, who inevitably, drop by drop, second by second, moves toward the unknown³.

— During wood firing in a kiln, the same intense physical and chemical processes occur as those observed during volcanic eruptions. For Puszczynski, this means the possibility of creating nature, rather than merely replicating or imitating it.

— In every firing, there is the final phase: unloading the kiln. Regardless of the technique used, there is always a slight anxiety and curiosity during this moment – feelings similar to those experienced when opening presents. Often, the predominant feeling is joy, but sometimes one can experience great disappointment. Ceramists who choose to fire in a wood kiln should be prepared for failure. Puszczynski admits:

Over time, I learned not to expect breakthroughs and amazing effects and to accept whatever happens. Much depends on the perception that suggests the images we want to see. I am reserved in my judgment. The aesthetics of wood firings require time – removing the pieces from the kiln, cleaning them, taking them from the firing site, putting them away for a while, and returning to them after a few days. We do not always achieve success. I exhibit only about 30% of what I create⁴.

— Sometimes, beautiful pieces come out of the kiln, with unique patterns formed by the flames, covered in distinctive ash glaze, or with cracks that add character and artistic expression. But you can also find, for example, broken objects or pieces fused together. A ceramist must accept that fire is a co-creator of their works and doesn't

always have the same plans for them as the artist. The kiln is a valuable device that often escapes our control, attracting and encouraging further exploration within clay, form, and the firing process itself.

— A wood-fired kiln allows the artist to continue their creative work even during the firing process, which becomes not just a way to finalize their work with clay but also a culmination of previous efforts and creative activities. Ceramists are deeply engaged in the firing process, finding a keen interest in it. The artist usually builds the kiln himself, so he can customize it to his individual needs. By altering the atmosphere and selecting the appropriate type of wood, each firing can be different. It is the artist who decides whether they want to achieve only subtle effects of the fire's activity or, on the contrary, if they are interested in burn marks, cracks, porous surfaces, or a thick layer of glaze. The works gain a unique character, and sometimes it is only by chance that true masterpieces emerge from the kiln.

— Nowadays, many types of kilns and their modifications are used for wood firings. These include anagama, noborigama, train kilns, and Phoenix kilns, varying in construction and size. They can be found in use both at universities and in private artists' studios.

— Anagama has been used in Japan since the 5th century, and its name means "cave kiln". It came to Japan from China and Korea, where it is called tongkama ("tong" means space, opening; "kama" means kiln). The prototype of this type of kiln was caves where ceramics were fired in ancient times. Pots were placed inside, a fire was lit at the entrance, and the upper openings of the cave served as natural chimneys. As the fire moved towards the openings, it flowed around the objects placed inside. Over the years, Chinese potters refined the kiln's construction. Initially, they dug an inclined pit in the clayey ground on a slope. Later, they built long tunnels from unfired bricks on the hillsides. These tunnels did not have chimneys, as the slope itself created the necessary draft. In a single-chamber kiln, it was difficult to achieve a uniform temperature throughout the entire chamber. Gradually, the chamber took on a spindle shape to better concentrate the fire in the rear part of the kiln. The next improvement was dividing the chamber into a series of smaller compartments separated by walls and connected by channels at the bottom. Another enhancement was the construction of vaults for each chamber.

— In 2006, on the initiative of Michał Puszczyński, a tongkama kiln with a volume of approximately 10 m³ was built at the Dom Pracy Twórczej in Luboradów, an off-site plein air facility belonging to the Wrocław Academy of Fine Arts. The construction of the kiln was made possible primarily due to the skills of Daewoong Kim – a Korean invited to Lower Silesia – as well as the efforts of students and faculty of the Academy. The workshop led by the Wrocław artist in Luboradów provides the opportunity to fire ceramics with wood at high temperatures and to present this technique to students, artists, graduates, and ceramic enthusiasts who wish to expand their knowledge and artistic achievements. Each firing is an opportunity not only for collaborative work and showcasing its results but also for meetings, discussions, research, confronting viewpoints, and exchanging experiences.

— Michał Puszczyński continues to explore the possibilities offered by wood-firing techniques in a contemporary context. This was exemplified by his project "A Modern Approach to Wood-Fired Ceramics", which was awarded the Senior Award by the Polish-U.S. Fulbright Commission in 2019. The project involved comprehensive research into the contemporary use of traditional wood-firing ceramic methods, with a focus on the development of technologies related to ceramic processes. The project was carried out at the Ceramics Complex of Northern Arizona University in the United States, in collaboration with Professor Jason Hess. This collaboration enabled the grant recipient to conduct a series of innovative experiments with train kiln firings. Combining the

knowledge gained in the United States with the theory and practice of modern gas kiln firing systems (acquired during his work at his home university and at the European Ceramic Workcentre in Oisterwijk, the Netherlands), and finally, numerous trips to the Contemporary Ceramics Centre in La Borne, France (where he studied various wood-firing practices) produced an innovative result. Michał Puszczynski has developed a concept for combining these technologies, and in 2024, the construction of a new type of kiln for firing ceramics with wood is planned at the Dom Pracy Twórczej of The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, located in Luboradów.

— Wood-fired ceramics is one of the few art forms that seamlessly combine tradition and modernity. The firing process is carried out in the same way as it was centuries ago, but there is one fundamental difference. In the past, it was a necessity because no other fuel was known. Today, it is a choice driven by the desired aesthetics of the works, and consequently, the technique of creating and firing. Most ceramists discovered wood firing after already gaining experience with other types of kilns. However, curiosity about the process, the desire to actively participate in it, and the opportunity to create unique clay works that are not seen as utilitarian but as full-fledged works of art requiring the artist's experience and artistic maturity, have pushed them toward traditional firing methods.

— Let us conclude with the words of Rob Barnard, an American ceramist specializing in wood firing, quoted in a study of another master in the field, Jack Troy. They can serve as either a caution or an encouragement to embark on the journey of wood firing: "I warn you, there is a point of no return, a moment after which you will no longer be able to accept the standards you once adhered to"⁵. It's true; most ceramists do not return to their previously used techniques, and the best example of this is Michał Puszczynski's 25 years of artistic work.











Proces Process

Gdy zaczynam rzeźbić, nie mam żadnego szkicu wiszącego na ścianie i służącego mi za projekt. Widzę tę przyszłą pracę jakby we mgle, która stopniowo znika. Wiem – a czasem nie wiem – w jaką stronę będzie podążał kształt i proporcje. Kończę, gdy obiekt jest zbliżony do tego, czego poszukiwałem. Trudno to wytłumaczyć, ale w pewnym momencie zyskuję pewność, że jeśli posunę się o krok dalej, to już będzie o ten właśnie krok za daleko. W czasie pracy pojawia się też inny moment, kiedy wyłącza się umysł, a działanie rąk oddziela się od procesu myślenia, oceny, konceptualizacji podjętych problemów.

When I start sculpting, I don't have a sketch hanging on the wall that serves as a project. I see this future work as if in a fog that gradually disappears. I know or sometimes I don't know which way the shape and proportions will go, and I finish when the object is close to what I was looking for. It's hard to explain, but at some point, I know that if I go a step further, it will be a step too far. There is also a moment in the process when your mind turns off, and you separate the actions of your hands from the conscious process of thinking, evaluating, and conceptualizing.



















Wybrane prace Selected Works

Sztuka jest dla mnie formą komunikacji ze światem, zarówno tym zewnętrznym, jak i moim własnym, wewnętrznym, opowiadaniem pewnej historii, interpretacją i prezentacją procesu ciągłej przemiany. Gлина jest dla mnie najbardziej adekwatnym materiałem dla ukazania głównej idei mojej twórczości. A jest nią przekonanie, że wszystko dzieje się w pewnym zamkniętym obiegu, jest w ciągłym ruchu – zmienia się, wzrasta, odnawia się, rozpada. Ta komunikacja musi być szczerą i autentyczną, bo tylko wtedy to, co tworzymy, co jest bardzo osobiste i autonomiczne, staje się uniwersalne i możliwe do odczytania na wielu różnych poziomach.

For me, art is a form of communication with the world, both external and internal, a way of telling a story, interpreting, and presenting a process of continuous transformation. Clay is the most suitable material for me to showcase the main idea of my work: that everything happens in a certain closed cycle, constantly changing, moving, growing, renewing, and decaying. Art is a form of communication through a visual language. It must be honest and authentic because only then does what we create – which is very personal and autonomous – become universal and comprehensible on many different levels to the viewers.





<
Namu
60 × 67 × 25 cm
2007

Acoustic Mirror
90 × 68 × 50 cm
2022



Biomorph TN
50 × 90 × 45 cm
2010

Stele
90 × 80 × 30 cm
2006



>
Sitting Figure
100 × 70 × 60 cm
2012







<
Massive I
160 × 100 × 70 cm
2016

Massive II
158 × 130 × 60 cm
2016





<
Study on Basic Form no. 17
108 × 85 × 25 cm
2017

Volcanic Rock
70 × 75 × 38 cm
2018



Cocoon II
34 × 66 × 38 cm
2020



Twin Towers
82 × 69 × 38 cm
2020





<
Temple
56 × 36 × 41 cm
2020

Canyon
79 × 64 × 51 cm
2020



Cocoon I
58 × 35 × 32 cm
2022



Expansion I, II
78 × 62 × 30 cm, 75 × 64 × 30 cm
2021



Accidental Form
82 × 78 × 40 cm
2020



Rock Form
50 × 22 × 30 cm
2020





<
Dolok
170 × 90 × 98 cm
2016

Axle
26 × 107 × 30 cm
2020



Centrum
Rzeźby Polskiej
w Orońsku
Galeria Oranżeria

Centre of Polish
Sculpture in Orońsku
Orangery Gallery

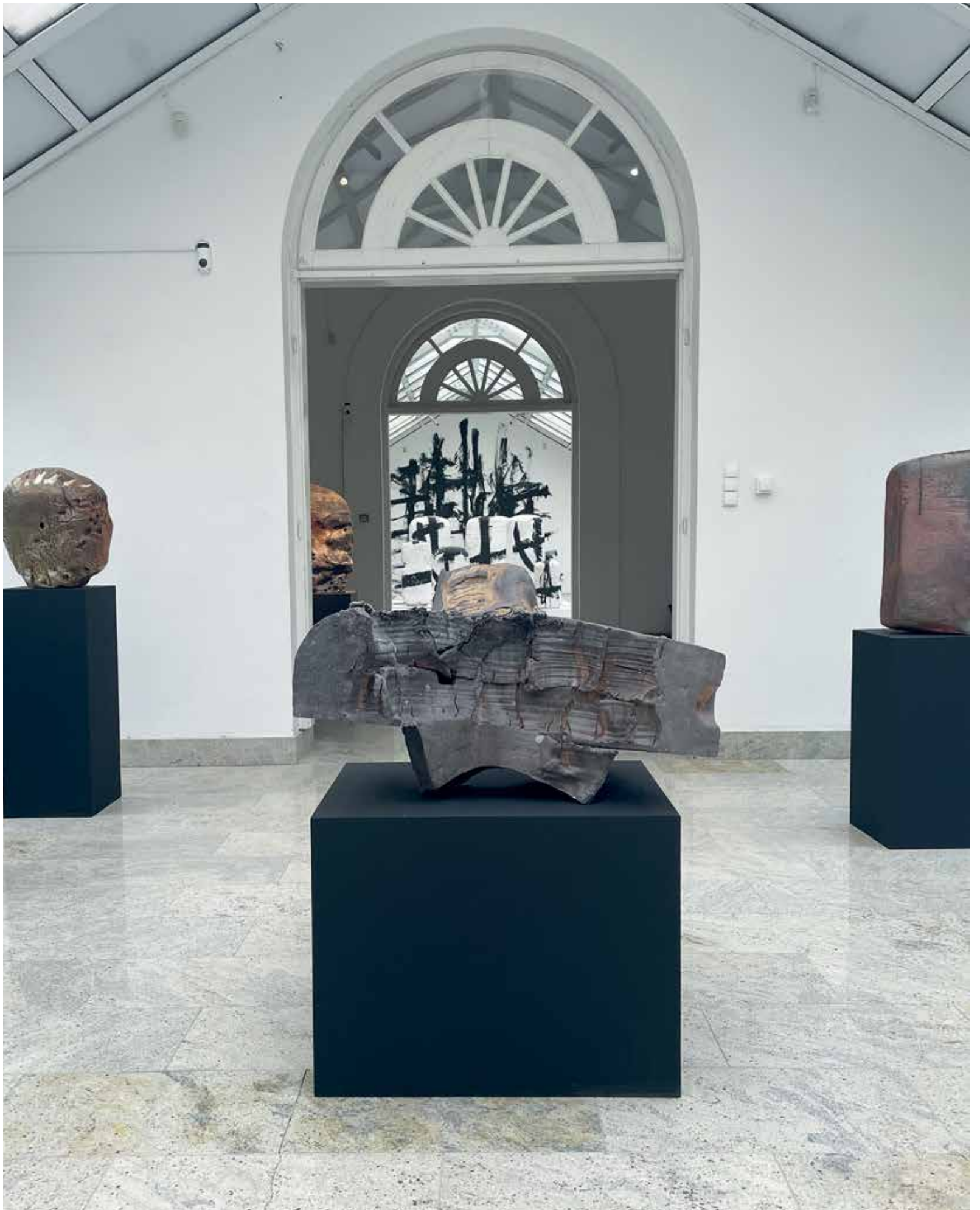


**CENTRUM
RZEŹBY
POLSKIEJ**



Twórczość Michała Puszczynskiego jest wyjątkowym przykładem istotnej i nieustającej roli materii w sztuce. Przedwieczny budulec ziemi – skała i woda oraz energia ognia – łączą się w dokonaniach artysty, stając się współczesnymi dziełami sztuki o głębokim, symbolicznym znaczeniu. Przemiany tej pierwotnej materii są w jego pracach metaforą naturalnych cykli, procesów życiowych, a zarazem dualizmu tworzenia i niszczenia. Nadaje to jego sztuce ładunek ekspresji zastygły w chwili, prowokujący do kontemplacji. Dzięki swoim eksperymentom z gliną, ogniem i formą Puszczynski łączy tradycję z nowoczesnością, tworząc dzieła, które są zarówno wizualnie, jak i intelektualnie inspirujące.

The work of Michał Puszczynski is a unique example of the significant and enduring role of matter in art. The eternal elements of the earth – rock and water, as well as the energy of fire – combine in the artist's creations, transforming into contemporary artworks with deep, symbolic meaning. The transformations of this primordial matter in his works serve as a metaphor for natural cycles, life processes, and the dualism of creation and destruction. This imbues his art with a charge of expression frozen in the moment, provoking contemplation. Through his experiments with clay, fire, and form, Puszczynski bridges tradition with modernity, creating pieces that are both visually and intellectually inspiring.











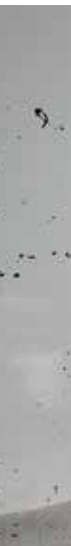


























**CENTRUM
RZEŹBY
POLSKIEJ**

Michał Puszczynski
Z ziemi i ognia

03.02–21.04.2024

Kuratorka/Curator: Anna Podsiadły

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
Galeria Oranżeria
ul. Topolowa 1, Orońsko, Polska

www.rzezba-oronsko.pl



Michał Puszczyński
Z ziemi i ognia

26.04-23.06.2024

Witkowska Galeria Sztuki BWA

Główny adres wystawy: ul. Toru Włoskiego 26, Główny Rynek
Otwarcie wystawy: 26.04.2024, godz. 18.00



Wałbrzyska
Galeria Sztuki BWA
Stara Kopalnia

Wałbrzych
Art Gallery BWA
Old Mine





Dyrektor Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA
Director of the Wałbrzych Art Gallery BWA

Wystawa prac Michała Puszczyńskiego, zorganizowana w Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA od kwietnia do czerwca 2024 roku, przyciągnęła szerokie grono miłośników sztuki z całej Polski. Nowatorskie podejście do ceramiki spotkało się z ogromnym zainteresowaniem, również za sprawą wydarzeń towarzyszących – warsztatów i oprowadzań kuratorsko-autorskich.

— Ekspozycja doskonale współgrała z industrialną przestrzenią budynku galerii, zlokalizowanego na terenie pogórniczego kompleksu Starej Kopalni. Surowe ceramiczne formy wypalane w wysokich temperaturach tworzyły niepowtarzalny dialog z przestrzenią. Artysta, eksplorując granice wytrzymałości materiału ceramicznego, prowokował widza do refleksji nad materią, przestrzenią i czasem.

— Wyjątkowość wystawy podkreślała swoista instalacja site-specific złożona z prac ustawionych na drewnianych skrzyniach, które zwykle służą do zabezpieczenia dzieł sztuki podczas transportu. Centralnym punktem ekspozycji były prace z cyklu Ekspansja, zrealizowane w European Ceramic Workcentre w Holandii w 2021 roku. Stały się też one podstawą przeprowadzenia action painting bezpośrednio w przestrzeni galerii, co dodało wystawie dynamicznego i performatywnego charakteru.

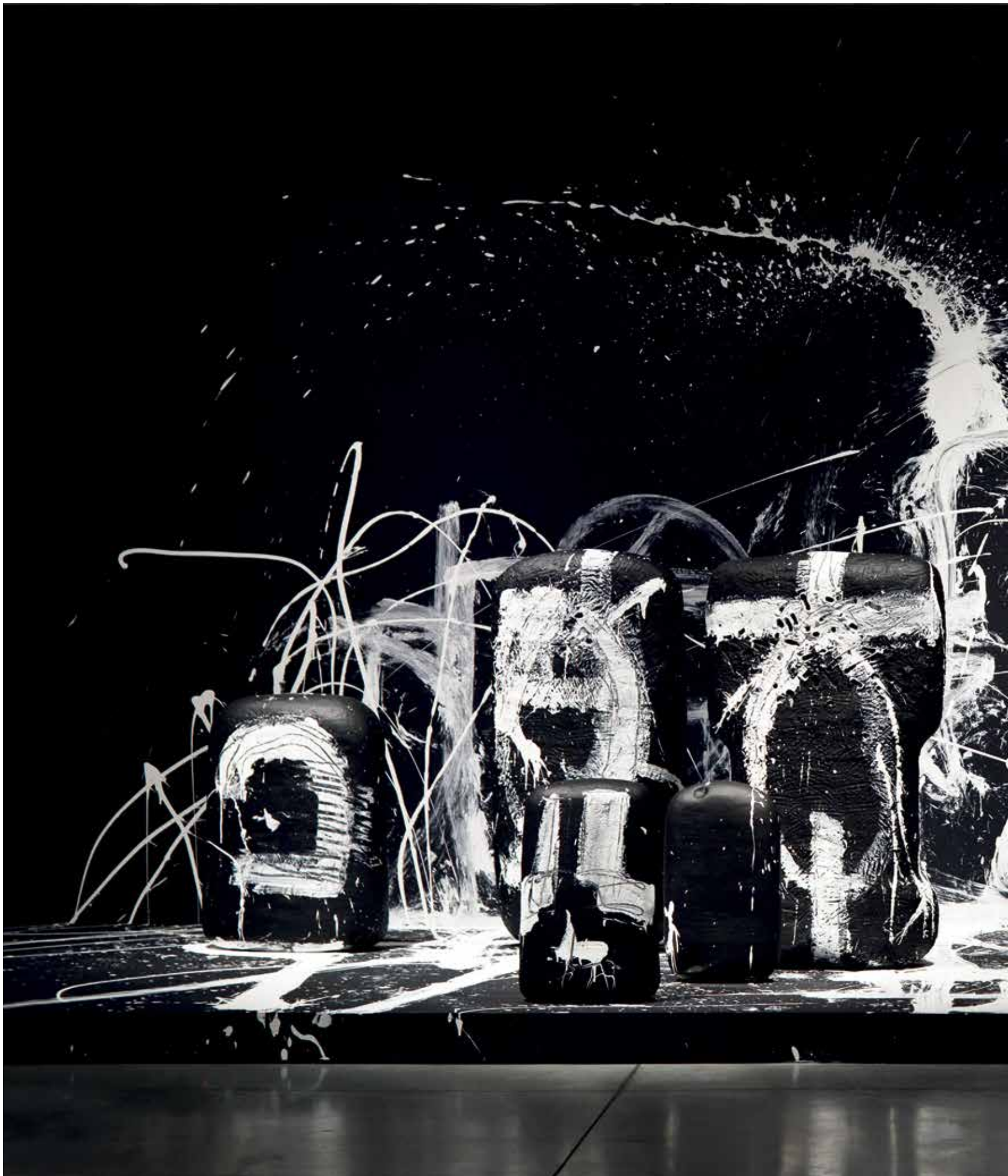
— Wystawa „Z ziemi i ognia” nie tylko uwydatniła niezwykle umiejętności artysty, ale również w niezwykle sposób zintegrowała sztukę ceramiczną z historycznym i industrialnym kontekstem miejsca.

The exhibition of Michał Puszczyński's works, organized at the Wałbrzych BWA Art Gallery from April to June 2024, attracted a wide range of art enthusiasts from all over Poland. His innovative approach to ceramics garnered significant interest, partly due to the accompanying events – workshops and guided tours led by curators and the artist himself.

— The exhibition harmonized perfectly with the industrial space of the gallery building, located in the post-mining complex of the Old Mine. The raw ceramic forms fired at high temperatures created a unique dialogue with the space. By exploring the limits of ceramic material's durability, the artist provoked the viewer to reflect on matter, space, and time.

— The uniqueness of the exhibition was accentuated by a site-specific installation composed of works placed on wooden crates, which are usually used to secure artworks during transport. The centerpiece of the exhibition was the works from the Expansion series, created at the European Ceramic Workcentre in the Netherlands in 2021. These works also served as the basis for conducting action painting directly in the gallery space, adding a dynamic and performative character to the exhibition.

— The exhibition “Out of Earth and Fire” not only highlighted the artist's extraordinary skills but also integrated ceramic art with the historical and industrial context of the venue.





































Michał Puszczynski
Z ziemi i ognia

26.04–23.06.2024

Kurator/Curator: Piotr Micek

Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA
Stara Kopalnia
ul. Wysockiego 29, Wałbrzych, Polska

www.bwa.walbrzych.pl

cc
clb

CENTRE CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE LA BORNE

CENTRE CÉRAMIQUE CONTEMPORAINE LA BORNE
25 Grand' Route - 18250 La Borne
00 33 (0)2 48 26 96 21

www.laborne.org

info@laborne.org

Centre Céramique Contemporaine La Borne

Centrum Ceramiki Współczesnej La Borne





Christophe Drunat

Przewodniczący / President (Chair)

Nathalie Mestre

Wiceprzewodnicząca / Vice-President (Vice-Chair)

Wspólnota Gmin Terres du Haut Berry

Communauté de Communes Terres du Haut Berry

Centrum Ceramiki Współczesnej La Borne (CCCLB) jest ważną częścią dziedzictwa garn-carskiego, unikalnego w skali Francji. CCCLB jest obiektem kulturalnym i turystycznym Wspólnoty Gmin Terres du Haut Berry. Jako kluczowe miejsce na współczesnej scenie ceramicznej, CCCLB rozwija swoje działania wokół produkcji, dystrybucji i mediacji kultury ceramiki współczesnej.

— Program artystyczny i kulturalny CCCLB tworzony jest we współpracy z ce-ramikami z Association Céramique La Borne (ACLB). CCCLB zapewnia stałą przestrzeń wystawienniczą dla członków ACLB. Oprócz tego organizowane są wystawy czasowe z udziałem zaproszonych artystów i ceramików.

— W tych trudnych czasach sztuka przekracza granice, a my z dumą działamy zgodnie z tą ideą i gościmy artystów z różnych stron świata. Z tego powodu z wielką radością witamy Michała Puszczynskiego w CCCLB.

The Contemporary Ceramic Centre of La Borne (CCCLB) is an important part of the pottery heritage, a heritage that is one of its kind in France. The CCCLB is a cultural and tourist resource of the Communauté de Communes Terres du Haut Berry. The CCCLB is a major landmark in the contemporary ceramics scene, with activities centered on producing, promoting, and communicating a culture of contemporary ceramics.

— The CCCLB's entire artistic and cultural programming is built on a partnership with the ceramists of the Ceramics Association of La Borne (ACLB). The CCCLB provides a permanent exhibition space for the members of the ACLB. Alongside this permanent artistic program, there are also temporary exhibitions featuring guest artists and ceramists.

— Art transcends borders in these unsettled times, and it is a point of honor for us to act with this in mind and to welcome artists from all backgrounds. Hence why we are delighted to welcome Michał Puszczynski to the CCCLB.































Z ceramikami osiadłymi w okolicach La Borne łączy Michała Puszczynskiego więzy tak towarzyskie, jak i fachowe. Po raz pierwszy trafił tu latem 1999 roku, jako uczeń Seugho Yanga, z którym wypalał piec w jego pracowni w Montigny. W roku 2007 został zaproszony do udziału w 10. Międzynarodowym Sympozjum La Borne s'Enflamme [La Borne Staje w Płomieniach], a w 2018 uczestniczył w 3. Europejskiej Konferencji Wypalania Ceramiki Drewnem. Zarówno jego warsztat artystyczny, podejście do sztuki oraz kwestie, które w niej podejmuje, jak i zaangażowanie w wielodniowe wypały, w budowanie poczucia wspólnoty wokół pieca – wszystko to pozostaje bliskie wartościom wyznawanym przez społeczność ceramików z La Borne.

— W roku 2024 monumentalne rzeźby oraz instalacje Michała Puszczynskiego prezentowane są przez niespotykane długi okres dziewięciu tygodni w Centrum Ceramiki Współczesnej w La Borne.

Michał Puszczynski has forged friendships and professional ties with ceramists who live in the La Borne area. He first worked with Seung Ho Yang, in particular in connection with firings in his summer studio. He was then invited to take part in the 10th *Rencontre internationale* [International Meeting] in 2007, *La Borne s'enflamme* [La Borne Ignites], and in the 3rd *Conférence européenne des cuissons au bois* [Third European Conference of Wood Firing] in 2018. His artistic practice, approach, and concerns, as well as his interest in lengthy firings and the convivial atmosphere around the kilns, all reflect the values of La Borne's community of potters.

— In 2024, his large-scale sculptures and installations will be exhibited for an exceptional nine-week period at the Contemporary Ceramics Centre of La Borne (CCCLB).



Michał Puszczynski Out of the Earth and Fire

20.07–24.09.2024

Kuratorki/Curators: Corinne Galesso, Dominique Coenen

Centre Céramique Contemporaine La Borne
25 Grand' Route – 18250 La Borne, France

www.laborne.org









Opracowania ogólne**General Reading**

- Dobrowolska Aleksandra, Puszczynski Michał, *Sztuka ognia*, Wrocław 2007
- Gubernat Agnieszka, Zarzecka-Napierała Magdalena, *Zarys historii ceramiki*, Kraków 2022
- Minogue Coll, Sanderson Robert, *Wood-fired Ceramics. Contemporary Practices*, London 2000
- Rybicki Teofil, *Zasady technologii chemicznej obejmujące wiadomości treściwie zebrane o fabrykacji i użytkach ważniejszych produktów mineralnych*, Warszawa 1846
- Troy Jack, *Wood-fired Stoneware and Porcelain*, Radnor, Pennsylvania 1995

Katalogi wystaw i przewodniki muzealne**Exhibition Catalogues and Museum Guides**

- *II Międzynarodowy Plener Ceramiczny LAB ORO*, kurator Bogusław Dobrowolski, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2010
- Bartoszek Monika, *Orońskie ścieżki. Przewodnik*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2010
- *Katalog rzeźby i obiektów przestrzennych z kolekcji Muzeum Rzeźby Współczesnej Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, red. J. Twardowska, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2001
- *Michał Puszczynski. Ceramika wypalana drewnem*, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa 2004
- *Michał Puszczynski. Krwiobieg. Circulatory System*, Muzeum w Gliwicach, Gliwice 2009
- Pajek Maria, *Katalog rzeźb, obiektów przestrzennych i medali z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2013
- *III Międzynarodowy Plener Ceramiczny LAB ORO*, red. H. Gajewska, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2011
- Twardowska Julita, *Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Przewodnik*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Orońsko 2022

Teksty autorskie**Author's Texts**

- Puszczynski Michał, *Ceramika wypalana drewnem – tradycja i współczesność*, [mps], praca magisterska pod kierunkiem Przemysława Lasaka, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2001, archiwum artysty
- Puszczynski Michał, *Tworzyć naturę – rzeźba, instalacja, design*, [mps], praca doktorska pod kierunkiem Przemysława Lasaka, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2011, archiwum artysty
- Puszczynski Michał, *W dialogu z materią i przestrzenią*, [mps], autoreferat w przewodzie habilitacyjnym, Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław 2023, archiwum artysty

Wywiady**Interviews**

- Szafirowska-Pape Barbara, *Z ziemi i ognia. Wywiad z Michałem Puszczynskim*, „Szkło i Ceramika” 2024, nr 1, s. 3-11



Nota biograficzna Biographical Note

- Urodzony w 1976 roku w Kędzierzynie-Koźlu.
- Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Częstochowie. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu na Wydziale Ceramiki i Szkła. Dyplom obronił w 2001 roku z projektowania ceramiki artystycznej w pracowni prof. Przemysława Laska oraz ceramiki użytkowej u prof. Mirosława Kocińskiego. W 2013 roku otrzymał tytuł doktora sztuki, a w 2024 – doktora habilitowanego.
- Od 2003 roku pracuje na macierzystym wydziale, a od 2021 roku także na Wydziale Rzeźby i Mediacji Sztuki. Prowadzi tam Pracownię Technik Rzeźbiarskich – Ceramika oraz przedmiot Alternatywne techniki wypałów ceramicznych. Pionier dalekowschodnich technik wypalania ceramiki drewnem. W 1999 roku zbudował pierwszy w Polsce piec typu anagama.
- Ma w dorobku liczne projekty artystyczne, wystawy indywidualne oraz udział w wystawach zbiorowych, konferencjach i rezydencjach w Europie, Azji i Ameryce Północnej. Jest stypendystą Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta, członkiem International Academy of Ceramics (IAC). Był doradcą w European Ceramic Workcentre (EKWC).
- Jego prace znajdują się w prywatnych kolekcjach sztuki w Polsce i za granicą, w Niemczech, Francji, Holandii, Stanach Zjednoczonych i Korei Południowej.
- Trenuje aikido.

- Born in 1976 in Kędzierzyn-Koźle.
- A graduate of the State High School of Fine Arts in Częstochowa, he completed his studies at The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław, Faculty of Ceramics and Glass. He defended his diploma in 2001 in the field of artistic ceramics design in the studio of Prof. Przemysław Lasak, and in the field of applied ceramics under Prof. Mirosław Kociński. He was awarded a doctor of arts degree in 2013 and a postdoctoral degree in 2024.
- Since 2003, he has been working at his home faculty, and since 2021 also at the Faculty of Sculpture and Art Mediation. He heads the Studio of Sculptural Techniques – Ceramics and teaches the course Alternative Ceramic Firing Techniques. He is a pioneer of Far Eastern wood-firing techniques in ceramics. In 1999, he built the first anagama kiln in Poland.
- His achievements include numerous art projects, solo exhibitions, and participation in group exhibitions, conferences, and residencies in Europe, Asia, and North America. He is a recipient of a Fulbright scholarship from the Polish-U.S. Fulbright Commission and a member of the International Academy of Ceramics (IAC). He has served as an advisor at the European Ceramic Workcentre (EKWC).
- His works are in private art collections in Poland and abroad, including Germany, France, the Netherlands, the United States, and South Korea.
- He trains aikido.

Nagrody i stypendia Awards and Scholarships

210

- 2021 — Stypendium twórcze Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu
- 2019 — Stypendium Polsko-Amerykańskiej Komisji Fulbrighta – Fulbright Senior Award
- 2018 — Grant Instytutu Adama Mickiewicza w ramach programu „Kultura polska na świecie”
- 2015 — Nagroda II stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
- 2012 — Finalista konkursu Iuvenes Wratislaviae Polskiej Akademii Nauk
- 2010 — Grant Instytutu Adama Mickiewicza w ramach programu „Kultura polska na świecie”
- 2006 — Nagroda I Stopnia Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
Stypendium „Młoda Polska” Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
- 2001 — Stypendium artystyczne Prezydenta Miasta Częstochowy
- 2000 — Nagroda Marszałka Województwa Śląskiego dla Młodych Twórców
Stypendium artystyczne Prezydenta Miasta Częstochowy
- 1999 — Stypendium artystyczne Prezydenta Miasta Częstochowy

Wystawy indywidualne Solo Exhibitions

- 2024 — „Out of the Earth and Fire”, Centre Céramique Contemporaine La Borne, La Borne (Francja)
„Z ziemi i ognia”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, Stara Kopalnia
„Z ziemi i ognia”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Galeria Oranżeria
- 2023 — „Kamienie shodō” (we współpracy z Małgorzatą „Mauko” Korczak), Ogród Japoński, Wrocław
- 2020 — „Landscape of Fired Earth”, Ceramic Complex, Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona (USA)
- 2019 — „Stelle”, Galeria Konduktorownia, Częstochowa
- 2017 — „Dolok”, Centrum Ceramiki Unikatowej, Park Wielokulturowy – Stara Kopalnia, Wałbrzych
- 2015 — „Dolok”, Bolesławieckie Święto Ceramiki, Bolesławiec “Dagen'n'dolok”
„Dolok” Galeria Neon, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu
- 2012 — „Erosion”, Galeria BWA Szkła i Ceramiki, Wrocław
- 2010 — „Erozja”, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Galeria Kaplica
- 2007 — „Krwioobieg”, Muzeum w Gliwicach, Willa Caro
- 2006 — “Wood-fired Ceramics”, Boerderijgalerij de Osseberg, Grijpskerke (Holandia)
- 2005 — „Ceramika wypalana drewnem”, Galeria BB, Kraków
- 2004 — „Ceramika wypalana drewnem”, Miejska Galeria Sztuki, Częstochowa
„Ceramika wypalana drewnem”, Galeria BWA Ceramiki i Szkła, Wrocław

Wybrane Wystawy Zbiorowe Selected Group Exhibitions

- 2023 — „Ceramika alternatywnie”, Bydgoskie Centrum Sztuki, Bydgoszcz
- 2022 — “The Matter of Space. Polish Contemporary Ceramics”, Mark Rothko Art Center, Daugavpils (Łotwa)
„Sakura”, Centrum Performatywne Piekarnia, Wrocław
- 2021 — „Psychopomp”, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław
“International Ceramic Art Exhibition”, Jingdezhen International Ceramic Art Biennale,
Art Museum of Jingdezhen (Chiny)
20th anniversary of Naori Festival, Montigny (Francja)
- 2020 — “International Academy of Ceramic New Members Exhibition”,
Beijing Guozhong Ceramic Art Museum, Pekin (Chiny)

- 2019 — Intonation-Deidesheimer Kunsttage, Deidesheim (Niemcy)
Korean International Ceramic Biennale, Ich-eon (Korea Południowa)
- 2018 — International Ceramic Biennale, Mark Rothko Art Center, Daugavpils (Łotwa)
- 2017 — "Poland: For Canada, with Love", Ottawa (Kanada)
"Celebration", Kapolna Gallery, Kecskemet (Węgry)
5th International Triennale of Silicate Arts, Kecskemet (Węgry)
- 2016 — "Cerámica Contemporánea CERCO 2016", Centro de Artesanía de Aragón, Saragossa (Hiszpania)
„Młodzi w Muzeum. Poziom najwyższy” (wystawa z okazji 70-lecia ASP), Muzeum Narodowe, Wrocław
„Ceramika i szkło. Obszary sensualne”, Arsenal, Muzeum Miejskie, Wrocław
„Wrocławski ogród sztuki” (wystawa z okazji 70-lecia ASP), Centrum Nauki i Sztuki Stara Kopalnia, Wałbrzych
- 2015 — „Wasser gleich...”, Landratsamt, Görlitz (Niemcy)
„Kolekcje”, Rondo Sztuki, Katowice
- 2014 — „Idea i Tworzywo”, Hotel Andel's, Łódź
- 2013 — „Trzy Wymiary”, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
„Wasser gleich...”, Stadtmuseum, Hattingen (Niemcy)
- 2012 — „Przestrzeń pomiędzy nami. Der Raum zwischen uns. Space between Us”, Kunsthale, Wiesbaden (Niemcy)
„Światło i Materia”, Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra
"Serendipity. International Exhibition of Wood Fired Sculptural Ceramics", Crimson Laurell Gallery, Bakersville, North Carolina (USA)
- 2011 — "Being here", Downtown Gallery, Knoxville, Tennessee (USA)
"Art of Poland. Collection of Ambassador and Mrs. Victor Ashe", Downtown Gallery, Knoxville, Tennessee (USA)
- 2010 — „Grafiek en Keramiek”, Reghthuys, Nieuwkoop (Holandia)
"Mixed Media Ceramic Plus...", Keramikmuseum, Westerwald (Niemcy)
„Hallo Wrocław 2016! Łączyć. Dzielić”, Galeria Neisse, Görlitz (Niemcy)
„Baltic Woodfire 2010”, Rønne, Bornholm (Dania)
3rd International Biennial of Ceramic, Marratxí (Hiszpania)
- 2009 — 4. Internationale Keramikausstellung des Kunstforum Piaristen, Wiedeń (Austria)
"Ceramic of Europe – 12. Westerwald Prize", Hohn-Grenzhausen (Niemcy)
International Triennale Ceramics UNICUM '09, Ljubljana (Słowenia)
- 2008 — "Painting with Fire: Wood Fired Ceramics", 45th Annual Lake Oswego Festival of the Arts, Lake Oswego, Oregon (USA)
Concurs International de Ceramica l'Alcora 2008, l'Alcora (Hiszpania)
„www.asp.wroc.pl”, Miejska Galeria Sztuki, Łódź; Braunschweig (Niemcy)
- 2007 — "Art: La Pologne se Devoile", Arras (Francja)
„Ceramika wrocławska, nowe postawy, nowi twórcy”, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
„Sztuka ognia”, Galeria BWA Design, Wrocław
- 2006 — „Gebrannte Kunst”, Landau (Niemcy)
„Obrazy ognia”, Galeria BWA Design, Wrocław
"Sympathy", Galeria ON, Seul (Korea Południowa)
„Figura a struktura”, Centrum Sztuki Galeria EL, Elbląg
- 2005 — „Naori”, Stadtmuseum, Hattingen (Niemcy)
- 2004 — „I Keramik Saloon”, Galerie Etienne Dewulf, Gandawa (Belgia)
„Artists Naori”, Galerie des Emibois, Les Emibois (Szwajcaria)

Wybrane konferencje, sympozja i plenery Selected Conferences, Symposia and Open-Air Events

212

- 2019 — Intonation-Deidesheimer Kunsttage, Deidesheim (Niemcy)
- 2018 — 52th Conference of National Council on Education for the Ceramic Arts, Pittsburgh, Pensylwania (USA)
- 2017 — "Celebration" International Ceramic Symposium, Kecskemet (Węgry)
- 2016 — ScanCeram2016, The Scandinavian Ceramic Conference, Tolne (Dania)
6th International Ceramic Symposium Sfax Arabic Cultural Capital, Sfax-Tunis (Tunezja)
50th Conference of National Council on Education for the Ceramic Arts, Kansas City, Missouri (USA)
- 2015 — 9th UAUSS – International Avanos Applied Ceramic Symposium "Outdoor Ceramics", Avanos, Nevşehir (Turcja)
"Keep It Real – Arts Meet Crafts: From Contemporary to Tradition", Kair (Egipt)
- 2014 — 50. Międzynarodowy Plener Rzeźbiarsko-Ceramiczny, Bolesławiec
- 2012 — 19. Panevėžys International Ceramic Symposium, Panevėžys (Litwa)
- 2010 — LAB ORO, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko
Nordic Ceramic Studio Exchange, Tornby (Dania)
1st European Wood-fired Ceramic Conference, Brollin (Niemcy)
- 2009 — 23. Międzynarodowe Sympozjum Porcelana Inaczej, Wałbrzych
Mungyeong Tea Bowl Festival, Mungyeong (Korea Południowa)
5th World Ceramic Biennale – Korea International Ceramic Workshop, Icheon (Korea Południowa)
- 2007 — 10e Rencontre Internationale de céramique „La Borne s'enflamme”, La Borne (Francja)
- 2006 — "Sympathy" Korea-Poland Wood Firing Conference, Seoul (Korea Południowa)
- 2005 — Korea-Europe Wood Firing Symposium "Tradition and Innovation", Naeri (Korea Południowa)

Wybrane rezydencje artystycznych Selected Artistic Residencies

- 2022 — Taller Escuela Cerámica de Muel, CERCO Ceramic Festival, Saragossa (Hiszpania)
- 2021 — European Ceramic Workcentre, Oisterwijk (Holandia)
- 2019/2020 — Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona (USA)
- 2018 — Jingdezhen Ceramic Institute, Jingdezhen (Chiny)
Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona (USA)
- 2010 — DaWang Culture Highland, Shenzhen (Chiny)

Profesor wizytujący – wykłady i pokazy Visiting Professorship – Lectures and Shows

- 2020 — Ceramic Complex, Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona (USA)
Cocoino Community College, Flagstaff, Arizona (USA)
- 2018 — Ceramic Complex, Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona (USA)
Jingdezhen Ceramic Institute, Jingdezhen (Chiny)
- 2017 — University of Pecs, Faculty of Music and Visual Arts, Pecs (Węgry)
- 2016 — Anadolu University, Faculty of Fine Arts, Eskişehir (Turcja)
- 2015 — Centre International de Formation aux Arts Céramiques, Nancy (Francja)
- 2012 — Centre International de Formation aux Arts Céramiques, Nancy (Francja)
- 2011 — Oslo National Academy of the Arts, Oslo (Norwegia)
- 2010 — University of Tennessee, School of Art, Knoxville, Tennessee (USA)
- 2006 — University of Bilbao, Department of Fine Arts, Bilbao (Hiszpania)

Prace w kolekcjach publicznych Works in Public Collections

World Ceramic Biennale (Korea Południowa)
National Ceramic Art Center, Tunis (Tunezja)
Northern Arizona University, Flagstaff, Arizona (USA)
International Ceramic Studio, Kecskemet (Węgry)
Mark Rothko Art Center, Daugavpils (Łotwa)
The Panevėžys Civic Art Gallery, Panevėžys (Litwa)
Muzeum w Gliwicach





Michał Puszczynski Z ziemi i ognia Out of Earth and Fire

Redakcja naukowa / Scientific editing

Anita Wincencjusz-Patyna

Recenzenci / Reviewers

dr hab. Robert Bucek, Uniwersytet w Ołomuńcu (CZ)

dr Alicja Buławka-Fankidejska, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wydawca / Publisher

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

pl. Polski 3/4, 50-156 Wrocław

www.asp.wroc.pl



CENTRUM
RZEŻBY
POLSKIEJ



www.bwa.walbrzych.pl



CENTRE CÉRAMIQUE
CONTEMPORAINE
LA BORNE



Association
Céramique
La Borne



TERRES de
HAUT BERRY

Współwydawcy / Co-publishers

Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA

Centre Céramique Contemporaine La Borne

Teksty / Texts

Maciej Aleksandrowicz, Barbara Banaś, Nicole Crestou, Christophe Drunat, Nathalie Mestre,

Piotr Micek, Anna Podsiadły, Barbara Szafirowska-Pape, Anita Wincencjusz-Patyna

Korekta językowa / Proof-reading

Agata Żaglewska

Zdjęcia / Photo Credits, s./p.

Aleks Budziak (WGS BWA Wałbrzych): 165–166, 177–179; Jan Gaworski (CRP Orońsko): 51–53, 60, 150–157; Małgorzata Kujda: 10; Michał Puszczynski (ASP Wrocław): 2–6, 8, 15, 18, 25–29, 31, 39–43, 62–66, 70–75, 77, 80, 88–95, 97, 104, 105, 106–118, 120–123, 126–135, 137–138, 200, 202–203, 206; Javier Roche (CERCO): 7, 114; Grzegorz Stadnik: 12, 17, 29–30, 33, 44, 55, 90–91, 124–125, 136, 140–149, 159, 164–165, 168–177, 204–205, 208; Pascal Vangysel (CCCLB): 184–198

Tłumaczenia / Translations

Marta Szymczakowska, Aleksander Glich

Wybór zdjęć / Photo Selection

Marta Płonka, Michał Puszczynski

Projekt graficzny / Graphic Design

Marta Płonka

Nakład / Circulation: 600 egz. / copies

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Wrocław 2024

Wszystkie prawa zastrzeżone / All rights reserved

ISBN: 978-83-67584-36-4

Druk i oprawa / Printing and Binding

Drukarnia ZAPOL Sobczyk sp. k., al. Piastów 42, 71-062 Szczecin

Aug
Pinner

