

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki

Justyna Kosmalska
Nr albumu: 296422

Pozycja i znaczenie kobiet w XX wiecznej
ceramice – na przykładzie Niemiec, Japonii,
Anglii i Polski

Praca magisterska
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem
dr Zuzanny Grębeckiej
Instytut Kultury Polskiej

Warszawa, wrzesień 2015

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora (autorów) pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

Streszczenie

W pracy omawiam historię emancypacji kobiet w ramach ceramiki, na przykładzie Niemiec, Anglii, Japonii i Polski. Omawiam podobieństwa i różnice w procesie emancypacji artystek w poszczególnych krajach. Staram się przybliżyć antropologiczne i historyczne uwarunkowania pracy kobiet z gliną – śledzę jak w XX wieku odzyskują dla siebie język artystycznego wyrazu. Badam kwestię problemu jednoznacznego przyporządkowania ceramiki do kategorii sztuki lub rzemiosła. Opisuję szerzej historię polskiej ceramiki w XX wieku jak i po 2000 roku, diagnozując jej obecną sytuację w czym pomagają mi informacje uzyskane w trakcie rozmów z artystami. Analizuję przykłady twórczości ceramiczek, które w pracach odwołują się do swojego problematycznego dziedzictwa i niejednoznacznej pozycji artystycznej.

Słowa kluczowe

Ceramika, kobiety, artystki, feminizm, emancypacja, sztuka, rzemiosło, Bauhaus, Studio Pottery,

Temat pracy dyplomowej w języku angielskim:

„The Position and importance of women in the twentieth century ceramics – on the example of Germany, Japan, England and Poland.”

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Spis treści

Wstęp	5
Wyjaśnienie używanych pojęć.....	7
Ceramika – sztuka czy rzemiosło?	9
Bauhaus i jego rola jako reformatora kształcenia artystycznego.....	17
Ceramiczki Bauhausu.....	20
Anglia: Arts and Crafts Movement i Studio Pottery	28
Japonia – historia ostatnich pięćdziesięciu lat emancypacji kobiet	37
Polska ceramika od początku XX wieku.....	45
Polska ceramika po 2000 roku – diagnoza obecnej sytuacji	59
Podsumowanie historii emancypacji.....	69
Pozycja kobiet w ceramice	75
Współczesne przykłady feminizmu w światowej ceramice	81
Zakończenie	94
Bibliografia.....	97
Spis Ilustracji.....	101

Wstęp

Ceramika jest jedną z dziedzin, która wymaga łączenia siły i umiejętności technicznych z wycuciem artystycznym i wyobraźnią. Przez lata funkcjonowało przekonanie, że każda praca, która wymaga siły i znajomości techniki jest polem aktywności zarezerwowanym dla mężczyzn. W wielu kulturach wykonywanie przedmiotów z gliny postrzegano jako zajęcie męskie i to mężczyźni tworzyli ceramikę w Chinach, Japonii, Korei, Grecji czy Rzymie. Oczywiście tylko na pozór nie było kobiet-ceramiczek. W rzeczywistości archeolodzy od dawna natrafiali na ulepione przez nie naczynia – kilka tysięcy lat przed naszą erą wykonywanie glinianych przedmiotów codziennego użytku należało do ich domowych zajęć. Wraz z pojawieniem się koła garncarskiego odebrano im tę możliwość i na długi czas odsunięto od ceramicznej profesji. Dopiero pod koniec XIX wieku w Europie i Stanach Zjednoczonych kobiety zaczęły znów pojawiać się na ceramicznej scenie, choć nie jako twórcynie lecz dekoratorki. Malowały i ozdabiały powierzchnię naczyń, podczas gdy produkcją i formowaniem kształtów nadal w większości trudnili się mężczyźni. Wraz z uzyskaniem przez kobiety wstępu na wyższe uczelnie sytuacja zaczęła powoli ulegać zmianie i z pomocniczek i dekoratorek zmieniły się w twórców.

Emancypacja kobiet w obszarze sztuki, która stopniowo dokonywała się w XX wieku, umożliwiła kobietom dostęp do dziedzin wcześniej niedostępnych, a dyskurs feministyczny otoczył artystki i ich prace szczególną uwagą. Opracowań, biografii i teoretycznych analiz doczekały się jednak głównie prace z zakresu malarstwa, rzeźby czy mixed mediów (instalacji etc.). Natomiast ceramiczkom poświęcono bardzo niewiele uwagi. Przepuszczalnie było to spowodowane niskim statusem całej dziedziny, która dla wielu historyków sztuki jest częścią rzemiosła i jako taka nie wchodzi w obszar ich naukowych zainteresowań. Nic dziwnego, że zaangażowane w feminizm historyczki sztuki również długo nie podejmowały prób badania pozycji kobiet w tej dziedzinie. W jednym z pierwszych rozdziałów pracy rozpatruję to zagadnienie i usiłuję ustalić, jak się kształtowała i jaka jest obecnie pozycja ceramiki w relacji do sztuki i rzemiosła.

Zasadniczym celem mojej pracy jest jednak zbadanie roli i statusu kobiet w ceramice oraz tego, w jaki sposób przebiegała w XX wieku ich droga powrotu do rzemiosła, którym kiedyś powszechnie się zajmowały. Zależy mi również na rozpatrzeniu jak proces ten wpłynął na ich twórczość i postrzeganie swojej roli jako kobiety-ceramika. Na potrzeby poruszanego

zagadnienia wybrałam cztery kraje, których historię ceramiki badam pod kątem obecności i dokonań kobiet. Wyboru Niemiec, Anglii, Japonii i Polski dokonałam mając na uwadze ich status jako ośrodków sztuki w XX wieku (Niemcy, Anglia), odrębności tradycji (Japonia – jako reprezentant azjatyckiej ceramiki) oraz oczywistej bliskości – chcę sprawdzić, jak Polska ceramika sytuuje się w szerszym, światowym kontekście.

Wydaje się, że na gruncie sztuk pięknych, a więc nieużytkowych, takich jak malarstwo i rzeźba panuje zgoda co do wizji, w której staramy się przekroczyć czarno-białe podziały na kobiece/męskie i poruszać w stronę doświadczeń bardziej uniwersalnych. W ceramice podobne stereotypizacje nie zostały przekroczone, a świat przedmiotów pozostaje silnie nacechowany płciowo¹ – kolor, kształt, wielkość, plastyczność, faktura i położenie – wszystkie niosą ze sobą określone znaczenie (różowy, owalny, drobny, kruchy, aksamitny a szary, kanciasty, potężny, wytrzymały, szorstki). Dlatego w pracy chciałam zwrócić również uwagę na złożoną i trudną przestrzeń, w której funkcjonują artystki-ceramiczki. Na podobnej zasadzie, jaka łączy wymienione cechy powszechnie łączyć z przedmiotami stworzonymi przez lub dla kobiet, ceramiczne obiekty obrosły w tradycję związaną z techniką wykonania, zestawem wizualnych form i skojarzeń. Kobiety naturalnie nie brały udziału w jej kształtowaniu i począwszy od XX wieku dopiero odzyskują dla siebie język artystycznego wyrazu. To wykorzenienie i długa nieobecność są ważnym aspektem ich artystycznej kondycji którą badam w rozdziale dotyczącym pozycji kobiet w ceramice.

Ambiwalentnej i przepełnionej zmaganiem egzystencji kobiet w ceramice poświęcam jeden z ostatnich rozdziałów, w którym analizuję poszczególne prace w kontekście wcześniejszych obserwacji dotyczących kondycji kobiet jako artystek. Badam i interpretuję świadome i nieświadome przejawy tego, jak radzą sobie z napięciem związanym z uprawianiem przez nie sztuki. Próbuję wykazać, że niejednokrotnie w ich pracach widać zmaganie z materiałem obciążony znaczeniami, których nie dano im kształtować a z którymi teraz muszą sobie poradzić wybierając glinę jako medium swojej twórczości.

Wreszcie, staram się ustalić, co jest powodem różnic w przebiegu i skutkach emancypacji kobiet w badanych krajach i czy wywalczone przez nie poletko w ramach ceramiki jest szansą na upragnione równouprawnienie czy gettem?

¹ Monika Zawadzka, *O płci przedmiotów*, „2+3D” 2014, nr 51.

Wyjaśnienie używanych pojęć

W ramach wstępu chciałabym uściślić i zdefiniować kilka terminów których wielokrotnie używam w pracy. Zależy mi, by doprecyzować, co rozumiem przez takie pojęcia jak rzemiosło, ceramika, rękodzieło, garncarstwo, sztuki piękne/czyste/użytkowe, kobiecość czy feminizm.

Feminizm – ideologia i ruch społeczny związany z równouprawnieniem kobiet. Zawiera w sobie grupę różnych dyskursów, które łączy dążenie do emancypacji kobiet.

Kobiece, kobiecość – definiuję jako społeczny konstrukt, płynną kategorię, którą można zastosować do opisu obiektów, ludzi i pojęć (między innymi z dziedzin sztuki i estetyki) w celu wyznaczenia właściwości związanych lub reprezentujących aspekty płci żeńskiej.

Rzemiosło – używam tego terminu w znaczeniu umiejętności i biegłości w wykonywaniu przedmiotów wymagających dużej sprawności manualnej i sztuki, często przy pomocy tradycyjnych metod.

Rękodzieło – to szersza kategoria, określająca przedmioty wykonane w sposób nieprzemysłowy, własnoręcznie, posiadające walory artystyczne. W kilku miejscach używam tego terminu na określenie wyrobów rzemiosła, a więc i garncarstwa. Do rękodziela zaliczane są również tkactwo, wikliniarstwo, rzeźby twórców ludowych czy haft.

Garncarstwo – rozumiem jako rodzaj rzemiosła zajmującego się wyrobem ceramicznych naczyń i przedmiotów codziennego użytku przy użyciu koła garncarskiego. W mojej pracy garncarstwo włączam w skład szerszego pojęcia, jakim jest ceramika.

Ceramika – pod tym pojęciem rozumiem wszystkie wyroby otrzymane w wyniku wypalenia odpowiednio uformowanej gliny etc. (w zależności od użytych surowców ceramikę dzieli się na wyroby: garncarskie, fajansowe, kamionkowe, terakotowe i porcelanowe). Powstałe przedmioty mogą mieć charakter użytkowy i dekoracyjny i różnić się sposobem wykonania (lepienie, toczenie na kole, odlewanie, prasowanie etc.).

Sztuki piękne – (eng. Fine arts) to dawna kategoria stworzona do celów estetycznych i intelektualnych, do której zaliczano malarstwo, rzeźbę, rysunek, grafikę i architekturę. Termin wyrastał z poczucia różnic między wymienionymi dziedzinami a sztuką stosowaną

(eng. Applied art), inaczej użytkową. Obecnie używa się go coraz rzadziej, choć nadal powszechnie widnieje w nazwach wydziałów, uczelni i w nadawanych tytułach. Termin „sztuki piękne” odnosił się głównie do czystości dyscypliny w rozumieniu zachodnich kanonów europejskich. Choć obecnie coraz częściej włącza się w jego obszar dziedziny z zakresu sztuki użytkowej i dekoracyjnej ja używam tego terminu w tradycyjnym rozumieniu, szczególnie w rozdziale który poświęcam ustaleniu pozycji ceramiki.

Ceramika – sztuka czy rzemiosło?

Jak pisałam we wstępie, dla historyków sztuki ceramika rozumiana jako gałąź rzemiosła nie stanowiła nigdy przedmiotu szczegółowych badań. Owszem, z braku dostępu do innych przejawów sztuki antycznej (nielicznych fresków czy rzeźb) wnikliwie badano sceny dekorujące greckie wazy, lecz gdyby odkryto niespodziewanie pochodzące z tego czasu płótna, z pewnością wazy szybko zeszłyby na drugi plan. To oczywiście tylko żartobliwa hipoteza, niemniej jednak prawdziwym zainteresowaniem historyków cieszy się głównie ceramika pochodząca z wykopalisk. Twardy i wytrzymały materiał, jakim jest glina, zapewnił ceramicznym artefaktom miejsce na pierwszych stronach podręczników historii sztuki, niestety gdy kartkować je dalej ceramiczny ślad szybko się urywa.

Obecność hierarchii sztuk została na dobre ugruntowana w renesansie dzięki licznym debatom², które prowadzili na ten temat artyści, między innymi Leonardo da Vinci i Michał Anioł, dowodząc przewagi malarstwa i rzeźby nad innymi rodzajami działalności artystycznej. Niechlujne i mało estetyczne właściwości gliny niewątpliwie oddaliły ceramikę od innych sztuk wizualnych, zarówno malarstwa jak i rzeźby, które uznawali za rozrywki dużo bardziej intelektualne.

Ustalona wtedy hierarchia długo utrzymywała się w sztuce, ale z czasem oczywiście zaczęto ją kwestionować. Sztuka przedmiotu i rzemiosło zaczynają wchodzić do kanonu pod koniec XIX wieku za sprawą idei odnowy i integracji sztuk. Artyści różnych specjalności angażują się w rozwój sztuki użytkowej tak by zapewnić seryjnie produkowanym przedmiotom jakość i poziom estetyczny. Malarze i rzeźbiarze przekształcają się w designerów i migrują w stronę nowej dziedziny – wzornictwa przemysłowego.

Choć w XX wieku w obrębie rzemiosła czuć powiew zmian, dość długo trzeba czekać na historyczno-teoretyczne opracowania tego zjawiska. Dopiero ostatnie dwadzieścia lat, przynosi wartościowe i całościowe opracowania - pojawiają się pierwsze antologie tekstów dotyczące roli i pozycji rzemiosła – jak choćby *Thinking Through Craft* (2007) i *The Craft Reader* (2010) – obie autorstwa Glenna Adamsona czy nawet starsze publikacje, jak *Craft*

² Paragone (po włosku, oznacza porównanie) to debata prowadzona w Renesansowych Włoszech, w której wyniku, uznano architekturę, rzeźbę i malarstwo za przewyższające wszystkie inne dziedziny sztuki. Brali w niej udział między innymi Leonardo da Vinci i Michał Anioł.

and Contemporary Theory (1997) Sue Rowley. Debata na temat rozdziału sztuki i rzemiosła trwa nieprzerwanie od kilku lat i według autorki artykułu *Rethinking the Art- Craft Hierarchy: Assessing Critical Positions in Contemporary Ceramics*³ Laury Gray można ją rozumieć jako część szerszego ruchu krytyki wobec kanonu sztuki nowoczesnej, skonstruowanego wokół wartości wyłączających rzemiosło z jego obszaru.

Gray we wspomnianym artykule przywołuje trzy obecnie najistotniejsze kwestie związane ze współczesnym rzemiosłem, które należy poruszyć chcąc w pełni zdiagnozować jego status: podział na sztukę i rzemiosło, wykluczenie rzemiosła z dwudziestowiecznej historii sztuki oraz brak teoretycznego namysłu nad tym tematem. Rzeczywiście, debaty prowadzone w latach osiemdziesiątych albo wykluczyły rzemiosło z historii i krytycznej analizy, albo przekształciły w procesie inkorporacji, nie traktując jako osobnego przypadku do omówienia. Według Gray kanon sztuki współczesnej został zbudowany wokół rzemieślniczych „anty-wartości” i w dużym stopniu oczerniał tę dziedzinę. Rzemiosło jest „intelektualnie niewygodne” dla sztuki nowoczesnej, czego przykładem zdaniem autorki był Bauhaus, w którym co prawda liczył się „craftsmanship” – czyli mistrzostwo i sztuka manualnego wykonywania przedmiotów – choć odbywało się to trochę z przymusu, jako nieodłączny element historii designu, z którym musimy się pogodzić.

Dyskurs budowany wokół rzemiosła od zawsze miał tendencje do skupiania się na kwestiach praktycznych zamiast teoretyczno-krytycznych. Dyskusje na temat technik i materiałów zdominowały rozważania o bardziej teoretycznym charakterze, wyabstrahowane od metod wytwarzania przedmiotów. Tym opracowaniom, które jednak powstawały, często zarzucano używanie niewłaściwych narzędzi opisu – rzemiosło jako szeroka dyscyplina oparta na praktyce i działaniu nie wypracowała odpowiedniego języka do naukowej analizy. Według Grey, te braki w zapleczu teoretycznym pośrednio negatywnie wpływały na reprezentację rzemiosła na wyższych uczelniach artystycznych. Choć ceramika w tej sferze radziła sobie lepiej niż inne dziedziny, to obecnie pozycja wielu jej wydziałów w Wielkiej Brytanii jest zagrożona z zupełnie innego powodu. Tak mocno definiowana przez swój użytkowy charakter okazuje się zbyt jednoznacznym i „sztywnym” narzędziem artystycznym, któremu nie udaje się funkcjonować jako przezroczyste medium reprezentacji. W wielkiej

³ Laura Grey, *Rethinking the Art-Craft Hierarchy: Assessing Critical Positions in Contemporary Ceramics*, “Art History Supplement”, Issue 004, October 2011.

Brytanii, w ciągu kilku ostatnich lat zamknięto wiele wydziałów ceramiki, co artyści⁴ komentują nie bez obaw o przyszłość tej dziedziny. Równolegle jednak powstają podyplomowe kursy kulturoznawcze poświęcone badaniom nad ceramiką – praca studentów finansowana jest między innymi przez Arts and Humanities Research Council⁵. Kiedy więc problem z zapleczem teoretycznym ma zostać rozwiązany, cała dziedzina niebezpiecznie przechyla się w stronę wchłonięcia przez rzeźbę albo zupełnego zniknięcia z uczelni. Niewykluczone jednak, że za kilka lat na fali nowych wydawnictw i dyskusji trend się odwróci i będziemy mieć do czynienia z ponownym otwieraniem zamkniętych wydziałów. Co najważniejsze jednak, kwestia braku odpowiednich opracowań i analiz przestanie istnieć zarówno w obszarze ceramiki jak i szerzej – rzemiosła.

W kwestii powolnego włączania rzemiosła do dyskursu historii sztuki wiele zawdzięczamy tekstom Bernarda Leacha⁶, wybitnego brytyjskiego ceramika i nauczyciela, który przez całe życie angażował się w pracę nad ustaleniem statusu intelektualnego i artystycznego ceramiki. Dzięki jego wysiłkom zaczęto powoli pojmować ruch studio pottery⁷ jako gałąź sztuki i sprzyjać mu w krytycznych analizach. Według niektórych moment zrównania się ceramiki z innymi sztukami nastąpi lada moment. Do takich optymistycznych prognoz przekonują wydarzenia takie, jak przywołana przez Gray wystawa⁸ z 2011 roku zorganizowana przez Royal Academy of Arts. *Modern British Sculpture* prezentowała współczesną rzeźbę brytyjską, w tym również, co zaskakujące, osiągnięcia studio pottery. Wspólną ekspozycję odebrano jako gest nakłaniający do podważenia dotychczasowej separacji między rzeźbą a ceramiką – w ramach jednego porządku umieszczono tam przecież prace, które wcześniej lokowano w różnych kategoriach. Jak do tego doszło?

⁴ Wspomina o tym między innymi Lisa Hammond, wybitna brytyjska garncarka w dokumencie poświęconym jej twórczości: https://www.youtube.com/watch?v=JSDhR5__kRM, data odsłony: 10.07.15.

⁵ Źródło informacji: strona instytutu <http://www.ahrc.ac.uk/Funded-Research/Browse-Case-Studies/Pages/Case-Study-Listing.aspx>, data odsłony: 10.07.15.

⁶ Bernard Howell Leach, (5 stycznia 1887 – 6 Maja 1979), Brytyjczyk, ceramik i nauczyciel, uznawany za ojca ruchu studio pottery.

⁷ Studio pottery oznacza ceramikę wykonywaną zarówno przez amatorów jak i profesjonalnych artystów, pracujących osobno lub w małych grupach, tworzących unikalne przedmioty albo krótkie serie. Zazwyczaj wszystkie etapy produkcji są wykonywane przez samych twórców. Studio pottery to zarówno ceramika użytkowa – stołowa jak i niefunkcjonalna czyli np. rzeźba. Termin studio potters – może odnosić się do artystów ceramików, garncarzy jak i osób które używają gliny jako medium pracy. Studio pottery jest reprezentowana przez ceramików na całym świecie ale ma silne korzenie w Wielkiej Brytanii.

⁸ Recenzja i informacje o wystawie: Alastair Sooke, *Modern British Sculpture, at the Royal Academy of Arts, review*, "The Telegraph", styczeń 2011, źródło: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/8279713/Modern-British-Sculpture-at-the-Royal-Academy-of-Arts-review.html>

Jeśli porównuje się ceramikę do innego medium twórczego – zazwyczaj jest to rzeźba. Obydwe zajmują się manipulowaniem plastycznego materiału tak, by powstał trójwymiarowy obiekt, choć w przypadku rzeźby artysta ma do dyspozycji całe spektrum tworzyw, tymczasem w ceramice zawsze jest to pochodna gliny. Wbrew większości skojarzeń nie służy ona tylko do wyrobu naczyń czy przedmiotów użytkowych, równie dobrze nadaje się do form dekoracyjnych, w tym rzeźb. Terminu „rzeźba ceramiczna” używa się najczęściej w odniesieniu do abstrakcyjnej, нефunkcjonalnej formy dużych rozmiarów wykonanej z gliny. Wraz z nazewnictwem zmienia się status i artystyczne znaczenie takiej pracy. Zniknięcie elementu funkcjonalności uszlachetnia i nobilituje przedmiot, który zaczyna być postrzegany w kategoriach dzieła sztuki. Gray cytuje w swoim artykule opinię jednego z badaczy tematu, Howarda Risatti⁹, który pośrednio odnosi się do tego zagadnienia spostrzegając, że sztuki piękne są związane z percepcją i wyglądem, a więc funkcjonują z sferze subiektywnej, natomiast rzemiosło ma w sobie element fizyczności i materialności, dlatego funkcjonuje w sferze obiektywnej. W dużym uproszczeniu, status sztuki częściej mają przedmioty нефunkcjonalne niż te posiadające zastosowanie – ceramika tak silnie kojarzona z obiektami użytkowymi zostaje go pozbawiona. Tymczasem „rzeźba ceramiczna” ucieka trochę temu rozróżnieniu i pozwala aspirować ceramice do kwalifikacji wyższej niż rzemiosło, do zaliczenia w poczet sztuki. Risatti zauważa ten mechanizm i przyznaje, że ceramika stale poszerza swoje pole działań i wpływów – artyści znajdują dla gliny wykorzystania coraz bardziej efemeryczne, konceptualne, używają jej do instalacji często blisko związanych z konkretnym czasem i miejscem. Status takich prac jest trudny do określenia i przyporządkowania jednej kategorii, najwyraźniej jednak zarówno twórcom jak i kuratorom zależy, by zostały opatrzone etykietą: sztuka.

Istnieje również alternatywna propozycja rozwiązania problemu usytuowania rzemiosła względem sztuki. Zamiast próbować zrównać je statusem i umieścić na jednej wystawie Kevin A. Hluch¹⁰ proponuje zachowanie dystansu. W swoim artykule *Craft: A Deconstructionist View* zaczyna od diagnozy współczesnego rynku sztuki. Wylicza niepokojące mechanizmy, które nim rządzą: powszechny wymóg awangardowości, używanie

⁹ Howard Risatti, *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*, The University of North Carolina Press 2007.

¹⁰ Kevin A. Hluch, *Crafts: A Deconstructionists View*, tekst wystąpienia zaprezentowanego podczas konferencji *Upstream: Theoretical Headwaters of the Craft Arts*, College Art Association, Boston, MA, 1996, źródło: <http://www.criticalceramics.org/oldsite/articles/decon.shtml>, data odsłony: 12.07.15.

mediów i reklamy do kreowania sztucznego zapotrzebowania, zachęcanie do limitowanej produkcji, by śrubować ceny, odizolowanie sztuki w galeriach i muzeach, brak bezpośredniego kontaktu między artystą a kupującym – czyli zamknięty krąg pośredników. Wszystko to problemy współczesnego świata sztuki. Hluch porównuje artystów do trybów w ogromnej maszynie produkcji i dystrybucji sztuki – żyjących w odosobnieniu i separacji od swoich odbiorców. W jego opinii współczesne strategie ekonomiczno-gospodarcze, mające na celu zwiększenie wartości prac – jednocześnie organizują charakter wypowiedzi artystycznej. Postmodernistyczna kultura akcentuje intelektualny, emocjonalny i estetyczny dystans od potencjalnej publiczności. Galerie stały się podstawowym narzędziem przesuwania sztuki coraz dalej od jej źródła – czyli codziennego życia i ludzi, którzy składają się na najbliższe otoczenie artysty.

Idąc dalej Hluch formuje jeszcze bardziej radykalny pogląd – twierdzi, że dzisiejsza publiczność nie jest w stanie zrozumieć i docenić olbrzymiej części współczesnej sztuki, a jeśli na nią nie reaguje, to staje się ona dla nich nieznacząca. Awangardowa sztuka, która w pewnym sensie wyprzedza swój czas, jest skierowana nie do współczesnej publiczności, ale tej, która będzie ją doceniać za kilka lat. Innymi słowy, artyści tworzą prace dla widzów, których jeszcze nie ma. Dlatego według Hlucha artyści rzemiosła powinni odciąć się od takiej estetyki – estetyki, która odrzuca piękno, tradycję, ponadczasowość, funkcjonalność czy znaczenie. Powinni od nowa zbudować podstawy sztuki w miejscu, w którym styka się ona z codziennym życiem, bazuje na wspólnych ludziom doświadczeniach i nie myli wartości artystycznej z wymiarem pieniężnym. Hluch uważa, że rzemiosło nie powinno podążać tropem współczesnej sztuki, tylko realizować własną osobną strategię.

Hluch widzi niebezpieczeństwo tam, gdzie Risatti widział szansę. Awans „rzeźby ceramicznej” odbywa się według niego ze stratą dla tej dziedziny, bo pociąga za sobą artystyczną strategię wykonywania przedmiotów coraz mniej użytkowych, przez co ztraca się pierwotną naturę i zastosowanie ceramiki. A co się dzieje, jeśli to artyści używają technik i materiałów z zakresu rzemiosła? Nikogo nie zdziwi obecność gliny w pracowni rzeźbiarza, ponieważ jest to materiał, po który sięga przygotowując szkice czy modele większych prac. Niewiele osób wie, że po ten materiał sięgali również Marc Chagall, Raoul Dufy, Jean Cocteau, Paul Gauguin czy chyba najbardziej znany Pablo Picasso...

Picasso zetknął się pierwszy raz z gliną w 1946 roku, w warsztacie Georges'a i Suzanne Ramié we Francji¹¹. Ceramika natychmiast go zafascynowała – był pod wrażeniem pieca do wypału opalanego drewnem i umiejętności pracy na kole garncarskim. W ten sposób rozpoczęła się jego trwająca dwadzieścia cztery lata współpraca z pracownią, w trakcie której wyprodukował, a głównie udekorował około trzy i pół tysiąca naczyń. Sam nigdy nie nauczył się toczenia na kole, korzystał z gotowych już prac, czasem używał gipsowych form, a naprawdę sporadycznie lepił coś sam, ręcznie. Jego zaangażowanie w proces polegało głównie na dekorowaniu waz i dzbanów, malowaniu na ich powierzchni kolorowych zabawnych, kubistycznych wzorów. W ten sposób zamieniał wytwór rzemiosła w sztukę. Jak skutecznie podnosił jego status można się przekonać na aukcjach, podczas których mniejsze naczynia można wylicytować już za ok. pięćset funtów, natomiast ceny większych waz dochodzą do czterdziestu tysięcy funtów¹². Pojawia się więc pytanie, czy garncarstwo może być postrzegane jako sztuka tylko wtedy, gdy w jej wykonanie zaangażowany jest certyfikowany artysta? Czy Hluch nie ma trochę racji postulując odsunięcie rzemiosła od rynku sztuki za cenę zachowania pierwotnego znaczenia i funkcji wykonanego przedmiotu? Czy taki awans wychodzi rzemiosłu na dobre, czy tylko potwierdza wciągnięcie go w funkcjonujący mechanizm separujący artystę od odbiorcy siecią pośredników?

Wreszcie jest jeszcze jedna kwestia związana z rzemiosłem, którą poruszała już Gray w kontekście znikania wydziałów ceramiki, a więc medium jakim się ono posługuje – „sztywne”, jednoznaczne i tradycyjnie związane z formami użytkowymi. Czy włączenie technik rzemiosła do sztuk pięknych, jeśli pozostaje ono cały czas postrzegane przez pryzmat użyteczności, to na pewno dobry pomysł? Jeśli w świecie sztuki nadal powszechnie oczekuje się czystości wypowiedzi, to co z ciężarem funkcjonalności środków, jakich użyto do jej sformułowania? Hluch ubolewa, że wielu rzemieślników zdając sobie sprawę z tych żądań transparentności medium uległo im i włączyło się w trend sztuki nieużytkowej. Na wystawach zaczynają pojawiać się prace stworzone przy pomocy tradycyjnych technik, które nie spełniają już jednak swoich tradycyjnych funkcji. A przecież, jak przekonuje, sztuka od zawsze miała korzenie użytkowe i nawet prace uznawane za najwartościowsze nie były całkowicie pozbawione aspektu funkcjonalności, co więcej ich właściwości użytkowe nie były nigdy przeszkodą ich estetycznego sukcesu.

¹¹ Sue Herdman, *Seeking Picasso*, „Ceramic Review”, nr 273, maj-czerwiec 2015, s. 45-56.

¹² Patrz: Sue Herdman, *Seeking Picasso*, „Ceramic Review”, nr 273, maj-czerwiec 2015, s. 45.

Artyści rzemiosła komunikują inne wartości niż współcześni artyści plastycy. Mówią językiem wspólnym i zrozumiałym dla odbiorców, odwołują się do wartości takich jak miejsce, ciągłość, funkcja czy znaczenie. Greckie wazy, palestyńskie wyszywane tkaniny, japońskie kimona, afrykańskie maski czy inkaska biżuteria zyskują wartość w procesie tworzenia, poprzez bogactwo materialności i zmysłowości, ale też dzięki świadomości istnienia wspólnoty wartości, które podtrzymują i przekazują w najbardziej intymny i znaczący sposób. Rękodzieło posiada rezonans i znaczenie, które jest natychmiastowe i bezpośrednie. Funkcjonuje wedle zasady, że artystyczna ekspresja jest i powinna być dostępna nie tylko dla elit, ale dla wszystkich. Hluch podsumowuje swój artykuł dość radykalną opinią, wedle której dopóki sztuki piękne nie rozpoznają, że ich siłą nie jest ekonomiczna ekskluzywność – wyraz skrajnej chciwości – ale jest nią duchowość i transcendencja, do tego czasu rzemiosło pozostanie w słusznej izolacji.

Trudno jest ustalić właściwy status ceramiki. Jeśli myśleć o niej zgodnie z teorią cytowanego przez Gray Howarda Risatti, czyli kierować się wyznacznikiem funkcjonalności, to oczywiście zostaje ona po stronie rzemiosła. Choć wydaje się, że kategoryzowanie sztuki w ten sposób jest dużym, może nawet zbyt dużym uproszczeniem. Nie jestem też skłonna krytykować, jak Hluch, potrzeby aspiracji ceramików czy szerzej rzemieślników do bycia zaliczanymi w poczet twórców sztuki. Choć wystawienie w ramach jednej wystawy rzeźby i ceramiki może być równie nobilitujące co niebezpieczne, jeśli przez to ta druga ma wpaść w szpony maszyny ekonomii i bezmyślnej konsumpcji, jak straszy Hluch. Ryzyko wiąże się więc z każdym wyborem. Być może nie da się w ogóle z całą pewnością usytuować ceramiki po jednej lub po drugiej stronie. Korzeniami zawsze będzie związana z rzemiosłem, jednocześnie w naturalny sposób wzrastając w stronę sztuki. Funkcjonuje więc w zawieszeniu, które z jednej strony bywa ciężarem dla twórców, którzy chcieliby rozgłosu, uznania i materialnego sukcesu (uprawianie rzemiosła stało się finansowym wyzwaniem), a z drugiej, mając w głowie wszystkie przestrogi Hlucha, to zawieszenie jest dobrą pozycją pozwalającą zachować zdrowy dystans i nie stracić z oczu celu twórczości. Sadzę również, że w przypadku ceramiki decyzja, w której kategorii ją umieścić, zależy od osobistych wyborów jej twórców, którzy albo razem z Hluchem będą woleli trzymać się z boku, albo postanowią zabiegać o włączenie ich prac w wystawy w największych galeriach sztuki.

Problem z zaliczeniem ceramiki do sztuki albo rzemiosła pozostaje więc podstawową cechą kondycji każdego twórcy, który wybiera tę dziedzinę jako medium swojego artystycznego wyrazu, bez względu na płeć. Warto o tym pamiętać przechodząc do badania historii ceramiki w poszczególnych krajach, bo pozwoli to lepiej zrozumieć proces kształtowania się pozycji tej dziedziny w XX wieku. Według ogólnych tendencji tam, gdzie ceramika miała ugruntowaną i silną pozycję zbliżoną do pozycji sztuki, tam dużo trudniej było kobietom włączyć się w jej ramy. W ośrodkach, w których ceramika nie miała długiej tradycji i uznawano ją za gałąź rzemiosła, proces emancypacji kobiet w tej dziedzinie przychodził łatwiej.

Bauhaus i jego rola jako reformatora kształcenia artystycznego

Nie można mówić o sztuce XX wieku nie wspominając o Bauhausie, tak jak nie można o nim nie napisać w kontekście edukacyjno-artystycznej emancypacji kobiet. Działalność tej szkoły pokrywa się bowiem z ich wkroczeniem na wyższe uczelnie. Jeszcze na początku ubiegłego wieku kobiety nie miały wielu szans na rozwój artystycznej kariery. W XVIII wieku rokoko upowszechniło delikatną, ozdobną i kobiecą estetykę, a oświeceniowe wychowanie kobiet z wyższych sfer dopuszczało rysunek czy malarstwo jako godną damy rozrywkę, niemniej nie traktowano takich zajęć poważnie. Kobiety pozostawały poza systemem, mogły co najwyżej pobierać lekcje u artystów lub w późniejszym okresie chodzić do prywatnych szkół, które zakładały i prowadziły malarki amatorki (np. znana w Warszawie Henryka Beyer). Początek XX wieku to czas, w którym uczelnie wreszcie dopuszczają kobiety do regularnych studiów akademickich. Talent i tłumiony przez pokolenia potencjał nowych studentek jest olbrzymi, nic więc dziwnego, że gdy w 1919 roku Bauhaus ogłosił rekrutację, na pierwszy semestr nauki zgłosiło się więcej kobiet niż mężczyzn.

W sztuce początek XX wieku to czas modernizmu, który rozwijał się przed pierwszą wojną światową i po jej zakończeniu, aż do wybuchu drugiej wojny światowej. W Niemczech oznaczał awangardę i opozycję wobec sztywnego i autorytarnego klimatu imperium. Postulowano ogólną reformę życia w kierunku naturalności i prostoty, zerwanie z pruderyjnością, konwenansami i klasowością. Zmieniano sposób postrzegania ciała, które powoli coraz bardziej wyzwalało, ale też czasu – maszyny, samochody, kolej zmieniły percepcję i tempo ludzkiej egzystencji. Design skłaniał się ku prostocie, podstawowym barwom i formom. Zmieniano stosunek wobec kobiet i zaczęto uznawać ich prawa do samoreprezentacji. Reformowano sposób nauczania w dziedzinie sztuki i muzyki. W 1902 roku szwajcarski kompozytor Emile Jacques Delcroze przedstawił swoją koncepcję rytmiki jako dziedziny kształcenia muzycznego, z której korzystało po nim wielu pedagogów. Reformy w szkołach artystycznych rozprzestrzeniły się w kolejnych ośrodkach, w Niemczech były to: Wiedeń, Berlin, Drezno i Monachium.

Sytuacja szkolnictwa artystycznego kobiet w Niemczech wyglądała częściowo podobnie jak w Polsce. W XIX wieku kobiet praktycznie nie dopuszczano do nauki na

uniwersytetach, mogły brać jedynie prywatne lekcje, za które płaciły z reguły więcej niż mężczyźni. Przełom wieków przyniósł pierwsze zmiany w zasadach rekrutacji wyższych uczelni – co ciekawe najwięcej kobiet podjęło studia właśnie na kierunkach artystycznych. Zjawisko to było spowodowane sytuacją ekonomiczno-gospodarczą tego okresu. Postępująca industrializacja i ciągłe niedobory pracowników powodowały, że kierunki artystyczne były wśród mężczyzn mniej popularne. Tym samym pojawiła się szansa dla kobiet i ich ruchów emancypacyjnych.

W tym samym okresie do Europy przenikają wpływy brytyjskiego Arts and Crafts Movement, czyli idei współpracy między sztuką a rzemiosłem. Uformowany około 1880 roku ruch wypowiedział wojnę akademickiemu malarstwu i masowej produkcji przedmiotów i postulował ścisłą współpracę między malarstwem, architekturą a rzemiosłem. Proponował powrót do tradycyjnego wykonywania przedmiotów, trzymając się prostych i sprawdzonych form, natomiast w dekoracji nawiązywał do średniowiecznych, ludowych i romantycznych motywów. Formułował propozycje reform ekonomicznych i społecznych, które stawały w opozycji do industrializmu. Póki nie został wyparty przez modernizm, zdobył dużą popularność w Europie, Ameryce Północnej i Japonii. W Niemczech również znalazł swoich propagatorów – w 1907 roku w Monachium powstało Deutscher Werkbund czyli Niemiecka Federacja Pracy, której jednym ze statutowych zadań było przezwyciężanie różnic i kontrastów między sztuką a masową produkcją. Walter Gropius tworząc kilka lat później program Bauhausu przyswoił wiele z założeń tej organizacji. Chociaż z gruntu postępowy, oparł szkolny program o średniowieczne założenia organizacji cechowych (bardzo patriarchalne) oparte na stosunku mistrz-czeladnik. W 1919 roku, gdy zakłada szkołę w Weimarze, zapowiada: *każda osoba której talent i uprzednia edukacja zostaną uznane za odpowiednie przed Radę Mistrzów, może zostać przyjęta na praktykanta (czeladnika) niezależnie od wieku i płci*¹³. Osiemdziesiąt cztery kobiety i siedemdziesięciu mężczyźni zgłosiło się na pierwszy semestr nauki w nowopowstałej szkole skuszeni nowatorską wizją i obietnicą zdobycia konkretnego fachu. W pierwszym przemówieniu Gropius oświadczył: *Nie ma różnic między piękną a silną płcią. Absolutna równość, ale także*

¹³ Ulrike Müller, *Bauhaus Women Art Handcraft Design*, Flammarion, Paryż 2009, s. 9. W oryginale: „any respectable person whose talent and previous education is deemed suitable by Masters’ Council may be accepted as an apprentice at the Bauhaus, irrespective of age or sex”.

*absolutnie równy obowiązek pracy wszystkich rzemieślników*¹⁴. Niestety tak wyglądała jedynie teoria, natomiast większość wykładowców uczelni reprezentowała raczej oświeceniowy model myślenia, według którego mężczyzna jest inteligentnym twórcą kultury, natomiast kobieta uosobieniem natury definiowanym przez uczucia. Urlike Müller w swojej książce *Bauhaus Women Art Handcraft Design* przywołuje spostrzeżenia Anny Baumhoff – historyczki sztuki, która szczegółowo opisała stosunek wykładowców Bauhausu do kobiet i wiele spośród ich mało postępowych opinii. Johannes Itten twierdził, że kobiety rodzą się bez umiejętności widzenia dwuwymiarowego, dlatego jako artystki powinny pracować z powierzchniami (na przykład projektować tkaniny), a nie powinno się ich dopuszczać do studiowania architektury. Klee identyfikował geniusz a Kandinsky kreatywność – z męskością.

Duże zainteresowanie studiami w Bauhausie ze strony kobiet przstraszyło Gropiusa, który obawiał się, że taka ilość studentek wpłynie negatywnie na wizerunek szkoły. Zalecił przeprowadzać wśród studentek dodatkową selekcję po wstępnym przyjęciu i w ten sposób obniżać ich liczbę. Gerhard Marks, wykładowca pracowni ceramiki, wyrażał się jasno: *przyjmowanie jak najmniejszej liczby kobiet do warsztatu garncarskiego leży zarówno w ich interesie, jak i w interesie warsztatu*¹⁵. W podobnym tonie wypowiada się Carl Zaubitzer, dziekan wydziału grafiki, który postulował, by na przyszłość trzymać kobiety jak najdalej od pras drukarskich. Wydaje się, że po części motywacje profesorów wynikały z kalkulacji ekonomicznych – izolując kobiety od niektórych zajęć zabezpieczają miejsca pracy dla swoich wychowanków. Gdzie w takim razie było miejsce kobiet? W warsztacie tkackim. Tkactwo uznawano za rzemiosło, ale postrzegano jako najniższe w hierarchii. Od 1920 roku oddano je całkowicie w ręce kobiet – pozwolono im studiować i swobodnie wykładać. To miało rozwiązać kobiecego problem i położyć kres ich niechcianej obecności na innych wydziałach. Niestety dość szybko okazało się, że warsztat tkacki Bauhausu prosperuje najlepiej ze wszystkich i odnosi komercyjne sukcesy poza uczelnią, stając się jej wizytówką. Wzornictwo przemysłowe tekstyliów nagle zyskało rangę sztuki. Drugim polem, na którym kobiety odnosiły sukcesy, była fotografia. Nowoczesne medium oferowało ambitnym artystkom pole

¹⁴ Ibidem, s. 6. W oryginale: „no difference between the beautiful and the strong sex. Absolute equality but also absolutely equal obligation to the work of all craftsmen”.

¹⁵ Ibidem, s. 10. W oryginale: “accepting as few women as possible in the pottery workshop, in both their interest and the interest of the workshop”.

do eksperymentów i obserwacji współczesnego świata, jak również konkretny zawód dający możliwość zarobku. W gruncie rzeczy jednak niewiele kobiet zdołało po Bauhausie wytrwać w zawodzie artysty. Urlike Müller we wspomnianej już książce *Bauhaus Women* postawiła sobie zadanie przypomnienia sylwetek i historii artystycznego dorobku tych nielicznych, którym się to udało. Niestety jest to dość nieliczna grupka. Müller wymienia nazwiska pięciu tkaczek, dwóch ceramiczek, trzech kobiet, które ukończyły klasy łączone-malarstwo, rzeźba i grafika, trzech, które projektowały wnętrza, czterech, które zajmowały się fotografią i trzech nauczycielek, które wykładały w Bauhausie. Razem udało jej się zebrać ledwie dwadzieścia sylwetek kobiet, które kontynuowały po szkole swoje dążenia artystyczne, co nie jest oczywiście równoznaczne ze zdobyciem uznania i rozpoznawalnością. Co się stało z resztą? Z pewnością funkcjonowanie w szkole nie należało na najłatwiejszych. Znając stosunek wykładowców-mistrzów do połowy swoich studentów, wytrwanie w Bauhausie wymagało od kobiet sporo wysiłku. Wybierały one różne strategie przetrwania i walki o swoją artystyczną niezależność. Już dwie biografie ceramiczek, które pokrótce przytoczę za chwilę, okażą się w tej kwestii symptomatyczne. Niektóre studentki odchodziły z uczelni przed jej zakończeniem, inne wychodziły za mąż za kolegów z roku i rezygnowały z własnej twórczości, by wspierać artystyczne kariery mężów. Wiele z tych małżeństw kończyło się później rozwodami.

Druga wojna światowa ostatecznie utrudniła historykom badanie dorobku i losów poszczególnych artystek. W owym czasie studia podejmowało wiele kobiet pochodzenia żydowskiego, ponieważ ich rodziny stać było na związane z tym opłaty – od dziecka dbali też o wykształcenie, znajomość języków i artystyczne pasje swoich dzieci. Wiele z uczennic Bauhausu zmarło więc w obozach koncentracyjnych, natomiast pozostałe, którym udało się przeżyć musiały zacząć życie od nowa na emigracji, gdzie nie zawsze były w stanie odbudować i kontynuować swoją karierę.

Ceramiczki Bauhausu

Chociaż pracownia ceramiczna w Bauhausie funkcjonowała tylko przez krótki czas w pierwszej fazie działania szkoły, to wspomnienie jej historii stanowi niezwykle ważny kontekst dla refleksji nad tą dziedziną sztuki, jak i pozycją jaką zajmowały w niej kobiety. Pokazuje również różnice w dostępie do edukacji ceramicznej między kobietami w Polsce i w Niemczech, rozstrzygając je na korzyść Polek.

Pracownia ceramiczna działała od 1920 do 1925 roku w Weimarze – niestety nie otworzono jej po przeniesieniu uczelni do Dessau i Berlina. Mimo tego krótkiego okresu działania, ceramika z Bauhausu zdążyła rozwinąć swój odrębny i rozpoznawalny styl, który wpłynął na niemiecką produkcję przemysłową kamionki¹⁶ i porcelany. Projektowane w pracowni naczynia odznaczały się wysoką jakością i starannością wykonania, prostotą kształtów i funkcjonalnością. Warsztat mieścił się z pracowni należącej do Maxa Krehana w Thuringi. Drugim nauczycielem był Gerhard Marcks – rzeźbiarz i formier. Pierwszych pięciu przyjętych do pracowni czeladników uczyło się pod okiem Krehana podstaw garncarstwa, pracy z gliną, toczenia na kole, szklwienia i techniki wypałów. Drugim etapem była nauka w pracowni Marcksa, który pozwalał studentom na większą swobodę twórczą i eksperymenty z materiałem. Równolegle uczył również rysunku i historii ceramiki. Warunki nauki były dość trudne, studenci mieszkali zaraz obok pracowni, gdzie mieściła się również wspólna stołówka. Dostawali bardzo skromne stypendia, które w zimie prawie w całości przeznaczali na opał. Warunki przypominały więc po trochu szkołę z internatem i klasztor, w którym ciężka praca trwa od świtu do nocy.



Margarete Heymann-Loebenstein-Marks, serwis do herbaty, ok. 1930 roku

Müller w swojej książce wymienia dwie kobiety, które przeszły tę trudną szkołę i wytrwale kontynuowały swoje ceramiczne kariery. Pierwszą z nich była Margarete Heymann-Loebenstein-Marks. Urodzona w 1899 roku w Kolonii od dziecka przejawiała artystyczny talent. Zanim w 1920 roku przyjęto ją do Bauhausu, studiowała malarstwo w Düsseldorfie. Nie zachowały się niestety żadne ceramiczne prace z okresu jej studiów, ale w późniejszej

¹⁶ Kamionka – wyrób ceramiczny otrzymywany z glin z dodatkiem szamotu lub piasku kwarcowego, wypalany w temperaturze 1230-1300 °C. Surowe wyroby przed wypalaniem pokrywa się solą kuchenną (NaCl) lub innymi sproszkowanymi minerałami. Dzięki temu w trakcie wypalania tworzy się na powierzchni wyrobu szklista polewa – glazura o różnych barwach.

twórczości artystki widać wyraźne wpływy szkoły – formy zredukowane do najprostszych kształtów, udekorowane abstrakcyjnymi wzorami, przy tym lekkie, zabawne i awangardowe. Choć Buhuaus stanowił widoczne źródło inspiracji, nie był miejscem, w którym Heymann była dobrze traktowana. Należała do tych kobiet, którym szczególnie utrudniano dostęp do wybranego przez nie warsztatu. Pech chciał, że jej aplikacja przyszła w momencie, gdy spośród początkowej grupy studentek ceramiki studia kontynuowała już tylko jedna. W związku z wykruszeniem się pozostałych kobiet rada Mistrzów podjęła decyzję o tym, by więcej nie przyjmować ich na ten wydział, bo wyraźnie nie są w stanie sprostać jego wymogom. Zgłoszenie Heymann długi czas pozostawało bez odpowiedzi, kiedy wreszcie przyjęto ją warunkowo na okres próbny w oczekiwaniu, że sama odejdzie. W końcu rzeczywiście nie wytrzymała i po ogromnej kłótni z Marksem zrezygnowała z warsztatu. Po odejściu uczyła ceramiki w Kolonii i pracowała w kilku fabrykach kamionki. Po tym jak wyszła za mąż za Gustava Loebensteina, założyła wspólnie z nim i jego bratem firmę Haël Workshops for Art Ceramics, zajmującą się produkcją naczyń, wazonów, donic i podstaw do lamp. W ciągu kilku raptem lat firma rozwinęła się i w szczytowym momencie zatrudniała aż stu dwudziestu pracowników. Heyman zajmowała się projektowaniem wszystkiego, co produkowała fabryka i trzeba przyznać, że była w tym bardzo wszechstronna – spod jej ręki wychodziły różnorodne formy i wzory od bardziej awangardowych przez art deco po zupełnie klasyczne zestawy. Doskonale wyczuwała gusta klientów, więc naczynia według jej wzoru zdobywały uznanie. Pod koniec lat dwudziestych, gdy jej mąż razem z bratem zginęli w wypadku samochodowym, prowadziła firmę dalej w pojedynkę nie tracąc przy tym impetu. Udało jej się nawet przetrwać kryzys lat trzydziestych, ale nie udało dojścia do władzy nazistów, którzy zaczynają zamykać fabryki i przedsiębiorstwa należące do osób pochodzenia żydowskiego. W 1933 roku Heymann zamknęła fabrykę i została zmuszona do jej sprzedania za niedużą część rzeczywistej wartości. Niedługo potem opuściła Niemcy.

Część jej projektów natychmiast zaczęto piętnować jako sztukę zdegenerowaną, natomiast kilka serwisów jej autorstwa po cichu produkowano dalej, nie wspominając przy tym nazwiska autorki. Heymann ostatecznie osiadła w Anglii, gdzie ponownie wyszła za mąż. Pracowała jako nauczycielka w kilku collegach i wykonywała projekty dla fabryk porcelany aż w końcu założyła ponownie własny warsztat Greta Pottery. Nigdy nie udało jej się powtórzyć sukcesu poprzedniej firmy – jej projekty były zbyt awangardowe i szalone jak na ówczesne

brytyjskie oczekiwania (studio pottery forsuje swoją estetykę), a proces produkcji i sprzedaży ceramiki był tam dużo bardziej tradycyjny. Heyman trudno było zdobyć i nawiązać kontakty, ponieważ chciała działać jak do tej pory – bez pośredników i sama o wszystkim decydować. Zmarła w 1990 roku jako nie odkryta artystka. Jej dorobek i losy publiczność miała okazję poznać dopiero w 2006 roku przy okazji wystawy poświęconej Haël Workshops for Art Ceramics zorganizowanej przez Kiln and Ceramics Museum w Velten.



Marguerite Friedlaender-Wildenhain, serwis do kawy, ok. 1930 roku

Drugą kobietą, której udało się rozwinąć ceramiczną karierę po Bauhausie była Marguerite Friedlaender-Wildenhain. Pochodziła z zamożnej rodziny i od początku wychowywano ją na obywatelkę świata – urodzona we Francji w 1896 roku, skończyła liceum w Anglii, a na studia udała się początkowo do Berlina, gdzie uczyła się rzeźby, malarstwa i rysunku. Do Bauhausu trafiła z jedną z pierwszych grup studentów i szybko podporządkowała się panującemu tam rygorowi i dyscyplinie. Max Krehan, który uczył studentów podstaw ceramiki i pracy na kole, stał się jej mistrzem i znacząco wpłynął na całą jej późniejszą twórczość. W odróżnieniu od Heymann, Friedlaender zdołała nawiązać dobre relacje z wykładowcami Bauhausu. Przekonała do siebie nawet Marcksa, z którym łączyło ją artystyczne porozumienie i przy wszystkich swoich uprzedzeniach wobec studiujących kobiet nawiązał z nią wyjątkowo przyjacielskie więzi. W 1925 roku gdy cała szkoła przeniosła się do Dessau, Friedlaender objęła stanowisko nauczyciela w warsztacie ceramicznym w Schloß Giebichenstein, gdzie rzeźby uczył już Gerhard Marcks. W 1926 roku zdała egzamin czeladniczy i jako pierwsza kobieta w Niemczech stała się oficjalnie mistrzem garncarstwa. Przez kilka następnych lat żyła z ceramiki, prowadziła swój warsztat i łączyła własne artystyczne poszukiwania z projektowaniem przemysłowym, między innymi dla KPM (Imperialna Manufaktura Porcelany). W 1930 roku wyszła za mąż za kolegę ze studiów,

młodsze od niej Rudolfa Wildenhaina. Trzy lata później pierwsze nazistowskie represje spowodowały, że straciła swoją nauczycielską posadę i pracę w fabrykach, choć podobnie jak w przypadku Heymann naczynia jej projektu dalej produkowano, oczywiście bez jej nazwiska. Friedlaender przeniosła się w okolice Amsterdamu i tam zaczęła od nowa budować swój warsztat. Sytuacja w Niemczech i szerząca się niechęć wobec Żydów bardzo ją dotknęły i spowodowały, że wycofała się z życia i w całości skupiła na pracy. W jednym z listów do Marcksa pisała, że boi się ludzi. W 1939 roku otrzymała zaproszenie od znajomego, amerykańskiego architekta, by wyjechać z nim do Kalifornii. Jako obywatelka Francji dostała wizę i wyjechała do Stanów, jej mąż musiał niestety zostać w okupowanej Holandii. Finalnie artystka osiadła w San Francisco i odbudowała swoje życie po raz trzeci. Przez kilka lat pracowała jako nauczycielka w collegu by wreszcie osiąść na farmie za miastem, gdzie wraz z innymi artystami mieli wspólnie stworzyć przestrzeń pracy. Ostatecznie jednak od 1969 roku Friedlaender mieszka tam sama i prowadzi równie ascetyczne życie co w Bauhausie. Jeszcze w latach pięćdziesiątych rozwiodła się z mężem, który po siedmiu latach dotarł do Stanów, ale już jako obcy jej człowiek. Artystka pisze książki, przyjmuje chętnych na wakacyjne praktyki ceramiczne i niezmiernie pracuje przez kolejne lata. Zyskała szerokie uznanie w Stanach ale nigdy nie wróciła do projektowania dla przemysłu. Zmarła w 1985 roku.

Na przykładzie tego jednego wydziału i dwóch biografii jego absolwentek widać wyraźnie, że choć początkowe idee Bauhausu odwoływały się do równości – rzeczywistość temu przeczyła. To prawda, że przyjmowano je do szkoły, ale po jej skończeniu zaledwie garstka zyskała powszechne uznanie – podczas gdy mężczyźni kojarzonych z Bauhausem jest wielu: Walter Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Laszlo Moholy-Nagy, Ludwig Mies van der Rohe. Nazwiska tkaczek Gunty Stölzl i Benity Otte, ceramiczki Marguerite Friedlaender-Wildenhain, rzeźbiarki Ilse Fehling czy twórczyni zabawek Almy Siedhoff-Buscher nie zdołały przebić się do powszechnej świadomości¹⁷. Poza stosunkiem wykładowców i ich

¹⁷ Zapomnianym artystkom z Bauhausu poświęconych zostało kilka artykułów: Jonathan Glancey, *Haus proud: The women of Bauhaus*, "The Guardian", listopad 2009, źródło: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/nov/07/the-women-of-bauhaus>; Alice Rawsthorn, *Female Pioneers of the Bauhaus*, "The New York Times", marzec 2013, źródło: <http://www.nytimes.com/2013/03/25/arts/25iht-design25.html>; Roberta Smith, *Art review: Even the Egalitarian Bauhaus had a Hausfrau Tendency*, "The New York Times", czerwiec 2000, źródło: <http://www.nytimes.com/2000/06/02/arts/art-review-even-the-egalitarian-bauhaus-had-a-hausfrau-tendency.html>; data odwołania: 14.07.15.

stereotypowym poglądem na akceptowaną działalność artystyczną kobiet – która powinna skupiać się wokół warsztatów tkackich – wiele innych czynników wpłynęło na tę sytuację. Szkoła funkcjonowała zaledwie przez czternaście lat i być może gdyby działała dłużej udałoby się z czasem w pełni zrealizować początkowe postulaty. Narodowy socjalizm, który doprowadził do jej zamknięcia, również przyczynił się do zniszczenia dorobku i pamięci o uczniach placówki. Jako antymodernistyczny piętnował sztukę, która powstawała w Bauhausie, jako zdegenerowaną. Sześć lat wojny i fakt, że wielu spośród studentów i studentek szkoły było pochodzenia żydowskiego również nie zostały bez wpływu. Jeśli dzięki emigracji zdołali przeżyć, naturalnie zaczęli wszystko od nowa.

Kobiety, by studiować w Bauhausie, musiały mieć też zwyczajnie szczęście. W dwóch przytoczonych biografiach widać wyraźnie znaczenie, jakie miał czas. Wewnętrzna polityka szkoły zmieniała się niemal z roku na rok, a wraz z nią nastawienie wykładowców do studentek, którzy powoli przekonywali się (między innymi po sukcesach warsztatu tkackiego), że kobiety sprawdzają się jako artystki – są wytrwałe i twórcze. Heymann ma olbrzymie problemy, by w ogóle otrzymać status studentki ceramiki i opuszcza warsztat po wielkiej kłótni, tymczasem Friedlaender z powodzeniem kształci się i nawiązuje przyjacielskie relacje z wykładowcami. Oczywiście na tę sytuację mogły wpłynąć charaktery obu artystek i różne chęci przystosowania się do wymogów pracowni, niemniej jednak moment wstąpienia do szkoły miał niebagatelne znaczenie. W 1923 roku Gropius oferuje Leszlo Moholy-Nagy stanowisko, które wcześniej zajmował Johannes Itten, co niewątpliwie polepsza sytuację kobiet, przeciwko którym Itten wcześniej oponował. Ta zmiana zapewnia studentkom większą wolność wyboru studiów, z czego korzysta między innymi Marianne Brandt. Wspierana przez Moholy-Nagy wybiera warsztat obróbki metalu, by w latach trzydziestych stać się jedną z lepiej znanych w Niemczech projektantek industrialnych mebli i lamp.

Sytuacja kobiet w Bauhausie była bezpośrednim odzwierciedleniem ich pozycji społecznej. Niewiele czasu zdążyło upłynąć od momentu, gdy pierwsze uczelnie umożliwiły im naukę i choć sytuacja powoli ulegała zmianie, studia były dla większości z nich trudniejsze niż dla mężczyzn. Wielu z nich nie było na nie stać i mogły je podjąć jedynie pod warunkiem otrzymania stypendium. Istotną kwestią było również łączenie szkoły z obowiązkami domowymi. W owym czasie pozostanie niezamężną było rzadkim wyborem, dlatego

większość kobiet rezygnowała z kariery, by zająć się domem i dziećmi. Równość, o której tak wiele jest mowy w założeniach statutowych Bauhausu, w rzeczywistości nie funkcjonowała, w jej ramach kobiety otrzymywały tylko podstawowe minimum – o wszystko inne zmuszone były walczyć.

Po wojnie, demokratyczny impuls zaszczerpiiony w sztuce przez Bauhaus utrzymał się w Niemczech i stał powodem do inspiracji. Zarówno indywidualni artyści, jak i większe manufaktury wykonywały modernistyczne naczynia, osiągalne cenowo i dedykowane codziennemu użytkownikowi. Równolegle zachowywano świeże eksperymentalne podejście, które widać było szczególnie w dekoracji przy użyciu nowych jasnych szklivi i zabawy fakturą (popularny efekt lawy uzyskiwany przez ślady po pęcherzykach powietrza). Prace będące połączeniem sztuki, rzemiosła i umiejętności projektowania były produkowane seryjnie w przystępnych cenach – przeznaczone do eksponowania w warunkach domowych na półkach i kredensach, wnosili powiew nowoczesności do domu. W przeciwieństwie do Wielkiej Brytanii, gdzie nadal żywe były uprzedzenia wobec przemysłu (oddziedziczone po Williamie Morrisie), w Niemczech nie separowano po wojnie artystów i garncarzy od przemysłu. Fabryki czerpały inspirację z twórczości indywidualnych twórców i chętnie podejmowały z nimi współpracę, przekładając ich projekty na możliwości produkcyjne. Nowoczesność wyrażana w sztukach plastycznych przez pop art i op art znalazła swoje przełożenie poprzez ceramikę i za jej pośrednictwem trafiała do domów. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku żaden inny kraj w Europie nie produkował tak różnorodnej ceramiki pod względem projektów i szkliwa jak Niemcy. Nowe okoliczności w naturalny sposób ułatwiły kobietom drogę do własnej ceramicznej twórczości, demokratyczna spuścizna Bauhausu była lepiej realizowana w praktyce, zarówno przemysł, jak i indywidualni twórcy prosperowali dobrze, a prace znajdowały rynek zbytu. Dobra passa skończyła się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wraz z pojawieniem się konkurencji ze strony tańszych produktów ze Wschodu, które doprowadziły do obniżenia standardów rodzimych fabryk, a następnie ich zamknięcia.



Gerda Heuckeroth, dwie wazy wykonane w latach 1962-64

Obecność kobiet w powojennej ceramice była oczywiście naturalną konsekwencją zmian, które zaszły w społeczeństwie w wyniku wojny oraz nowej sytuacji politycznej w Europie. Echa Bauhausu długo odbijały się w niemieckiej i europejskiej sztuce, a szkoła doczekała się licznych opracowań i monografii. Niestety nie problematyzowały one obecności i znaczenia kobiet w słynnej placówce ani szerzej w sztuce tego okresu. Na szczęście sytuacja powoli się zmienia. Berlińskie Archiwum Bauhausu od kilku lat bada i systematyzuje wiedzę na temat biografii i dorobku absolwentek szkoły, próbując przywrócić ich sylwetki historii sztuki. Od 2012 roku w ramach serii Female Bauhaus prezentują prace zapomnianych artystek. Do tej pory wystaw doczekały się: Benita Koch-Otte, Lou Scheper-Berkenkamp i Gertrud Arndt. Najwyraźniej więc nieobecność absolwentek Bauhausu jest zauważalna nawet po latach, a inicjatywa berlińskiego archiwum potwierdza zarówno samo zjawisko jak i lukę, jaką po sobie zostawiły.

Anglia: Arts and Crafts Movement i Studio Pottery

Szukając kontekstu i badając przeszłość współczesnej brytyjskiej, ale i europejskiej ceramiki nie da się uniknąć powrotu do Arts and Crafts Movement, o którym była już wcześniej mowa. Wracający do korzeni sztuki użytkowej, a więc rzemiosła, ruch był odpowiedzią na niepokojące zmiany w designie i wzornictwie użytkowym końca XIX wieku, spowodowane wzrostem masowej produkcji. Fabrykom zarzucano wytwarzanie przedmiotów o złej jakości i wyglądzie, które utraciły najważniejszy aspekt – nie są już efektem pracy ludzkich rąk.

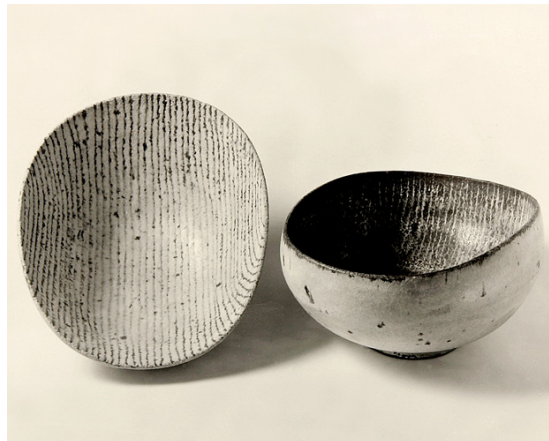
Ceramika bynajmniej nie była od początku w centrum zainteresowań i badań Arts and Crafts, choć z czasem również znalazła tam swoje miejsce. Stało się to głównie za sprawą znanego ceramika Williama de Morgana, który aktywnie działał w ruchu odnowy rzemiosła i projektował kafle do aranżowanych przezeń wnętrz. Ogólna sytuacja ceramiki jako sztuki i przemysłu była bardzo dobra. Na początku XX wieku, zarówno w Europie jak i Ameryce Północnej, działało wiele fabryk wytwarzających ceramikę oraz liczne grono indywidualnych artystów. Wielu twórców intensywnie eksperymentowało (szkliwa, materiały, technika wypału), inni z kolei zajmowali się wyrabianiem naczyń codziennego użytku na potrzeby okolicznych wsi. To oznaczało bogactwo i różnorodność ceramicznego rynku. W Anglii, na większą skalę, ceramiczny przemysł rozwijał się w Stoke-on-Trent od XVIII wieku, gdzie powstała sieć dobrze prosperujących zakładów z bogatym zapleczem technicznym.



Katherine Pleydell-Bouverie i Norah Braden, cztery naczynia z ich pracowni, wykonane prawdopodobnie w latach 1929-1933

Na tym gruncie w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku rozwinął się ruch studio pottery. Jego estetyka była dość surowa – bazowała na prostej formie, preferowała

chropowatą, niewygładzoną fakturę i surowość nawiązującą do średniowiecznej angielskiej ceramiki, a więc do starej narodowej tradycji wyrobu naczyń. Do najbardziej znanych artystów, którzy działali w nim od początku należał Bernard Leach, a po nim jego wychowankowie: Michael Cardew, Katherine Pleydell-Bouverie czy Norah Braden (dwie ostatnie artystki przez lata 1928-36 mieszkały i pracowały wspólnie, co było częstą strategią przetrwania dla kobiet-ceramiczek).



Lucie Rie, misy, niedatowane

W ruch zaangażowali się również imigranci, do najbardziej znanych należała Lucie Rie, która w 1938 roku uciekła z Austrii przed prześladowaniami, a także jej uczeń Hans Coper. Znane nazwiska i publikacje¹⁸, w tym najważniejsza *A potters Book* wydana w 1940 roku przez Bernarda Leacha, pomogły zachować tej estetyce silną pozycję również w ceramice powojennej. Do sukcesu studio pottery przyczynił się również wojenny przestój w produkcji ceramiki przemysłowej, który uczynił ręcznie toczona naczynia pożądaną alternatywą. Wysoka pozycja studio pottery oznaczała marginalizację innych ruchów w tym czasie np. Omega Workshops¹⁹ czy projektów figurek ceramicznych. Te ostatnie są ciekawym przykładem kształtowania się i obecności kobiet w brytyjskiej ceramice. Choć w XX wieku powszechnie studiowały już na uczelniach artystycznych, bardzo niewiele studentek można było znaleźć na wydziale rzeźby, który pozostawał zdominowany przez mężczyzn. Ceramika

¹⁸ Między innymi: Wingfield Digby, *The Work of the Modern Potter in England* (1952); Muriel Rose, *Artists Potters In England* (1955).

¹⁹ The Omega Workshops Ltd były przedsiębiorstwem założonym przez członków Bloomsbury Group, w lipcu 1913 roku. Warsztaty mieściły się pod adresem 33 Fitzroy Square w Londynie i powstały z myślą o zapewnieniu możliwości artystycznej ekspresji jej członkom. Roger Fry był główną postacią tego projektu – uważał, że artyści powinni projektować i produkować swoje prace samemu podobnie jak pisarze mogliby być wydawcami i drukarzami własnych tekstów.

jako sztuka użytkowa, a nie piękna, była łatwiej dostępna i stanowiła rodzaj konsensusu dla zainteresowanych rzeźbą kobiet. Pozwalała pracować w trzech wymiarach – tworzyć figurki na mniejszą skalę, bez konieczności walki z systemem studiowania. Niestety, jak pisze²⁰ Moira Vincentelli, popularność takiej sztuki była krótkotrwała. Doktryny studio pottery kładły nacisk na funkcjonalność, natomiast nowa ideologia modernizmu ceniła abstrakcyjne, nienaturalistyczne tematy co sprawiało, że małe figurki nie znajdowały dla siebie miejsca. W okresie międzywojennym w Anglii wykonywały je i kupowały wyłącznie kobiety, dlatego szybko spadły na artystyczny margines. Choć przez moment stały się popularne również w innych krajach, między innymi Austrii, pozostawały pod ostrzałem krytyków sztuki i modernistycznej propagandy. Szufiadkowano je jako przedmioty będące przejawem kobiecego smaku, a więc czegoś traktowanego z pobłażaniem, pozbawionego artystycznej jakości. W Anglii wielu krytyków nawet nie zajmowało się tym tematem, zupełnie ignorując ten przejaw twórczości. Krytyka narracyjności i realizmu w ceramice ustała dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kiedy to zaczęto na powrót poświęcać uwagę sztuce tworzenia figur ludzi i zwierząt. Nadal w większości zajmują się tym kobiety.



Margaret Hine, dwie gołębnice, ok 1955 roku

Tymczasem jednak rozwijał się ruch studio pottery, który również borykał się ze swoimi problemami. Główny z nich dotyczył tożsamości i statusu tego, co robili – swoje prace pokazywali zarówno na wiejskich jarmarkach, jak i w galeriach londyńskiego West Endu, z jednej strony w ramach ideologii ruchu poświęcali się wykonywaniu naczyń do domowego użytku, z drugiej zaś frustrował ich fakt, że nie otrzymywali żadnych ofert ze strony przemysłu, który kierował je do architektów i artystów. Po wojnie, choć estetyka studio pottery nadal wyznaczała silny trend, zaczęła ustępować nowej twórczej

²⁰ Moira Vincentelli, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, Manchester University Press, Manchester 2000, s. 241-243.

perspektywie. W czasie restrykcji i niedoborów zaczęto postrzegać garncarstwo jako sposób na niezależne, przyjemne zajęcie, a nawet zabawę. Picasso, który tuż po wojnie zaczął ozdabiać naczynia swoimi kolorowymi kompozycjami, wyznaczył nowy kierunek – figlarnej i żartobliwej ceramiki. „Nowy look” podchwycili inni, między innymi Wiliam Newland, James Tower, Margaret Hine i Nicholas Vergette, którzy ozdabiali toczone przez siebie naczynia popularnymi wzorami w jasnych kolorach. Ta nowa i wesoła sztuka szybko znalazła swoich propagatorów i stała się popularna w całej Anglii. Koniec lat sześćdziesiątych okazał się dobrym czasem dla sztuki użytkowej – zarówno ceramice, jaki i tkaninie, szkłu i innym jej gałęziom udało się przemówić tym samym współczesnym językiem i dotrzeć do szerokiej grupy odbiorców. Z końcem lat sześćdziesiątych estetyka wprowadzona przez Picassa przestała być aktualna. Zamiast niej zaczęto inspirować się sztuką prymitywną, mikrozoologią i naturą. Do pierwszych artystów, którzy sięgnęli po te inspiracje, należeli Auld i Ruth Duckworth razem z Gordonem Baldwinem. W ciągu dwóch następnych dekad grono artystów znacznie się powiększyło, zarówno w Anglii, jak i USA „organiczna abstrakcja” stała się dominującym ceramicznym stylem.



Ruth Duckworth, organiczna abstrakcja

Tymczasem ruch studio pottery nadal istniał, choć coraz bardziej odchodził od początkowych założeń. Osobne pracownie artystów, jak osobne światy, funkcjonowały według odrębnych założeń każdego z twórców. W 1982 roku Crafts Council zorganizował wystawę *The Maker's Eye*, która miała podsumować dotychczasowy dorobek artystów tego nurtu, jak również wskazać kierunki, w jakich będzie się dalej rozwijać. Selekcji dokonał Michael Cardew, a na wystawie znalazły się prace między innymi Svenda Bayera, Richarda Batterhama, Clivea Bowena, Steha Cardew, Katharine Pleydell-Bouverie i Norah Barden.

Tanya Harrod we wstępie²¹ do katalogu *Contemporary British Studio Ceramics: The Grainer Collection* pisze, że według Michaela Cardew wystawa miała celebrować i bronić dawnych założeń studio pottery, czyli funkcjonalności i użytkowości naczyń. Niezamierzenie stała się jednak powodem do refleksji nad różnicami w edukacji ceramików i postępującymi zmianami oddalającymi współczesną ceramikę od idei założycielskich ruchu. Michael Cardew reprezentował pokolenie, które nie skończyło studiów artystycznych, a całą swoją wiedzę czerpało z praktyki w warsztacie oraz podróży, na przykład do Afryki czy Japonii. Bernard Leach miał w tej kwestii stanowcze poglądy, mówiąc, że rzemiosła, jakim jest ceramika, nie da się nauczyć na uniwersytecie i tylko nieliczni wykładowcy mają w tej dziedzinie szeroką wiedzę. Rzeczywiście w Central School i Royal College of Art., gdzie uczono pracy z gliną, nikt nie oczekiwał od studentów robienia wszystkiego samodzielnie i od podstaw. Na każdym etapie pracy można było liczyć na pomoc techników, którzy panowali nad wypałem prac w piecach albo kształtowaniem form do odlewów. Od 1961 roku na uczelniach wprowadzono reformy, które (na wzór ogólnych kursów Johanesa Ittena z Bauhausu) dzieliły edukację na kurs podstawowy, a po nim specjalizacje czyli Diploma of Art and Design. W nowym systemie ceramika wchodziła do specjalizacji projektowania trójwymiarowego co sprawiało, że była lepiej finansowana niż wcześniej. W latach siedemdziesiątych pierwsi absolwenci tych nowych ceramicznych kursów byli mniej wyspecjalizowani niż pokolenie samouków przed nimi, za to posiadali szerszą i bardziej eklektyczną wiedzę z zakresu historii sztuki i kultury. Surowość i dyscyplina nauki w dawnych warsztatach zupełnie zanikła.

W 1979 roku, po dojściu do władzy Margaret Thatcher i partii konserwatystów, doszło do wielu zmian (również w dostępie do wyższej edukacji, którą objęto opłatami), a życie stało się znacznie cięższe. W ceramice widać to za sprawą powrotu figuratywności i narracji pod postacią taniej i masowej produkcji satyrycznych podobizn polityków i rodziny królewskiej. (Długa historia „politycznej” ceramiki wywodzi się z Stoke-on-Trent). Jeff Koons, Steven Dixon czy Paul Scott tworzyli prace nawiązujące do języka komiksów, popkultury czy ulicznej propagandy. Lata dziewięćdziesiąte rezonują w ceramice przede wszystkim odwołaniami do zmian w przemyśle – upada lub zostaje zamkniętych wiele fabryk porcelany. Prace coraz bardziej zmiernają w stronę instalacji, zmianie ulega również sposób ich eksponowania na wystawach – potrzeba coraz więcej miejsca. Począwszy od lat

²¹ Tanya Harrod, *The Everyday and the Numinous: British Studio Pottery 1980-2009*, w: *Contemporary British Studio Ceramics: The Grainer Collection*, red. Annie Carlano, The Mint Museum of Art 2010, s. 17-20.

dziewięćdziesiątych, konwencjonalne przestrzenie galeryjne przestają wystarczać, a ceramika pokazuje swoje nowe oblicze – jeszcze silniej aranżuje wnętrza, eksploruje strukturę i objętość, zbliżając się do architektury. Artyści korzystają z nowopowstających wnętrz galerii i muzeów dzięki ustanowionej w 1993 roku Narodowej Loterii, która do 2001 przynosi 10 bilionów funtów. Pieniądze pozwalają sfinansować między innymi New Art Gallery w Walsall, Tate Modern w Londynie czy Middlesbrough Institute of Modern Art (MIMA). Słynna Hala Turbin w Tate staje się inspiracją i marzeniem artystów początku XXI wieku.

Omawiając przytoczoną historię z perspektywy kobiet trzeba cofnąć się aż do XVIII wieku, gdyż już wtedy wiele z nich wprawiało się w ceramicznym fachu. Kobiety pomagały w rodzinnych warsztatach, zajmowały się sprzedażą naczyń na targach i w sklepach, a w razie śmierci męża uczyły się fachu na tyle, by dalej prowadzić rodzinny biznes. Pod koniec XIX wieku popularnym zajęciem wśród kobiet z klasy średniej było malowanie porcelany, które często ewoluowało w kierunku innych ceramicznych praktyk, eksperymentów technologicznych, innowacji w obrębie sposobów ozdabiania etc. Niektórym kobietom udawało się spożytkować swoje umiejętności, obejmując stanowiska nauczycielskie w collegach albo pisząc książki i poradniki²².

W XX wieku publikuje coraz więcej kobiet Denise Wren (*Handcraft Pottery for Workshop and School*, 1928) a po niej jej córka, która w latach pięćdziesiątych dokonała reedycji prac matki; w 1931 roku ukazuje się praktyczny podręcznik autorstwa Dory Lunn²³, który do lat sześćdziesiątych doczekał się siedmiu reedycji; wysoką pozycję osiąga również Dora Billington, która nie tylko pisze, ale i wykłada najpierw w Royal College of Art a później w Central School of Arts and Craft, gdzie w 1926 roku zostaje dziekanem wydziału. Od lat sześćdziesiątych powstają kolejne podręczniki, które utrzymują dotychczasowy sposób pisania o ceramice, a więc łączą historyczne opracowania z praktycznymi instrukcjami i metodami „jak to zrobić”. Według Vincentelli²⁴ wpływy kobiet w sferze edukacji dalece przewyższały ich obecność w ruchu studio pottery czy w produkcji ceramiki przemysłowej.

²² Między innymi Brytyjka Florence Lewis napisała książkę o malowaniu porcelany *China Painting* (1883). W USA działała na przykład Susan Ann Frackleton (1848- 1932), która założyła własny warsztat i szkołę dekorowania ceramiki.

²³ Dora Lunn, *Pottery in the Making, a handbook for teachers and individual workers*, Dryad Press 1931.

²⁴ Moira Vincentelli, op.cit., s. 187.

Co więcej, sugeruje, że ten stosunek zaczął się zmieniać dopiero w ciągu ostatnich dwóch dekad. Taka sytuacja oznacza, że choć umożliwiano im teoretyzowanie i naukę w collegach – w kwestii samodzielnej realizacji artystycznej pozostawały w tyle wobec mężczyzn. Ponieważ nauczycielska rola przychodziła im naturalnie – w tym zawodzie od lat pracowało więcej kobiet niż mężczyzn – część z nich wykorzystywała ten fakt nie tylko po to, by móc zajmować się ceramiką, ale by pogłębiać swoje ścisłe zainteresowania. Ponieważ zniechęcano kobiety do nauki przedmiotów ścisłych, związanych z technologią, ceramika mająca bliskie związki z chemią i fizyką była sposobem na obejście tej sytuacji. Zakładając stowarzyszenia, organizując wystawy, wykłady czy wydając książki kobiety powoli przechodziły kolejne stopnie dzielące je od samodzielnej praktyki.

Studio pottery jako nowy kierunek w sztuce od początku miał w sobie silny romantyczny i pionierski rys fizycznej i manualnej pracy w ramach własnej pracowni, która miała przybliżyć artystę do prawdy wyrazu, oryginalności, ale też odkrycia własnej odrębnej tożsamości. Ceramika artystyczna znalazła w ruchu bezpieczne schronienie przed przemysłem i masową produkcją. W ramach własnych pracowni artyści próbowali określić swój status i rolę w kulturze i sztuce, jak również ustanowić nowy rodzaj praktyki – bardziej otwarty na eksperymenty. Z tej otwartości korzystały również kobiety, jak choćby wspomniana już Katharine Pleydell-Bouverie, uczennica Bernarda Leacha. Choć jak wszędzie indziej również i w studio pottery panowała patriarchalna ideologia, z którą musiały sobie radzić – wiele z nich niezrażonych prowadziło swoje warsztaty. Podobnie jak kiedyś sztuka dekoracji, tak później studio pottery dało kobietom wolność i pożądaną autonomię zwłaszcza, gdy pod koniec lat dwudziestych idea niezależnego artysty zaczęła się rozprzestrzeniać. W Danii, Finlandii, Szwecji czy Niemczech pozycję kobiet umacniały patronaty dużych ceramicznych zakładów, które wspierały niezależnych ceramików/designerów i oferowały pracę w studiach przyległych do zakładów.



Carol McNicoll, rzeźba ceramiczna

Wraz z nadejściem drugiej wojny światowej wiele zmienia się w nowo powstałej grupie ceramiczek. Zarówno do Anglii jak i USA napływa fala imigrantów z Europy, na gruncie brytyjskim szybko odnajduje się wspomniana już Lucie Rie, a także Beatrice Wood. Po wojnie następuje dobry czas dla ceramiki – kraj odbudowuje się z wojennych zniszczeń, a pozycja kobiet w społeczeństwie rośnie. Założenie pracowni i utrzymywanie się z niej przestaje być nieosiągalnym marzeniem. Kobiety wykładają, piszą i uzyskują wreszcie dostęp do koła garncarskiego na równych prawach. Choć nie jest to jeszcze proces naturalny i automatyczny, studio pottery zaczyna oferować kobietom pewne możliwości rozwoju – choć, jak w innych zawodach, nadal bardzo trudno jest im osiągnąć najwyższe pozycje i uznanie. Vincentelli przywołuje²⁵ wspomnienia Carol McNicoll – brytyjskiej ceramiczki, która zaczynała swoją karierę w latach siedemdziesiątych i przyznawała, że ona i jej koleżanki często czuły się marginalizowane podczas studiów w Royal College. Zarówno materiały, jak i uwaga wykładowców skierowana była na studentów, a ją i jej koleżanki zostawiano z boku licząc, że jakoś dadzą sobie radę. Równolegle jednak w Anglii w szybkim tempie rozprzestrzeniają się idee feminizmu i choć nie wszystkie studentki otwarcie się z nim identyfikują, to buduje on w kobietach pewność siebie. Zyskują większą świadomość swojego położenia jako artystek i dociera do nich, że nie muszą dłużej akceptować dotychczasowej sytuacji, czują wsparcie, bo wiedzą, że takich jak one jest więcej. W tym czasie Crafts Council zaczyna promować ceramikę tworzoną przez kobiety, organizując im wystawy i wydając publikacje z reprodukcjami ich prac. Alison Britton, która debiutowała w tym czasie, wspomina²⁶, że biorąc udział w wystawach w latach osiemdziesiątych była bardzo świadoma napięcia i różnic w postrzeganiu płci i sama w swoich pracach często używała odniesień do

²⁵ Ibidem, s. 248.

²⁶ Ibidem, s. 248.

męskości i kobiecości. Dzięki powolnemu przepracowywaniu i uobecnianiu podobnych kwestii, sytuacja ulega zmianie. Ceramiczny rynek angielskiej sztuki urozmaica się o nowe postawy i nowych artystów. W latach pięćdziesiątych pogrzebana zostaje niechęć do figuratywnych przedstawień ludzi i zwierząt, które wracają do łask. Idee i ruch studio pottery oczywiście nadal znajdują swoich kontynuatorów, ale na tak zróżnicowanym rynku nie ma już miejsca dla dominacji. Choć liczba kobiet i mężczyzn zajmujących się ceramiką jest wyrównana, to nadal w pracach niektórych artystek widać podziały i problemy, które nierozdzielnie łączą się z byciem kobietą-ceramikiem.

Japonia – historia ostatnich pięćdziesięciu lat emancypacji kobiet

Współczesne japońskie artystki tworzą oryginalne i nowoczesne prace, wyróżniane w konkursach na całym świecie. Nikt nie kwestionuje ich roli i miejsca w kreowaniu wizerunku współczesnej ceramiki tego kraju. Zadziwiająco mało mówi się jednak o historii ich pojawienia się w sztuce – ostatnich pięćdziesięciu latach powolnego wyłaniania się silnej kobiecej reprezentacji, z którą mamy do czynienia obecnie. W 2010 roku Smith College (Northampton USA) zorganizował wystawę *Touch Fire Contemporary Japanese Ceramics By Women Artists*, prezentującą prace współczesnych ceramiczek, którym udało się na tym polu przełamać męską dominację. W katalogu, jaki towarzyszył wystawie, znalazł się tekst opracowany przez Todate Kazuko *The History of Women in Japanese Ceramics*²⁷, który opisuje drogę emancypacji kobiet w tej dziedzinie i wyróżnia najważniejsze współczesne artystki.

W historii industrialnej i przedindustrialnej ceramiki japońskiej widać ślady twórczości kobiet, ale prawie wyłącznie chodzi o naczynia wykonane ręcznie bez pomocy koła garncarskiego. Technika pracy na kole była zarezerwowana dla mężczyzn i aż do XIX wieku trudno podać jakiegokolwiek kobiece nazwiska²⁸. Po okresie modernizacji w Japonii – epoce Meiji²⁹ (1868-1912) – wiele warsztatów garncarskich zaczęło wykonywać ceramikę również ręcznie, mimo to nadal nie dopuszczano kobiet do pracy twórczej. Jeśli zatrudniano je w warsztatach, to jedynie do drobnych zadań – na przykład przygotowania czy mieszania szkliv. W Bitzen, jednym z bardziej znanych japońskich miejsc wypału ceramiki, można znaleźć dowody obecności kobiet (w latach 1912-1926). Nazywano je „hideshi” co oznacza „ucznia-księżniczkę”, a ich praca wyglądała tak: *nosząc czerwoną szarfę i wzorzyste kimono, hideshi pomagały w pracy garncarzowi, śpiewając pieśni i popychając delikatnie koło*

²⁷ Tekst dostępny pod linkiem:

http://www.smith.edu/artmuseum2/archived_exhibitions/touchfire/from_the_catalogue.htm, data odsłony: 22.06.15.

²⁸ Otagaki Rengetsu – buddyjska mniszka, która dekorowała swoje naczynia własnymi wierszami – i Hattori Tsunato, która pod koniec XIX wieku eksportowała swoje prace za granicę to dwa wyjątki na całą epokę.

²⁹ Epoka Meiji („Epoka Świątłych Rządów”) — okres w historii Japonii przypadający na lata panowania cesarza Mutsuhito, trwający od 8 września 1868 do 30 lipca 1912. Zapoczątkowane przez szereg wydarzeń określanych mianem restauracji Meiji. Były to czasy głębokich przemian społecznych, politycznych, gospodarczych i kulturowych, jak również gruntownej modernizacji kraju na wzór zachodni.

*rękami*³⁰. Biorąc pod uwagę, że w tym czasie rozpowszechniały się już elektryczne koła garncarskie, ta wizja artysty i jego asystentki wydaje się baśniowo-rustykalna, niemniej realna pozycja kobiet w ceramice tego okresu nie ma w sobie nic z romantyczności tego obrazka. Dopiero w 1962 roku Bizen opuszcza pierwsza rzeczywiście wykształcona ceramiczka – Marioka Michiko. Swoją wiedzę i umiejętności zawdzięcza mistrzowi Kaneshige Toyo – który wspierał wysiłki kobiet w zdobyciu ceramicznego wykształcenia i dopuszczał je do nauki w swoim warsztacie na równi z mężczyznami. Nawiasem mówiąc, dzięki niemu i kilku innym podobnie myślącym nauczycielom, w Bizen pracuje obecnie więcej kobiet niż kiedykolwiek w historii tego miejsca.

W drugiej połowie dwudziestego wieku feminizm stał się ważną częścią artystycznego dyskursu na całym świecie. Kwestie związane z pozycją, prawami czy seksualnością kobiet coraz częściej pojawiały się w tematach wystaw i dyskusji. Historię sztuki poddano ponownej ewaluacji i badano pod kątem obecności i znaczenia artystek, podobnym zabiegom poddano również obecne w sztuce wizerunki kobiecego ciała. Poddane krytycznej analizie miały zmienić sposób postrzegania go w sztuce i społeczeństwie. W japońskiej sztuce wpływy feminizmu widać głównie w ekspresyjnym malarstwie i rzeźbie, natomiast w ceramice długo nie ma po nim śladu. Idee emancypacji kobiet w ramach tego rzemiosła długo wstrzymywał system popularnych przesądów, według których powinny przebywać z dala od warsztatu, a co ważniejsze od pieca do wypału. Nawiasem mówiąc tytuł przytoczonej wystawy w Smith College żartobliwie nawiązuje do tego zjawiska. „Touch fire” tłumaczone jako „dotknąć ognia” zamyka w jednej ekspozycji prace kobiet, które przełamały ten popularny stereotyp, a z ich spotkania z ogniem wynikły piękne i wyjątkowe przedmioty.

W latach siedemdziesiątych zwiększa się ogólna liczba kobiet na rynku pracy. Równocześnie z Zachodu dociera coraz więcej publikacji o tematyce feministycznej, które tłumaczy się na japoński. To stanowi bodziec dla historyków sztuki i badaczy, którzy zaczynają problematyzować zagadnienie kobiecej obecności w sztuce. Nie da się ukryć, że ich wczesne prace nie zdobywają szerokiego uznania i nie wpływają na środowisko sztuki. Sytuacja zmienia się na początku lat osiemdziesiątych, kiedy popularne magazyny

³⁰ Todate Kazuko, *The History of Women in Japanese Ceramics*, katalog: *Touch Fire Contemporary Japanese Ceramics by Women Artist*. W oryginale: „Wearing red sashes and kasuri-patterned kimono, the *hideshi* would help the male craftsmen by singing songs of the potter’s wheel while gently pushing the wheel along with their hands”.

poświęcone sztuce zaczynają publikować obszerne materiały o kobietach. Należące do mainstreamu pisma doceniają i chwalać ich artystyczny dorobek, kierując na nie powszechną uwagę i stawiając za wzór do naśladowania. Najbardziej znaczącym było wydanie przez magazyn Bijutsu Techo numeru zatytułowanego *Super Girls of Art*³¹. Wydana w 1986 roku publikacja prezentowała dokonania i sylwetki młodych artystek urodzonych na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych oraz już w latach sześćdziesiątych, które niedawno ukończyły uczelnie i zaczynały wyrabiać sobie nazwiska w świecie sztuki. Dość szybko termin „Super Girls” przylgnał do artystek, które debiutowały w tym okresie i naturalnie pociągnął za sobą fale krytyki. Tashima Etsuko, ceramiczka zaliczana do Super Girls przyznaje, że zainteresowanie feminizmem i genderem pielęgnowała w sobie już w trakcie studiów. W 1981 roku pokazała swój projekt dyplomowy *Censored*, który był rodzajem instalacji złożonej z gipsowych odlewów części jej ciała. Jej praca została oceniona negatywnie zarówno przez krytyków, jak i środowisko akademickie. Zarzucano jej zły dobór materiału i płytkość przedstawienia. W zamierzeniu artystki instalacja nie miała prezentować jedynie fragmentów kobiecego ciała, ale odwoływać się do jej własnych zmagania z pojmowaniem kobiecości i rolą kobiety. Coraz silniejszym ruchom emancypacji towarzyszyły w Japonii uchwały, które między innymi znosiły wszelką dyskryminację wobec kobiet, a od 1986 roku gwarantowały im równe szanse zatrudnienia. W latach dziewięćdziesiątych dobra passa artystek trwała dalej, szczególnie dla tych wyróżnionych jako Super Girls – cieszyły się większym zainteresowaniem krytyków i łatwiej było im się dostać do muzeów i galerii. Jednocześnie nadal wielu krytyków i kuratorów starszego pokolenia nie akceptowało ich jako artystek i bagatelizowało ich dokonania. I choć sytuacja z czasem uległa zmianie, a wiele Japonek zyskało międzynarodowy rozgłos, Todate Kazuko w katalogu wystawy zauważa: *Pomimo sukcesu współczesnych kobiet-ceramików w Japonii, ich liczba stale utrzymuje się na niskim poziomie. Bardzo często decydują się na ceramiczną emeryturę pomimo nagród, które otrzymują jeszcze w trakcie lub tuż po skończeniu studiów*³². Dlaczego tak wiele artystek wyróżniających się talentem, docenianych przez krytyków i kolekcjonerów rezygnuje z bycia ceramiczką? Kazuko jest zdania, że może być to kwestia braku ciągłości i czasu, który

³¹ Joshua S. Mostwos, Bryson Norman, Graybill Maribeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press 2003, s. 180-189.

³² Todate Kazuko, op.cit., w oryginale: “Despite the success of contemporary women ceramists in Japan, their retention rate is dismally low. It is not unusual for women to retire from the field of ceramics even after receiving major awards during or after university.”

potrzebny jest, by rozwinąć styl, dojrzeć i pogłębić ekspresję. Biorąc pod uwagę długą historię japońskiej ceramiki, kobiety zdołały do niej dołączyć zaledwie przed chwilą. Mimo tego, że dość szybko zaczęły budować swoje dziedzictwo (w 1957 roku Asuka Tsuboi założyła Women's Association of Ceramic Art), gdy po wojnie otworzyły się przed nimi możliwości studiów artystycznych, wiele z nich porzuciło koło garncarskie na rzecz malarstwa czy rzeźby. Dopiero artystki drugiej fali, czyli debiutujące Super Girls wywarły wpływ na japońską i międzynarodową scenę artystyczną. Ich instalacje i oryginalne prace ceramiczne w dużej mierze zainspirowały nowe pokolenia kobiet. Współczesne artystki, urodzone w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, idą śladem swoich poprzedniczek, ich prace są nowoczesne, niepozbawione społecznego kontekstu a przede wszystkim wymagające technicznej biegłości wykonania. Mimo to w tekstach towarzyszących wystawie z 2010 roku widać niepokój i troskę o przyszłość japońskiej ceramiki. W wielu miejscach padają zdania o potrzebie pogłębienia badań nad jej przeszłością, która zostaje niesproblematyzowana, a to z kolei rzutuje na jej obecną pozycję. Tak potrzebna ciągłość to kwestia delikatna i wymagająca ciągłych starań.



Ono Hakuko, Kształt Gwiazd, praca z 1982 roku

Analizując biogramy artystek, które zamieszono w katalogu przy okazji wystawy *Touch fire* rzeczywiście można dostrzec pokoleniowe zbieżności, ale i charakterystyczne tendencje współczesnej ceramiki japońskiej. Najstarszą artystką, której prace pokazano na wystawie, była Ono Hakuko (1915-1996), która zaczynała ceramiczną karierę w czasach, gdy sformułowanie „kobieta-ceramik” właściwie nie istniało. Zapewne dlatego jej debiut przypadł dopiero na wczesne lata siedemdziesiąte, kiedy była już po pięćdziesiątce. Niemniej jednak jej eleganckie i delikatne prace z porcelany zdobyły uznanie i popularność, co

znacznie przyczyniło się do zmiany nastawienia japońskiego społeczeństwa i przetarło szlak dla innych kobiet-ceramików.



Matsuda Yuriko, Modlitwa, 2006 rok

Urodzone w 1943 roku Koike Shōko i Matsuda Yuriko to z kolei przedstawicielki pokolenia artystek, które w latach powojennych jako jedne z pierwszych uzyskały dostęp do uczelni i zdobyły wyższe wykształcenie. Wolność wyboru studiów łączyła się również z większą swobodą poszukiwań artystycznych poza obraną dziedziną. W ten sposób Shōko włączyła do swojej twórczości tkaninę. Natomiast Yuriko mimo wolności poszukiwań poza obszarem japońskiej tradycji ceramicznej koncentruje się właśnie na niej. Poznając jej dawne techniki, sposoby wykonywania i zdobienia naczyń reinterpreteruje tradycję i umieszcza jej ślad we współczesnych pracach. Cramika Yuriko, i podobnych jej artystek pomaga zachować wielowiekową ciągłość estetyczną japońskiej ceramiki.



Shigematsu Ayumi, rzeźba ceramiczna, 2006 rok

Drugą falę artystek stanowią między innymi urodzone pod koniec lat pięćdziesiątych: Tashima Etsuko (1959), Kawakami Tomoko (1957) czy Shigematsu Ayumi (1958). Część z nich

należy do pokolenia wpływowych artystek, tak zwanej „drugiej fali”, kobiet, które w pracach otwarcie eksponują swoje feministyczne podejście do sztuki i estetyki. To one debiutują w latach osiemdziesiątych i zostają przyporządkowane do ruchu Super Girl. Ich prace stawiają niewygodne pytania i podważają *status quo*. Ayumi, podobnie jak wiele artystek tego pokolenia, krąży wokół alegorycznych przedstawień kobiecej i męskiej seksualności i natury, ale też napięcia między wnętrzem i zewnątrz – tworzy formy sprawiające wrażenie wyróconych na wierzch.



Kawakami Tomoko, prace nagrodzone w Faenzie w 2005 roku

Tomoko, choć pochodzi z tego samego pokolenia, ma za sobą inne doświadczenia. Pozostaje właściwie nieznana aż do 2005 roku, kiedy to wygrywa pierwszą nagrodę w międzynarodowym konkursie ceramicznym organizowanym przez International Museum of Ceramics w Faenzie we Włoszech. Prestiżowa nagroda za granicą zwraca na nią uwagę krajowych krytyków i kuratorów. Podobny mechanizm działa również w przypadku jej starszej koleżanki, Katsumata Chieko (1950). W ten sposób wyłania się kolejny model funkcjonowania japońskich artystek. Droga do ich sukcesu w kraju wiedzie często przez zagraniczne rynki sztuki. Budując swoją pozycję w Europie i na międzynarodowych wystawach artystki czekają aż zostaną odkryte w Japonii. Ta tendencja jest nadal jak najbardziej aktualna i kariery wielu młodszych ceramiczek wyglądają podobnie. Niektóre z nich zakładają pracownie poza Japonią, natomiast większość działa w kraju, ale intensywnie eksportuje swoją sztukę poza jego granice.



Sakurai Yasuko, Orb hole, 2006 rok

Do najmłodszego pokolenia artystek, których prace pokazano na wystawie, należą Sakurai Yasuko (1969), Takano Miho (1971) i Ueba Kasumi (1978). Każda z nich wykreowała własną niszę dla swojej sztuki i nadała jej osobny charakter. Yasuko zaczynała od tradycyjnej ceramiki związanej z ceremonią picia herbaty, ale z czasem jej prace ewoluowały w obiekty bardziej konceptualne niż funkcjonalne. Artystka przyznaje, że najbardziej interesuje ją przestrzeń pomiędzy obiektami i napięcie, które może w niej zaistnieć. Jej ulubionym materiałem do badania relacji przestrzennych jest porcelana.



Takano Miho, Dziewczyna robot, 2006 rok

Miho reprezentuje zupełnie inną estetykę – komiksu i anime. Tworzy kolorowe figurki o komiczno-melancholijnym wyrazie. Jej prace to oryginalna synteza współczesnej japońskiej popkultury i medium ceramicznego. Niezwykłe i ciekawe połączenie, na które decyduje się coraz więcej artystów.



Ueba Kasumi, But Chimera, 2008 rok

Wreszcie najmłodsza artystka – Ueba Kasumi – która jest uznawana za jedną z najbardziej utalentowanych ceramiczek młodego pokolenia. Jej porcelanowym pracom bliżej do rzeźby, a w ich tematach widać bliskość natury, echa greckiej mitologii i bajek.

Chociaż dzisiaj nikt nie kwestionuje pozycji japońskich artystek na ceramicznym rynku, analiza historii pokazuje wyraźnie, jaki opór musiały przełamać. Mimo że w Europie proces emancypacji kobiet zaczął się już przed wojną, to jak udowodniłam na przykładzie Bauhausu, wiele dokonań i biografii artystek nie przetrwało w świadomości społecznej do lat późniejszych. Tymczasem Japonki wkroczyły na uniwersytety już po wojnie i od tego czasu stale walczyły o przełamanie męskiej dominacji. Dzięki temu, że ich wysiłków nie przerwała wojna, sam proces został lepiej udokumentowany, a w ich pracach nadal żywe są idee, o które zabiegały. Im bliżej końca XX wieku, tym łatwiej było im przepracować swoją historię wykluczenia, choć proces z pewnością jeszcze się nie zakończył. Japonia pozostaje ważnym przykładem historii powrotu kobiet do ceramiki, który choć zainicjowany przez idee płynące z Europy, odbywał się w innym kręgu kulturowym, w którym męska dominacja w obszarze garncarstwa i ceramiki była nawet silniejsza.

Polska ceramika od początku XX wieku

Początek XX wieku to czas intensywnego rozwoju rzemiosła artystycznego w Polsce. Po odzyskaniu niepodległości życie artystyczne szybko się rozwija, a momentem przełomowym okazuje się stworzenie szkolnictwa wyższego w tym zakresie. Pracownie ceramiki powstały na wyższych uczelniach w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Lwowie. Twórczość ówczesnych artystów oscylowała między secesją a nawiązaniami do sztuki ludowej. Prekursorem nowoczesnej ceramiki był wówczas Stanisław Jagmin. Akademia Warszawska dużo inwestowała w rozwój rzemiosła artystycznego i w krótkim czasie stała się najlepiej wyposażoną placówką i najważniejszym ośrodkiem ceramiki w kraju. Za tym sukcesem stał Karol Tichy, dobry pedagog i organizator. Wraz z technologiem³³ Julianem Mickunem stanowili wykwalifikowaną kadrę. Do pierwszych absolwentów Akademii należeli Rudolf Krzywiec, Julia Kotarbińska, Wanda Golakowska i Stanisław Ptaszyński.

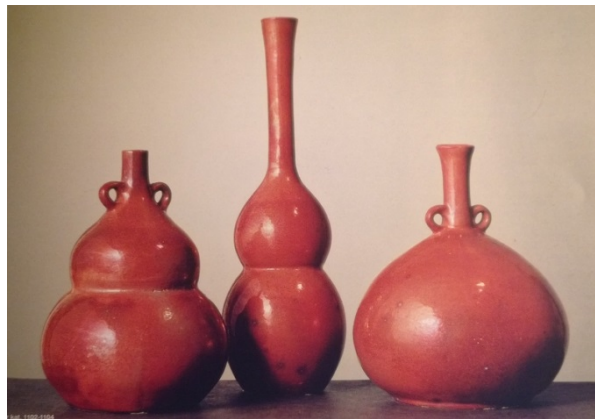


Wanda Golakowska, naczynia ceramiczne z lat 1945-1970

Zarówno Kotarbińska jak i Golakowska to postaci, które od tego momentu nie przestaną pojawiać się w historycznych relacjach. Golakowska – urodzona w 1901 roku, po studiach u Tichego zrobiła jeszcze dyplom z architektury wnętrz (ze specjalizacją ceramiczną) oraz absolutorium z malarstwa. Znakomite i szerokie wykształcenie uczyniło z niej wybitnego pedagoga i aktywną artystkę. Prowadziła prace naukowo-badawcze w zakresie szkliv ceramicznych i osiągała wybitne rezultaty – współdziałała z wieloma rzeźbiarzami, dla

³³ Pomysł współpracy między artystą a technologiem, po raz pierwszy wprowadzony przez Gropusa w Bauhausie, miał zagwarantować, że pomysły artysty uda się zrealizować. Już na wczesnym etapie projektowania, myślano tworzeniu takich przedmiotów, które nadadzą się później do ewentualnej produkcji przemysłowej.

których opracowywała specjalne szkliwa. Julia Kotarbińska – jej starsza koleżanka, urodzona w 1895 roku, kształciła się zarówno w Warszawie jak i w Wilnie. Podobnie jak Golakowska zrobiła dyplom z architektury wnętrz. Działała aktywnie w wielu grupach artystycznych i szybko nawiązała współpracę z przemysłem. Po wojnie pomagała zakładać i organizować pracownie ceramiczne na nowo powstających uczelniach, między innymi w Łodzi. Ostatecznie osiadła we Wrocławiu, gdzie zdobyła tytuł profesora i ukształtowała kilkanaście pokoleń ceramików. Jej nazwisko znają wszyscy, którzy nawet pobieżnie interesują się rodzimą ceramiką co zaświadcza z jakim kalibrem artysty mamy w jej przypadku do czynienia. Przywiązywana przez nią uwaga proporcji i kształtom przedmiotów, które przeważnie wychodziły z pod jej ręki kuliste i smukłe, stanowi widoczny wpływ w pracach wielu jej uczniów.



Julia Kotarbińska, zestaw trzech butelek, 1965 rok

Tymczasem w 1919 roku powstają pracownie w Krakowie (prowadzi ją Tadeusz Szafran) i Poznaniu. Ta druga w 1925 roku zostaje przekształcona w Wydział Ceramiki, którym w latach 1919-1935 kierował wspomniany już Stanisław Jagmin, a po jego odejściu Rudolf Krzywiec, wychowanek Tichego z Warszawy. Już wtedy uczelnie zaczęły nawiązywać kontakty z przemysłem, organizując studenckie praktyki wakacyjne np. w fabryce fajansu³⁴ w Chodzieży. Większość pracowni cały czas borykała się z problemami finansowymi, brakowało funduszy na zakup surowców czy unowocześnianie zaplecza technicznego. Mimo to szkołę w Poznaniu zdołały ukończyć Wanda Szrajberówna, Kornelia Popławska, Kazimira Hulanicka i Kazimiera Wolska. Szrajberówna dzierżawiła później od Jagmina jego pracownię ceramiczną i

³⁴ Fajans – rodzaj ceramiki, wytwarzanej z zanieczyszczonego kaolinu, podobny nieco do porcelany. Po wypaleniu (w temperaturach przekraczających 1000 °C) wyroby fajansowe mają kolor od białego do jasnokremowego. Wytwarza się je najczęściej w wersji powleczonej nieprzezroczystym szkliwem.

założyła w niej warsztaty doświadczalne, aż do lat trzydziestych organizowała trzymiesięczne kursy dla garncarzy w całej Polsce. W jej pracowni wiejskie dziewczęta miały okazję zdobić ceramikę według znanych sobie ludowych wzorów, ucząc się jedynie ogólnych zasad kompozycji. Sama Szrajberówna doskonaliła swoje prace pod względem technicznym ale świadomie stylizowała je na sztukę ludową. Odegrała pionierską rolę w ruchu współpracy artystów z twórcami ludowymi.

Prace studentów zajmujących się ceramiką w lwowskich warsztatach nie zachowały się, wiadomo natomiast, że tam pracownie miały specyficzny architektoniczny profil, studenci zajmowali się głównie płaskorzeźbą, mozaiką i rzeźbą.

Znaczny wpływ na dalszy rozwój ceramiki miał sukces, jaki polscy artyści odnieśli na Światowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku. Wkrótce potem powstała w Warszawie Spółdzielnia artystów „Ład”³⁵ założona przez profesorów i studentów uczelni. Sami określili swoje zadania jako

[...] projektowanie, wyrób i zbył: tkanin, sprzętów z drewna i metalu, kamienia, szkła, skóry, gliny, tektury, papieru i wszelkich przedmiotów rzemiosła artystycznego, oraz dostarczanie całkowitych urządzeń wnętrz, z wyraźnym dążeniem do doskonałości formy, surowca i wykonania”³⁶.

Nawiązywali do tradycyjnych wzorów i sposobów wykonywania przedmiotów, zapewniając w ten sposób kompleksowy projekt wystroju wnętrz obiektami wykonanymi ręcznie przez artystów.

³⁵ Spółdzielnia artystów „Ład” została założona w 1926 przez profesorów, absolwentów i studentów warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Bezpośrednim powodem jej powstania był sukces polskiej ekspozycji na wspomnianej wystawie w Paryżu, rok wcześniej. Artystów z warszawskiej szkoły zafascynowały pokazane wtedy ornamenty i zdobienia inspirowane sztuką ludową. Ład był zresztą po części kontynuatorem innych polskich grup artystycznych które działały w ruchu odnowy rzemiosła: Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” (działającego w Krakowie od 1901 roku) i Stowarzyszenia Artystów Rzemieślników „Warsztaty Krakowskie” (działało a latach 1913- 1926). Ład odziedziczył więc np. koncepcję stylu narodowego Stanisława Witkiewicza pod postacią stylu zakopiańskiego. W Komitecie założycielskim nowej grupy znalazły się takie sławy jak Józef Czajkowski, Wojciech Jastrzębowski, prof. Karol Stryjeński, prof. Karol Tichy (twórca pracowni ceramiki na warszawskiej uczelni); w sumie wszystkich członków było około 30. Spółdzielnia prowadziła działalność prototypową, chcąc wskazywać kierunki dla rodzimej produkcji mebli i akcesoriów do wnętrz. Działali aż do wybuchu II wojny światowej i stanowili nurt przeciwstawny dla międzynarodowych tendencji konstruktywizmu i funkcjonalizmu których w Polsce reprezentowała grupa architektów „Praesens”.

³⁶ Maria Jeżewska, *Ceramika Polska XX wieku*, Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 1992, s. 7.

Pracownię ceramiczną w „Ładzie” założono w 1928 roku z myślą o przygotowaniach do Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu. Rudolf Krzywiec został jej kierownikiem artystycznym – prócz niego pracowali w niej jeszcze Julia Kotarbińska, Wanda Golakowska i Stanisław Ptaszyński. Ceramika, którą tam wykonywano, stała na wysokim poziomie artystycznym i technicznym pomimo trudnych warunków pracy i braku wystarczających funduszy. W 1931 roku pracownię zamknięto (właśnie z powodów finansowych), ale kilka lat później w 1938 roku ci sami ludzie znaleźli się w zorganizowanej przez Juliana Mickuna „Grupie Ceramików”. Byli członkowie „Ładu” w dalszym ciągu projektowali i wykonywali ceramikę na najwyższym poziomie, chwaloną przez krytyków i znawców sztuki. Niestety do dzisiaj nie zachowało się wiele eksponatów – tuż przed wojną dużą grupę prac wysłano na międzynarodową wystawę do Nowego Yorku i nigdy już nie wróciły do kraju.



Luna Dexlerówna, figurka – kobieta podnosząca pończochę, 1912-1914

W okresie Dwudziestolecia Międzywojennego kontynuowano i rozwijano ideę współpracy między artystami a przemysłem. Stanisław Czapek, Antonii Popiel i Luna Dexlerówna projektowali dla fabryki fajansu w Pacykowie. Powstawały drobne rzeźby figuralne i naczynia. Stanisław Jagmin przez kilka lat pracował dla fabryki w Chodzieży. Zatrudniano fachowych technologów. Do osiągnięć tego międzywojennego okresu należy również styl wypracowany przez „Ład”. Poza estetyką artyści intensywnie zajmowali się sprawami technologii – rozwijano i udoskonalano szkliwa tak, by osiągnąć szeroką gamę barw. Kolor podkreślał kształt przedmiotów, które były zazwyczaj proste i funkcjonalne, bez nadmiernych stylizacji.

Druga wojna światowa wstrzymała oczywiście rozwój ceramiki. Dorobek artystów i ich warsztaty pracy w dużej mierze uległy zniszczeniu. Po wojnie w pierwszej kolejności zajęto się odbudową zniszczeń, w drugiej zaś przywróceniem szkolnictwa wyższego do przedwojennych standardów. Gdy tylko od nowa ruszyły pracownie ceramiki, natychmiast rozpoczęto próby nawiązania współpracy z przemysłem. Nawiasem mówiąc, w tych pierwszych latach ceramika, a bardziej garncarstwo, przeżywało chwilowy wzlot. Rodzinne warsztaty, wytwarzające na kole naczynia codziennego użytku, przed wojną wypierane były przez produkcję przemysłową. Tymczasem sytuacja powojenna – ruina gospodarcza i brak na rynku wyrobów przemysłowych – na powrót zachęciły ludzi do kupowania ich wytworów.



Zofia Przybyszewska, Wazony Kręgle, 1959

W 1947 roku powstało Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, które trzy lata później przekształcono w Instytut Wzornictwa Przemysłowego. Dyrekcję objęła artystka Wanda Telakowska. Instytut dokładał starań, by istniała współpraca między przemysłem a środowiskiem artystycznym. Między 1949 a 1951 rokiem zorganizowano kursy w kilku fabrykach fajansu, które prowadzili doświadczeni plastycy. W ten sposób udało się włączyć w proces powstawania ceramiki ludowe malarki, które nakładały na naczynia tradycyjne wzory. Instytut Wzornictwa Przemysłowego prowadził również swoją pracownię ceramiczną, którą kierowała Maria Sobolewska. Projektowano w niej wzory dla zakładów porcelany w całej Polsce, naczynia autorstwa Zofii Przybyszewskiej i Zofii Palowej czy drobną rzeźbę Ludomira Tomaszewskiego. W tym głównie kobiecym zespole projektującym ceramikę użytkową,

wyróżniała się również Zofia Galińska, której zawdzięczamy piękne i oryginalne zdobienia porcelany, która wyszła z pracowni IWP³⁷.

Od 1949 roku działała również CPLiA (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego – zwana Cepelią). Dzięki niej w całej Polsce pojawiły się spółdzielnie ceramiczne, z których każda wytworzyła własny odrębny styl zdobienia, oparty na regionalnej tradycji.

Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych ponownie uruchomiono uczelnie wyższe. Niestety warszawski wydział ceramiki stracił samodzielny status i został przyłączony do wydziału rzeźby. Od roku 1953 pracownię prowadziła Wanda Golakowska. Tymczasem największymi ośrodkami kształcenia ceramików zostały Wrocław i Sopot – to one wpłynęły na status i wygląd ceramiki lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Do Wrocławia przenieśli się Rudolf Krzywiec i Julia Kotarbińska. Dwie wybitne postaci doświadczonych ceramików i pedagogów stały się katalizatorem dla tego miejsca. Przywiązywali wagę do warsztatowej jakości prac i poziomu kształcenia. Wychowali również kolejne pokolenie świetnych ceramików: Rufina Kominka, Halinę Olech, Krystynę Cybińską i Irenę Lipską-Zworską.

Olech od 1951 roku nie rozstaje się z Wrocławską uczelnią - z czasem zostaje kierownikiem katedry ogólnoplastycznej. Jej prace od początku zbliżają się do rzeźby – tworzy duże i masywne formy, których faktura podkreśla surowy charakter. Jest jedną wielu docenianych za granicą polskich ceramiczek – w 1962 roku zostaje nagrodzona złotym medalem w Pradze. Lipska- Zworska tymczasem, nie od razu trafia do pracowni Kotarbińskiej, wcześniej kończy we Wrocławiu polonistykę. Jednak podobnie jak Olech, łapie bakcylię i zaraz po zrobieniu dyplomu w 1959 roku, zostaje na uczelni gdzie robi karierę pedagoga, obejmując kolejno kierownictwo katedry a wreszcie całego wydziału szkła i ceramiki. W 1990 roku zostaje profesorem. Równocześnie nie rezygnuje z własnej kariery – jest członkiem grupy „Nie tylko my”. Dąży do kompromisu między formami rzeźbiarskimi i dekoracyjno-użytkowymi.

Zarówno Kotarbińska jak i Krzywiec wpływali swoją osobowością na studentów. Ona tworzyła formy wyważone w swoich proporcjach, dbając o to, by ich kształt podkreślało

³⁷ Irena Huml, *Sztuka Przedmiotu, przedmiot sztuki*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003, s. 57-58.

odpowiednio dobrane szkliwo. Krzywiec szczególnie interesował się dekoracją powierzchni, eksperymentował z ceramicznymi masami tak, by uzyskać efekt podobny do czarno-czerwonych zdobień greckich waz.



Hanna Żuławska, kompozycja trzech wazonów, lata 60.

Ośrodkiem ceramiki w Sopocie kierowała Hanna Żuławska. Z wykształcenia była malarką i być może to wpłynęło na większą dowolność warsztatową na tamtejszym wydziale. Powstawały tam formy o charakterze bardziej rzeźbiarskim lub bliskim architekturze. Do znanych absolwentów tego wydziału należą Maria i Zbigniew Alkiewiczowie, Tadeusz Boroński, Maria Fiedkiewicz, Henryk Lula, Edward Roguszcak i Andrzej Trzaska.

Kraków również dobrze sobie radził i tam też można trafić na garść cenionych ceramicznych nazwisk: Stanisława i Kazimierz Piętkowie, Ewa i Kazimierz Fajkoszowie, Helena i Roman Husarscy oraz Bolesław Książek. Pozostając pod wpływem tradycji artystycznej miejsca (Warsztaty Krakowskie), ceramika z tego ośrodka pozostawała pod wpływem sztuki ludowej, zaś wyróżniała się wyczuciem koloru.



Krytyna Cybińska, formy przestrzenne, lata sześćdziesiąte

W 1962 roku Polacy, tworzący do końcówki lat czterdziestych w izolacji od świata, po raz pierwszy biorą udział w międzynarodowej wystawie ceramiki w Pradze. Zdobyte kilku złotych i srebrnych medali staje się dowodem, że nasze osiągnięcia nie odbiegają od światowych, co motywuje wielu artystów do dalszych artystycznych poszukiwań. W konsekwencji estetyczne scharakteryzowanie poszczególnych ośrodków ceramiki przestaje być możliwe. Artyści odchodzą od tradycji poszczególnych miejsc, takiej jak ludowość czy idea doskonalenia formy użytkowej. W zamian mamy do czynienia z wielością postaw i kierunków – powstaje ceramika zupełnie pozbawiona charakteru użytkowego, idąca ku rzeźbie i architekturze. Jako pierwszy w tym nowym nurcie eksperymentuje Mieczysław Zdanowicz, a zaraz po nim Krystyna Cybińska, która w latach sześćdziesiątych realizuje duże formy przestrzenne zatopione w otaczającym je krajobrazie. Ona również, jak wiele innych znanych ceramiczek tego okresu łączy własną aktywną działalność z wykładaniem na uczelni (od uzyskania dyplomu w 1954 roku aż do 2003 roku pozostaje aktywnym pedagogiem). Cybińska wyróżnia się umiejętnością harmonizowania kształtu z fakturą i barwą. *„Jej monumentalne realizacje w plenerze przywodzą na myśl wielkie kamienie. Z brył układa fragmenty murów lub buduje stoły o kształcie ogromnych grzybów. Prace jej, miękko modelowane, organizują i zamykają przestrzeń nawiązując do form naturalnych”*³⁸

Bolesław Książek i Krzysztof Henisz również realizują monumentalne prace ceramiczne, abstrakcyjne obrazy-płaskorzeźby. Pod koniec lat sześćdziesiątych z rzeźby do ceramiki przenika nurt ekspresyjny. Najbardziej znane prace w tym nowym nurcie tworzą Ewa Mehl (figury kobiet o bardzo zdeformowanych kształtach), Ewa Walczak i Bogdana Borowicz.

Międzynarodowa wystawa w Pradze z 1962 roku dała również impuls dla międzynarodowych sympozjów, na które zachęćeni zaczęli jeździć również Polacy. Dwa lata później prof. Kurt Ohnsong zorganizował spotkanie ceramików w Gemunden w Austrii. Po kolejnych dwóch latach, 1966 roku zapoczątkowano regularny cykl warsztatów i konferencji w Bechyne w Czechach. W trakcie plenerów powstawały tam prace, które od 1970 roku zaczęto gromadzić w specjalnie do tego powołanym muzeum. W tamtejszej ekspozycji znajdują się prace Rufina Komika i Anny Malickiej-Zamorskiej.

³⁸ *Ceramika i szkło polskie XX wieku. Katalog zbiorów*, red. Mariusz Hermansdorfer, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2004, s. 34.

Dowodem silnej pozycji ceramiki początku lat siedemdziesiątych jest entuzjazm Ireny Huml, która tak oto ją opisuje:

Poza coraz liczniejszym udziałem twórców polskich w różnych międzynarodowych imprezach i zbieranymi przez nich nagrodami, rok 1970 stanie się zapewne datą przełomową w historii współczesnej ceramiki polskiej i przyspieszy czas, w którym stanie ona na jednej płaszczyźnie z innymi dziedzinami sztuki. Tego bowiem roku, dzięki inicjatywie artystów, w ramach XIII Festiwalu Sztuk Plastycznych, zorganizowano w Sopocie pierwszą w naszych dziejach międzynarodową wystawę ceramiki. Hasłem jej było „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”³⁹.

Zapał i nadzieję, jaką z tym wydarzeniem wiązała Huml, podzielało zapewne całe ówczesne środowisko ceramików. Wystawa była upragnioną szansą na podniesie prestiżu polskiej grupy twórców, którzy wreszcie na swoim terytorium przyjmą artystów zza granicy, pokażą się z najlepszej strony organizacyjnej i artystycznej, co jednak ważniejsze – takie wydarzenie podniesie prestiż tej dziedziny sztuki. Zmieni się jej postrzeganie w kraju, wreszcie *stanie na płaszczyźnie z innymi dziedzinami sztuki*. To przywołane zdanie wyraźnie ujawnia diagnozę, jaką stawia Huml ceramice lat siedemdziesiątych – jest jeszcze nie na równi, niedoceniana, stoi trochę z boku.

Samą wystawę podzielono na dwie części – zagraniczną i krajową. Wzięło w niej udział 66 artystów z Polski i 78 z zagranicy: między innymi z Czechosłowacji, Jugosławii, NRD, Bułgarii, Francji, Rumunii, Szwajcarii, Włoch, Austrii i Węgier. Jak na pierwszą edycję, trzeba przyznać, że odzew i powodzenie przedsięwzięcia okazało się bardzo duże. Huml zauważa w tym miejscu element łączący ceramików z tego międzynarodowego grona, pisze o wyraźnym zainteresowaniu architekturą. Wielu artystów prezentuje reliefy naścienne, w formie rytmicznych układów powtarzających się wzorów, czasem swobodnych, bardziej malarskich kompozycji. Oczywiście najbardziej spójna i przekrojowa była prezentacja polskiej ceramiki, prawie siedemdziesięciu naszych artystów mogło dać wyobrażenie o tendencjach artystycznych w naszym kraju, czego nie da się powiedzieć o małych grupkach twórców zagranicznych.

³⁹ Irena Huml, op.cit., s. 78.

W trakcie wystawy przyznano kilka nagród, cztery z nich dla środowiska polskiego – po dwie dla ceramików z Gdańska i Wrocławia. Laureatami zostali: Henryk Lula i Edward Roguszcak z Wybrzeża oraz Krystyna Cybińska i Mieczysław Zdanowicz z Dolnego Śląska.

Przy okazji sopockiej wystawy Huml pisze, że widać wyraźnie podział na dwa dominujące centra ceramiki artystycznej w Polsce, a są to oczywiście Wrocław i Gdańsk. Warszawa i Kraków mają już wtedy dużo mniejszy wpływ, choć nie zaprzestają zupełnie ceramicznej działalności. Rozwijając temat szkolnictwa w tym kierunku, Huml pisze: *Obecnie nabierające intensywności życie polskiej ceramiki artystycznej przenosi się z warsztatów szkolnych do indywidualnych pracowni twórców*. Patrząc z obecnej perspektywy trudno nie wypunktować tego zdania jako symptomatycznego dla przyszłości polskiej ceramiki. Międzynarodowa wystawa, której tyle miejsca poświęca autorka artykułu, nie miała niestety tak dalekosiężnych skutków, co ta obserwacja. Stopniowe ograniczenie obecności wydziałów ceramiki na wyższych uczelniach do dwóch i rezygnacja z podstawowego szkolnictwa w tym zakresie nie mogły skończyć się dobrze. Uniezależnienie się od państwowych i uniwersyteckich struktur, które wtedy wydawało się może rozsądnym krokiem w stronę zapewnienia twórczej swobody, później okaże się finansowym strzałem w kolano. Indywidualne pracownie artystów, poza zasięgiem, ale i wsparciem państwa, nie są w stanie utrzymać życia artystycznego w tej dziedzinie.



Irena Lipska-Zworska, Góry-Struktury, 1999

Tymczasem jednak rok 1970 obfituje w pozytywne wydarzenia. Polscy artyści biorą udział w międzynarodowych wystawach we Włoszech i Francji, gdzie zdobywają nagrody i

wyróżnienia. Medale przywożą Irena Lipska-Zworska, Antoni Bisaga, Aleksandra Domanowska, Antoni Starczewski, Janina Karczewska-Konieczna, Stanisław Konieczny oraz Leszek Nowosielski. Nadchodząca dekada to rzeczywiście dobry czas polskiej ceramiki. Sopotcka międzynarodowa wystawa od początku została pomyślana jako wydarzenie cykliczne i rzeczywiście udało się doprowadzić do następnych edycji. W 1973 roku polscy ceramicy znowu mieli okazję do porównania i konfrontacji rodzimej sztuki z zagraniczną. Trzy lata, które upłynęły od poprzedniej wystawy, były niewątpliwie czasem ekspansji dla ceramiki unikatowej. Coraz częściej pojawiała się na mniejszych krajowych wystawach, środowisko plastyków chętniej sięgało po ten środek wyrazu w swojej twórczości, wzrosła również liczba sympozjów i konferencji, na które wyjeżdżano i które organizowano w kraju przy okazji plenerów i warsztatów.

II Międzynarodowa wystawa ceramiki w 1973 roku znacznie poszerzyła zasięg, bo zaprezentowała prace 244 artystów z 24 krajów. Prace prezentowano najczęściej w grupach dobranych na podstawie narodowości, co dało szansę rozeznania się w poziomie dorobku artystycznego poszczególnych państw. Polska i tym razem wystawiła znaczną reprezentację – około 200 prac ponad sześćdziesięciu autorów. W tej licznej grupie wyróżniały się białe kompozycje reliefowe Janiny Karczewskiej-Koniecznej. Widoczny był również tradycyjny podział na Gdańsk i Wrocław, z których pochodziła większość artystów. Z Wybrzeża wystawiali swoje prace między innymi Hanna Żuławska, Henryk Lula, Edward Roguszczyk, Ryszard Surajewski, Zbigniew Akiewicz, natomiast z Dolnego Śląska przyjechali Krystyna Cybińska, Halina Olech, Ewa Meht, Stanisław Szyba i Anna Malicka-Zamorska.

Zdaniem Huml podniósł się plastyczny i techniczny poziom prac, da się również wyodrębnić kilka nurtów, w których powstają dzieła. Jednym z nich, najbliższym tradycji, jest czerpanie wzorców z ceramiki ludowej. Drugi nurt określa jako „umiarkowanie nowoczesny”, który bazuje na uznanych już przejawach sztuki współczesnej, natomiast trzeci jest tym najświeższym i bieżącym, który eksperymentuje na równi z artystami innych dziedzin i szuka nowych kierunków. Równocześnie stale utrzymuje się jeszcze inny podział prac ceramicznych na konwencje rzeźbiarskie, malarskie i użytkowo-dekoracyjne. Nadal niezwykle popularne są modułowe reliefy, a więc zafascynowanie ceramiki architekturą i odwrotnie. Nawiasem mówiąc, w tym samym roku odbywa się sympozjum i plener ceramiczny w Kadynach pod

tytułem „Ceramika dla architektury”⁴⁰. Z drugiej strony Huml wyraża obawę, że wpływ na tę dziedzinę w najbliższej przyszłości będą miały ogólnoeuropejskie trendy konceptualizmu, który jak wiadomo preferuje nieartystyczny język przekazu i często nie pozostawia po sobie śladu. Tym samym trudno przewidzieć, jak wpłynie na dziedzinę, która opiera się na procesie i jego efekcie końcowym.

W latach siedemdziesiątych zrealizowano jeszcze dwie międzynarodowe wystawy w Sopocie – w 1976 i 1979 roku. Wszystkim towarzyszyło to samo hasło – „Tworzywo ceramiczne w sztuce współczesnej”. W 1979 roku do listy ważnych ceramicznych wydarzeń dołącza również „Wałbrzych-Książ”, biennale o zasięgu ogólnopolskim połączone z plenerami w pobliskich fabryczkach porcelany i fajansu. Udaje mu się przetrwać do 1989 roku.

Przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych przynosi ze sobą również nowe pokolenie zdolnych twórców: Annę Strzelczyk, Przemysława Lasaka i Gabriela Pawłowskiego. W 1976 roku w środowisku wrocławskich artystów, z inicjatywy Barbary Kowalczyk, powstaje grupa „Nie tylko my”. Starają się przede wszystkim zbliżyć twórczość z przemysłem – organizują słynne coroczne plenery w wałbrzyskich fabrykach porcelany. Chwilę wcześniej, w 1974 roku, powstaje w Warszawie stowarzyszenie Ceramos założone przez Zofię Czerwos i Magdalenę Winiarską-Gotowską. Lata siedemdziesiąte to wyraźnie czas ożywienia i otwarcia polskiej sztuki na świat, zacieśnienia stosunków z artystami zagranicznymi, czemu sprzyjały plenery i wystawy o zasięgu międzynarodowym.

Lata osiemdziesiąte, jako dekada niepokojów społeczno-politycznych, nie należały do udanych. Wstrzymano organizację międzynarodowych wystaw, co zahamowało ekspansję ceramiki artystycznej w Polsce. Jej znaczenie ponownie zaczęło maleć. Po intensywnym okresie lat siedemdziesiątych przetrwało ledwie kilka z cyklicznie organizowanych wydarzeń. Wspomniane biennale w Wałbrzychu-Książu co dwa lata dawało możliwość przeglądu najnowszych prac, udało się również zorganizować kilka mniejszych wystaw ceramicznych grup „Nie tylko my” i Ceramos.

Warto zatrzymać się na chwilę przy historii grupy „Nie tylko my”, bo jej przypadek obrazuje poniekąd schyłek wielu ceramicznych ruchów, jaki nastąpił po transformacji. W

⁴⁰ Międzynarodowe plenery w Kadynach odbywają się później równolegle z kolejnymi sopockimi wystawami (1973,1974,1975,1976), organizuje je między innymi Edward Roguszcak.

1976 roku, kiedy powstała grupa, Wrocław był dynamicznym ośrodkiem twórczym, uznawanym za taki już nie tylko w kraju, ale również poza jego granicami. W owym czasie historia Wrocławia jako ośrodka polskiej ceramiki liczyła sobie już blisko dwadzieścia lat. Za sprawą PWSSP (Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych) miasto zyskało renomę miejsca, które skupia wybitnych artystów pracujących w ceramice i szkle.



Anna Malicka- Zamorska, Love me tender, 2011

Początkowo grupę „Nie tylko my” tworzyło osiem osób: inicjatorka Barbara Kowalczyk, Władysław Garnik, Ewa Granowska, Barbara Krzywicka, Maria Lachur, Stanisław Szyba, Zdzisław Szyszka i Anna Malicka- Zamorska. Ta ostatnia artystka, prócz działalności w grupie twórczej angażuje się również w organizację plenerów ceramicznych (o czym więcej za chwilę) jak również realizuje zamówienia publiczne. Jest autorką rzeźb i płaskorzeźb zrealizowanych we Wrocławiu i Gdańsku. Bardzo wszechstronna – tworzy zarówno drobne, fantazyjne rzeźby figuralne jak i kompozycje przestrzenne dużych rozmiarów. Z czasem zyskuje w grupie „Nie tylko my” dominujące znaczenie, w jednym z wywiadów wspomina o tym jak pomysł na jej założenie zrodził się z potrzeby:

Naszym celem było przezwyciężenie trudności warsztatowych i zapewnienie członkom grupy koniecznych [...] warunków pracy, które są praktycznie nieosiągalne dla indywidualnego artysty. „Nie tylko my” miała być realizacją snów o wspólnej pracy twórczej we własnej pracowni ceramicznej w atmosferze gorących dyskusji i przyjaźni. Chodziło o to by uniezależnić się od planów produkcyjnych, wolnych stanowisk pracy, miejsc w piecach, a wreszcie indywidualnych sympatii dyrektorów zakładów ceramicznych⁴¹.

⁴¹ Irena Huml, op.cit., s. 172.

Od samego początku grupa dążyła do stworzenia własnego miejsca pracy twórczej, łączącego cechy galerii i w pełni wyposażonej pracowni ceramicznej. Wyraźnie widać, że przyświecało temu przekonanie o sile, którą posiada grupa, a nie ma jej pojedynczy artysta. Wspólne działanie, organizacja i struktury miały pomóc im przezwyciężyć narzucony system pracy i wywalczyć wolność twórczą. Już w 1976 roku artyści zorganizowali pierwszą wystawę swoich prac, przejęli również dużą część obowiązków organizacyjnych biennale Wałbrzych-Książ. W 1977 roku rozpoczęli udaną współpracę z Zakładami Porcelany Stołowej w Wałbrzychu, gdzie co roku organizowali plenery „Porcelana inaczej”. To chociaż na chwilę realizowało marzenia o wspólnej pracy, potrzebnym wyposażeniu i dostępie do nieograniczonej ilości doskonałego surowca, jakim dysponowała fabryka.

W początkowym składzie udało im się przetrwać do 1982 roku, czyli do momentu wyjazdu Barbary Kowalczyk do Włoch i jej rezygnacji z funkcji przewodniczącej. W międzyczasie następowały kolejne zmiany personalne, wielu artystów odchodziło, inni byli przyjmowani – między innymi Irena Lipska-Zworska, która równolegle pracowała wtedy na uczelni.

W 1984 roku, po wielu latach starań, grupa otrzymała od miasta kilka pomieszczeń z przeznaczeniem na galerię. Lokal na Kiełbaśniczej 5, tak jak zapowiadali, stał się miejscem spotkań i dyskusji całego środowiska ceramiki i szkła w kraju, które liczyło wtedy ponad sto pięćdziesiąt osób. Galeria utrzymywała wysoki poziom ekspozycji i szybko stała się ambasadorem polskiej sztuki z tych dwóch dziedzin. Niestety w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych zmiany ustrojowe dały o sobie znać i galeria przestała funkcjonować w dotychczasowym kształcie. Jej właściciel – Biuro Wystaw Artystycznych – nie przedłużyło dzierżawy i zmieniło zasady jej funkcjonowania, pozostawiając jedynie profil. Miejsce przemianowano na Galerię Szkła i Ceramiki (od kwietnia 2015 roku, po kolejnych zmianach działa jako galeria SIC! BWA Wrocław). W ten sposób dobiegło końca wiele ceramicznych inicjatyw, które bez pomocy i wsparcia państwowych instytucji nie były w stanie funkcjonować. Nie zawsze chodziło wyłącznie o dotacje, często również o dostęp do lokalu i możliwość dzierżawy na preferencyjnych warunkach. Tak jak pisałam wcześniej, opisując stopniowe ograniczanie ceramicznej oferty edukacyjnej wyższych uczelni, być może na fali sukcesów lat siedemdziesiątych zbyt pochopnie postawiono na samodzielność i indywidualizm. Nieliczne grupy okazały się zbyt słabe, by przetrwać zmianę systemu.

Ceramika zniknęła z państwowego „radaru”, a to ograniczyło jej powszechny artystyczny wpływ.

Polska ceramika po 2000 roku – diagnoza obecnej sytuacji

Zanim przejdę do opisywania sytuacji polskiej ceramiki ostatnich piętnastu lat, chciałam wyjaśnić, dlaczego 2000 rok jest granicą opisywanej dotąd historii. Podstawową przyczyną jest wyschnięcie źródeł, z których do tej pory korzystałam. Każdy, kto szuka materiałów o ceramice, niemal natychmiast musi trafić na prace Ireny Huml. *Polska sztuka stosowana XX wieku* oraz *Sztuka przedmiotu – przedmiot sztuki* to wybitne pozycje w zakresie historii polskiej sztuki i rzemiosła, opisujące nie tylko rozwój ceramiki, ale również tkaniny, biżuterii, wzornictwa mebli czy wnętrz. Szczególnie cennym źródłem była dla mnie *Sztuka przedmiotu...* i muszę przyznać, że starałam się wyciągnąć z niej daleko więcej informacji niż tylko historię, daty i nazwiska. Książka nie tworzy narracyjnej całości, ale stanowi zbiór tekstów autorki, które przez lata publikowała na łamach wielu czasopism i gazet. Teksty są bardzo rzeczowe i zwarte, ale mają pewien rys publicystyczny. Niejednokrotnie przejawia się w nich szczere zaangażowanie autorki w opisywany temat. Korzystając z jej opracowań zwracałam na to uwagę, wspominając o jej entuzjazmie (dotyczącym wystaw w Sopocie w latach siedemdziesiątych) czy obawach (względem sztuki konceptualnej i jej wpływu na ceramikę). Jej teksty pisane od końca lat pięćdziesiątych do końca lat dziewięćdziesiątych tworzą żywą kronikę przemian w sztuce – ich największą zaletą jest brak dystansu czasowego między wydarzeniami a ich opisem, co pozwala zrozumieć panujące w tym czasie nastroje. Ostatni tekst dotyczący ceramiki, który znalazł się w książce, Irena Huml napisała w 2000 roku. *Wrocławska Grupa „Nie tylko my”* to rys historyczny, który autorka kończy wraz z początkiem lat dziewięćdziesiątych, gdy BWA odbiera im lokal na Kiełbaśniczej 5. Potem następuje cisza. Ostatnie piętnaście lat historii ceramiki nie znalazło nowego kronikarza – godnego następcy profesor Huml. Trudno jest znaleźć materiały i opracowania – brak jest tekstów teoretycznych. Są sporadyczne wzmianki w czasopismach „Szkło i Ceramika”, „2+3D” czy we wrocławskim „Formacie”, ale przeważnie są to sylwetki artystów czy relacje z wystaw. Brak całościowego oglądu sytuacji, prognoz oraz prób zdefiniowania zjawisk czy nurtów.

Po międzynarodowych wystawach w Sopocie nie ma śladu, podobnie jak po biennale Wałbrzych- Książ. Z dwóch wiodących ośrodków ceramicznych w Polsce – Wrocławia i

Gdańska – został już tylko Wrocław, który jako jedyny w Polsce utrzymał osobne wydziały szkła i ceramiki. Na gdańskiej ASP ceramika artystyczna pod koniec lat sześćdziesiątych funkcjonowała jako osobna katedra wydziału rzeźby, natomiast w latach siedemdziesiątych stała się jedną z dodatkowych specjalizacji dla studentów rzeźby i tak jest do dziś⁴². Liczne plenery, które organizowano przy współpracy z fabrykami porcelany i fajansu w całej Polsce, upadły razem z nimi w okresie transformacji. Nieliczne, które przetrwały, rozwiązano z innych powodów. Jednym z przykładów może być plener „Porcelana inaczej”. Jak pisałam wcześniej, zainicjowała go w 1977 roku grupa „Nie tylko my” we współpracy z zakładami porcelany w Wałbrzychu. Anna Malicka-Zworska zajmowała się jego organizacją aż do 2008 roku, kiedy przekazała go w ręce Moniki Patuszyńskiej – ceramiczki, absolwentki wrocławskiej ASP. Do września 2013 roku Patuszyńskiej udało się zorganizować jeszcze pięć edycji, wraz z jej rezygnacją sympozjum przestało istnieć. Poprosiłam ją w mailu o komentarz w tej sprawie. Odpisała:

Na moją rezygnację złożyły się przeróżne przyczyny – jedną z najważniejszych było uświadomienie sobie, że sympozjum przestało pasować do współczesności – fabryki coraz trudniej zgadzały się na goszczenie artystów, zaczęło ich [fabryk] też w zastraszającym tempie ubywać; MKiDN wycofało się z dotowania imprez tego typu dla profesjonalistów⁴³.

Patuszyńska wspomina również, że władze miasta nie uważały artystycznych plenerów za formę promocji i coraz niechętniej przyglądały się kolejnym edycjom. Brak funduszy i chęci współpracy z instytucjami, które wspierały plener organizacyjnie, spowodował, że kolejna edycja się nie odbyła.

Patuszyńska zapytana o to, co jej zdaniem wносиły plenery, napisała:

Sympozja na pewno były „oknem na świat” dla polskiej ceramiki, która zawsze poruszała się, nazwijmy to, lekko równoległym torem – do dzisiaj mało który z naszych ceramików jest rozpoznawalny na świecie i mało komu Polska kojarzy się z ceramiką⁴⁴.

⁴² Źródło:

http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=AKADEMIA_SZTUK_PI%C4%98KNYCH_W_GDA%C5%83SKU
Data odsłony: 08.07.15

⁴³ Mail z dnia 07.07.15, w archiwum autorki pracy.

⁴⁴ Ibidem.

Plenery znacząco poprawiały tę sytuację – brali w nich udział artyści z całego świata, przyciągani możliwością pracy w doskonałych warunkach fabryki porcelany⁴⁵. Każdy miesięczny plener kończył się wystawą podsumowującą, prezentującą stworzone prace szerszej publiczności – dla wielu była to okazja do zetknięcia się po raz pierwszy z porcelaną nie użytkową, ale wykorzystaną do celów artystycznych.

Na przykładzie pleneru „Porcelana inaczej” widać stosunek władz do podobnych inicjatyw – zarówno na szczeblu ministerialnym, jak i lokalnym. Najwyraźniej ceramika w Polsce nie kojarzy się z dziedziną godną wspierania i promowania, a wydarzeń z nią związanych nie traktuje się jako potrzebnych i mogących budować nasz wizerunek za granicą. Dlaczego? Wydaje się, że jedną z przyczyn takiej sytuacji może być fakt, że ceramika nie zdołała na dobre zdobyć i utrzymać swojej pozycji w polskiej sztuce. Początek jej funkcjonowania w kraju zbiega się z pierwszymi dedykowanymi jej wydziałami, powstającymi po odzyskaniu niepodległości. Następnie rozwija się do swojej szczytowej fazy lat siedemdziesiątych, by powoli podupaść po transformacji, gdy państwowe finansowanie sztuki zmienia swoją formę i zakres. W porównaniu z innymi dziedzinami sztuki ceramika artystyczna ma więc w Polsce bardzo krótką historię i być może dwadzieścia pięć lat wystarczyło, by wymazać jej dorobek w społecznej świadomości.

Przygotowując się do pisania pracy nie zakładałam w niej elementu rozmów z artystami, ponieważ sądziłam, że uda mi się dotrzeć do faktów, samodzielnie korzystając z materiałów opracowanych przez historyków sztuki i krytyków. W trakcie pracy okazało się, że rok 2000 to granica, po której przekroczeniu nie mogę znaleźć całościowych opracowań na temat ceramiki. Dlatego kontynuując próby ustalenia, jak wygląda obecnie sytuacja polskiej ceramiki, zgłosiłam się z tym pytaniem do trzech osób: cytowanej już Moniki Patuszyńskiej – ponieważ zależało mi na opinii niezależnej artystki, która pracując w Polsce realizuje karierę ceramika; dr Stanisława Bracha – który prowadzi pracownię ceramiczną w ramach Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP i łączy karierę wykładowcy z własną działalnością artystyczną w swojej krakowskiej pracowni; oraz dr hab. Katarzyny Koczyńskiej-Kielan –

⁴⁵ Niebywałą wartością i zaletą plenerów w profesjonalnych zakładach jest dostęp artystów do najwyższej jakości pieców i materiałów – w fabrykach panują warunki do wyrobu porcelany których żaden ceramik nie jest w stanie stworzyć na własną rękę.

profesora wrocławskiej ASP na Wydziale Ceramiki i Szkła, która prowadzi tam pracownię koła garncarskiego. Choć to niebywale mała grupa osób, to na wielu poziomach można ją uznać za reprezentatywną – osoby te pochodzą z różnych środowisk artystycznych (Wrocław, Kraków, Warszawa), realizują różne ścieżki kariery (łączy pozycję wykładowcy z własną działalnością artystyczną lub utrzymują się wyłącznie ze swojej twórczości), wreszcie należą do różnych pokoleń i przyglądali się rozwojowi rodzimej ceramiki z kilku różnych perspektyw czasowych i geograficznych.

Monika Patuszyńska – najmłodsza artystka, podchodzi do tematu współczesnej ceramiki dość krytycznie.

Nie jestem pewna, czy w ogóle istnieje coś takiego, jak „sytuacja polskiej ceramiki” – przede wszystkim w Polsce nie ma rynku, kolekcjonerów ani całego tego szumu, bez którego nie da się pracować profesjonalnie w zawodzie. Mam wrażenie, że ceramika w Polsce już od dawna była sprawą nieco wstydliwą i niegodną „wyższych półek” [...] Sporo w tym winy samych ceramików, którzy nie są pozbawieni kompleksów względem „sztuk czystych”, sporo winy kuratorów, którzy w większości trafiają na ten temat z przypadku, sporo winy krytyków – bo tak, jak bardzo zła wystawa nie zamknie przed polskim ceramikom żadnych drzwi – tak samo świetna żadnych nie otworzy⁴⁶.

Na jej ocenę z pewnością wpływają doświadczenia związane z organizacją pleneru, ale też realia życia artysty, który utrzymuje się głównie z własnej pracy twórczej nie mając drugiego, stałego etatu jako wykładowca. Z jej wypowiedzi wynika, że nie znajduje ona w Polsce dużego rynku zbytu dla swoich prac – ceramika nie przebija się do świadomości konsumentów jako coś wartego inwestycji. Aby znaleźć odbiorców i nabywców swojej sztuki, artystka musi wyjeżdżać za granicę – czego dowodem są liczne europejskie wystawy i sympozja, w których brała udział. Wynika z tego, że w Polsce mamy artystów, którzy tworzą prace na wysokim, europejskim poziomie, ale nie mamy kanałów dystrybucji wiedzy o nich wśród społeczeństwa. I tu przechodzimy do kolejnej kwestii, którą poruszyła Patuszyńska, czyli roli kuratorów i krytyków w edukowaniu odbiorców sztuki w tym zakresie. Wystawy dedykowane wyłącznie ceramice to prawdziwa rzadkość. Jeśli w muzeum czy galerii pojawia się ceramika, zazwyczaj jest jedynie elementem większej tematycznej ekspozycji – nie osobnym tematem. Tak było choćby w przypadku szeroko omawianej wystawy sprzed kilku

⁴⁶ Mail z dnia 07.07.15, w archiwum autorki pracy.

lat *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968*⁴⁷, która prezentowała wiele cennych eksponatów między innymi z zasobów Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, w tym kilka projektów artystów „ładu”. Ceramikę reprezentowały serwisy stołowe projektowane w latach sześćdziesiątych dla polskich fabryk porcelany. Oczywiście wystawa była dużym krokiem edukacyjnym dla odbiorców, którym przypomniano albo zaprezentowano po raz pierwszy przykłady polskiego pomysłowego designu. Natomiast w innych muzeach i galeriach ceramika nie funkcjonuje nawet na zbiorowych ekspozycjach. Przy okazji wystawy w Warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej poświęconej Marii Bartuszonej⁴⁸, słowackiej rzeźbiarce, rozmawiałam z jej kuratorką Martą Dziewańską, pytając ją o „ceramiczną przeszłość” artystki. Kurator nie była w stanie wiele na ten temat powiedzieć – biografia Bartuszonej jest bardzo słabo udokumentowana – natomiast przyznała, że w MSN ceramika nie pojawia się na wystawach – nie przypomina sobie, by w ostatnich latach miała miejsce jakakolwiek dedykowana jej ekspozycja. Skoro, jak mówi Patuszyńska, kuratorzy w większości trafiają na temat z przypadku, to być może ci profesjonalni i odpowiedzialni nie chcą wystawiać się na takie „przypadki” i wolą organizować wystawy, przy których mogą ze swobodą poruszać się na polu swojej ekspertyzy. Trudno ich o to winić. Być może więc, poza rynkiem i nabywcami, brakuje czegoś bardziej fundamentalnego – wykształconych krytyków i historyków sztuki, którzy bez obaw zorganizują wystawę dla szerokiej publiczności gotowej docenić to, co zobaczą.

Dr Stanisław Brach jest w swoich opiniach dużo bardziej umiarkowany, wręcz optymistyczny. Jego zdaniem pierwsze dziesięciolecie po 2000 roku było dla ceramiki rzeczywiście trudnym czasem, natomiast obecnie widzi poprawę. Oferta plenerów artystycznych, choć dużo mniejsza, nadal daje możliwości międzynarodowych spotkań. Zwraca uwagę szczególnie jeden – zorganizowany nieprzerwanie od lat (w tym roku odbędzie się jego pięćdziesiąta pierwsza edycja) plener w Bolesławcu. Od tego roku wystawa poplenerowa zostanie zsynchronizowana z cyklicznym Bolesławieckim Świętem Ceramiki (w tym roku ma swoją dwudziestą pierwszą edycję) – w ten sposób ceramiczne prace artystów z

⁴⁷ *Chcemy być nowocześni. Polski design 1955-1968*, 2011 rok, Muzeum Narodowe w Warszawie, Kuratorki: Anna Maga, Anna Frąckiewicz, Anna Demska.

⁴⁸ Maria Bartuszoová (1936 – 1996) – słowacka artystka – rzeźbiarka. Podobnie jak artystkom w Bauhausie, odmówiono jej możliwości studiowania rzeźby i „odesłano” na ceramikę. Zachowało się ponad czterysta jej gipsowych rzeźb. Przez niemal całe życie pozostała nieodkryta, dopiero wystawa podczas Documenta 12 w Kassel (2011) przyniosła jej pośmiertny, międzynarodowy rozgłos.

całego świata zostaną pokazane szerszej publiczności. Próbując scharakteryzować obecne ceramiczne środowisko artystów Brach zauważa duży indywidualizm. Upadek dużych fabryk przyczynił się do rozbitcia grup artystów, którzy kiedyś projektowali na ich potrzeby nowe wzory naczyń czy pracowali w przyległych do nich warsztatach. Nowa sytuacja wymusiła nowe działania i większość twórców poszła własną drogą. Tak popularne kiedyś stowarzyszenia i grupy artystyczne z drobnymi wyjątkami (np. istniejący nadal Ceramos) przestały funkcjonować. Tym samym zmieniła się struktura środowiska, co z kolei może przyczyniać się do braku szerszych inicjatyw – wystaw, spotkań, sympozjów etc. To z kolei współgra z wypowiedzią Patuszyńskiej, która częścią winy za obecną sytuację obarcza samych ceramików – mówiąc o ich *kompleksach względem „sztuk czystych”*, a więc poczuciu, że dziedzina sztuki, którą się zajmują, ustępuje w czymś malarstwu czy rzeźbie. Trudno aktywnie działać, nie mając do tego odpowiednich motywacji.

Tymczasem prof. Koczyńska-Kielan udzieliła mi informacji na temat obecnej sytuacji jedynej w Polsce wydziału ceramiki na wrocławskiej ASP. Zainteresował mnie szczególnie podział stanowisk między kobiety i mężczyzn, który na wydziale ceramiki od początku był wyrównany i umożliwił akademicką karierę między innymi prof. Kotarbińskiej, Cybińskiej, Olech, Lipskiej-Zworskiej i wielu innym. Okazuje się, że obecnie na dziewięć pracowni, kierowniczkami czterech są kobiety, natomiast pozostałe pięć prowadzą mężczyźni. Wśród asystentów ten stosunek rozkłada się równo – jest dziewięciu asystentów i dziewięć asystentek. Chociaż to tylko statystyczne proporcje, to świadczą wyraźnie o względnej równowadze w zatrudnieniu i awansowaniu kobiet w ramach uniwersyteckich struktur. Prof. Koczyńska-Kielan przyznaje również, że gdy sama studiowała na tym wydziale w latach osiemdziesiątych, przyjęto tyle samo studentów co studentek. Wydaje się więc, że w ramach wrocławskiej uczelni kobietom nie utrudniano dostępu do edukacji i nie odczuwały, że są w jej strukturach inaczej traktowane.

Poza rolą edukacyjną wrocławska uczelnia pełni również funkcję propagatora polskiej ceramiki. W tym roku odbyła się ósma edycja Festiwalu Wysokich Temperatur (19-21 czerwca), podczas którego uczelnia otwiera się na zwiedzających i chętnych zapoznać się z technikami powstawania szkła i ceramiki. Na to trzydniowe wydarzenie składają się liczne wystawy prac studentów i absolwentów, pokazy toczenia na kole, dmuchania szkła, budowy i sposobu wypałów różnych pieców i wiele innych pomysłowych atrakcji, w których można

często wziąć aktywny udział. To jedyne takie wydarzenie w Polsce, które tak aktywnie promuje tę dziedzinę. Ponad to uczelnia jest organizatorem i kuratorem licznych wystaw o międzynarodowym zasięgu, by wymienić te z ostatnich lat: 2007 *Dni kultury polskiej w Maroku* (Rabat, Maroko, wystawa ceramiki i szkła pod auspicjami Instytutu im. A. Mickiewicza i Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Rabacie, kuratorzy wystawy z ramienia ASP: Katarzyna Koczynska-Kielan, Małgorzata Dajewska, Gabriel Palowski, Kazimierz Pawlak); 2008 *www.asp.wroc.pl* – wrocławska wystawa designu (Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Wichmann Halle, Brunszwik, Niemcy); 2010 *Polska współczesna ceramika unikatowa w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu* (Muzeum Narodowe w Poznaniu); 2012 *SPAE BETWEEN US* – kuratorska wystawa zbiorowa prezentująca wybrane dyscypliny: malarstwo, grafikę, szkło i ceramikę autorstwa siedemdziesięciu dziewięciu artystów związanych z wrocławską ASP (Wiesbaden, Niemcy, Kunsthau i ratusz miejski, kuratorzy z ramienia ASP wystawy, Katarzyna Koczynska-Kielan – ceramika, szkło, Norman Smużniak – grafika, malarstwo); 2014 *Kolekcja czyli pasja* – kuratorska wystawa ceramiki (organizator Fundacja Unikat, Instytut Polski w Pradze, Czechy, Instytut Polski w Bratysławie, Słowacja, komisarz wystawy: Elżbieta Grosseova).

Wrocław w naturalny sposób utrzymuje swoją pozycję ceramicznego ośrodka w kraju, choć wyraźnie działa w pojedynkę. Poza uczelnią w mieście znajduje się kilka prywatnych galerii ze szkłem i ceramiką oraz jedna, działająca pod auspicjami BWA – galeria *Sic!*. Profesor Koczyńska-Kielan chwali jej działalność, ponieważ oddaje ona charakter uczelni i prezentuje współczesne postawy w ceramice i szkłe, natomiast jako słabą stronę wskazuje trudność z dotarciem do odbiorców – słaby marketing. Poza Wrocławiem galerie eksponujące szkło i ceramikę zachowały się w tych miastach, w których kiedyś funkcjonowały wydziały czy katedry ceramiki (np. Kraków czy Gdańsk). Niestety w Warszawie trudno znaleźć podobną inicjatywę, za to co roku w Centrum Promocji Kultury na Podskarbińskiej organizowane są *Warszawskie Spotkania Ceramiczne* (w tym roku odbyła się jedenasta edycja) – okazja do zakupienia i obejrzenia ceramiki, choć głównie wykonanej przez amatorów. Spostrzeżenie dr Bracha o rozdrobnieniu i indywidualizmie środowiska artystycznego przekłada się na większość inicjatyw związanych z ceramiką, którym brakuje krajowego czy międzynarodowego zasięgu. W większości są to wydarzenia lokalne (wspomniane już *Bolesławieckie Święto Ceramiki* czy *Pszczynski Festiwal Ceramiki*), które niestety często

znikają bezpowrotnie po kilku edycjach, jak choćby *Ceramiczne klimaty muzyczne* organizowane w Gliwicach, z których zrezygnowano w 2012 roku.



Ania Kuczyńska, jeden z serii talerzy zaprojektowanych dla fabryki Kristoff

Jakie są prognozy na przyszłość? Jak przyznaje prof. Koczyńska-Kielan w ostatnim czasie widać pewną odnowę, zwłaszcza na polu ceramiki użytkowej. Zakłady i fabryki porcelany, które zdołały przetrwać, na powrót zaczynają otwierać się na współpracę z artystami. Powraca przekonanie o potrzebie produkowania polskiego designu na szerszą skalę. Na razie są to działania głównie marketingowe, oparte na współpracy artystów z innych dziedzin, którzy swoim nazwiskiem firmują serie naczyń – tak było w przypadku projektów Ani Kuczyńskiej dla fabryki Kristoff i Ewy Minge dla Ćmielowa. Obie artystki na co dzień zajmują się projektowaniem mody, ale ich marka i rozpoznawalność przenoszą się oczywiście na naczynia ich autorstwa.



Marta Jeglińska, filiżanka z zestawu „Nathalie&George”

Kristoff produkuje też zestaw projektu młodych adeptek wydziału wzornictwa: Marty Jeglińskiej (zestaw śniadaniowy „Nathalie&George”), Kai Kusztry (seria „Great Inventors”) czy

Magdy Pilaczyńskiej (seria z flemingami). Swoich sił w produkcji porcelany użytkowej próbuje również Grupa Projektowa Wzorowo, a w niej Agnieszka Kajper – absolwentka wrocławskiego wydziału ceramiki. Połączone fabryki „Ćmielów Chodzież” produkują również naczynia pod marką „Ćmielów Design Studio”, której dyrektorem artystycznym jest Marek Cecuła, uznany na świecie artysta ceramik. Do projektowania naczyń zapraszani są polscy twórcy – rok rocznie studio organizuje konkurs na rezydencję artystyczną w fabryce. Te powolne zmiany może wkrótce doprowadzą do poprawy sytuacji i zasilenia rodzimej produkcji projektami polskich ceramików, choć należy pamiętać, że liczba fabryk nie dorównuje tej sprzed 1989 roku.



Grupa Projektowa Wzorowo, ceramiczny talerz przypominający wzorem ciężkie kryształy

Aby polscy twórcy mogli uniezależnić się od warunków i możliwości w kraju, bardzo ważny jest dla nich udział w prestiżowych zagranicznych wystawach i plenerach, między innymi na Bornholmie, w Vallaurius we Francji, Mino w Japonii, Saragossie w Hiszpani, Faenzie we Włoszech, Kapfenberg i Gmunden w Austrii, Westerwald Preis-Hóhrgrenzhausen w Niemczech (to tylko część z nich) – jak podkreślają zarówno Patuszyńska jak i prof. Koczyńska-Kielan.

Nawiasem mówiąc obie artystki podtrzymują, obecną wśród rodzimych ceramiczek tendencję do zaradności, wytrwałości i twórczej pasji. Koczyńska-Kielan (urodzona w 1963 roku) wytrwale kontynuuje wrocławską tradycję wybitnych kobiet-pedagogów (jest uczennicą Haliny Olech i Krystyny Cybińskiej), kilkakrotnie już wyjeżdżała za granicę (między innymi do Essen) by się dokształcać a od 1995 roku samodzielnie prowadzi pracownię koła garncarskiego. Tym samym jest kolejną mentorką i nauczycielką, która wprowadza na

uczuleni nowe praktyki i poszerza zakres dotychczasowej wiedzy poprzez własne eksperymenty. Patuszyńska (urodzona w 1973 roku) jako przedstawicielka jeszcze młodszego pokolenia, wybrała drogę indywidualnej kariery artystycznej. W wielu jej pracach widać nostalgię – stara się badać proces przemiany i rozpadu porcelany. W ramach jednego z projektów podróżowała po zamkniętych, zrujnowanych fabrykach i na nowo odlewała przedmioty ze znalezionych tam form. Efektem były zniszczone, skorodowane odbitki czasów świetności porcelany. Świadoma ograniczeń w kraju, sprzedaje i wystawia prace za granicą, choć swoją pracownię nadal ma w podwarszawskim Milanówku.



Monika Patuszyńska, TransFormy, 2011 rok

Pozostaje mieć nadzieję, że sytuacja Polskiej ceramiki będzie się zmieniać na lepsze, choć na razie nie ma konkretnego programu i pomysłu działań, które mogłyby ten cel przybliżyć (nie ma też organu, który mógłby się tym zająć, zważywszy postawę MKiDN). Na pewno warto przyglądać się funkcjonowaniu fabryk ceramiki, które po udanej restrukturyzacji i dobrym inwestycjom w marketing przystosowują się do obecnej sytuacji rynkowej. Jeśli tym dużym przedsiębiorstwom uda się z sukcesem utrzymać na rynku, będzie to również szansa dla indywidualnych twórców, którzy udowodnili już wielokrotnie swoją elastyczność i przedsiębiorczość.

Podsumowanie historii emancypacji

Gdy zaczynałam zbierać materiały dotyczące historii ceramicznej emancypacji kobiet w poszczególnych krajach, byłam przekonana, że wyglądała ona bardzo podobnie. Wszędzie odnoszono się do kobiet raczej niechętnie i chociaż nauka ceramiki przychodziła im łatwiej niż rzeźby, warsztaty nie przyjmowały studentek z otwartymi ramionami. Sytuację w poszczególnych krajach różnicowała jednak ceramiczna tradycja. Tam, gdzie ta sztuka/rzemiosło cieszyły się większą popularnością, tam też w sposób naturalny pozycja trudniących się nim mężczyzn była wyższa, a grupa twórców bardziej zamknięta. Zarówno w Japonii jak i w Niemczech artystkom początkowo trudno było znaleźć nauczycieli, którzy zgodziliby się przyjąć je do swoich warsztatów i uczyć. W Anglii, mimo że tradycja ceramiczna była silna, ruch studio pottery złagodził albo usunął wiele przeszkód, które uniemożliwiałyby podjęcie tego zawodu kobietom. Poza estetyką, studio pottery wiązało się z życiową filozofią i etosem opartym na fizycznej pracy we własnym warsztacie, w którym garncarz odpowiada za wszystkie czynności i cały proces wykonania od samych jego podstaw. Żyje w zgodzie z naturą i oddaje pracy serce, przez co naczynia zyskują prawdę wyrazu i użytkową prostotę. Całkowite poświęcenie trudom tworzenia z pewnością odstraszało wiele kobiet, ale tych, które zdołały wytrwać, nie tylko zniechęcano dalej, lecz umożliwiano im naukę, a potem założenie własnej pracowni. Oczywiście z takim stylem życia wiązało się wiele dylematów, a największym z nich była decyzja o założeniu rodziny, która w równym stopniu dotykała wszystkie kobiety pielęgnujące ambicje o rozwoju własnej artystycznej kariery, nie tylko w Anglii ale i Niemczech.

Większość absolwentek Bauhausu posiada przecież nie jedno, ale dwa lub trzy nazwiska. W niektórych przypadkach małżeństwo oznaczało łączenie artystycznych sił i wspólną praktykę, w innych – rezygnację ze sztuki i skupienie na rodzinnych obowiązkach. Marguerite Friedlaender-Wildenhain, której biografię przytaczałam we wcześniejszym rozdziale, małżeństwo nie przeszkodziło w realizacji artystycznych planów, ale tylko dla tego, że wojna i emigracja przyczyniły się do jego rozpadu. Po rozwodzie Friedlaender wybrała pustelniczy tryb życia i pracy na oddalonej farmie, wprowadzając niejako w życie etos angielskiego studio pottery. Dla niej i dla wielu innych kobiet (choćby Lucie Rie) wojna, a często również emigracja, nie zostały bez wpływu na karierę – zewnętrzne okoliczności

zaburzyły cały system, w którym dotychczas funkcjonowały. Emigracja zawsze okazywała się testem umiejętności przystosowania pod względem językowym, materialnym, a w przypadku artystów również estetycznym. Heymann nie poradziła sobie z projektowaniem ceramiki w angielskich warunkach tak dobrze jak Rie – nowy rynek rządził się odmiennymi prawami, a klienci hołdowali innym gustom. Z drugiej strony wojna zostawiła wiele krajów w obliczu perspektywy całkowitej odbudowy. To dawało szansę kobietom, by wykorzystały samodzielność, którą wykazały się w czasie wojny i zadbały o swoje prawa. Japonia jest przykładem kraju, w którym kobiety później uzyskały dostęp do wyższych uczelni, później zostały dostrzeżone przez krytykę, później doczekały się wystaw poświęconych swojej twórczości. Niemniej jednak ich starania zostały lepiej udokumentowane, a prace do dziś zachowały ślady trudu, z jakim odzyskiwały ceramiczne medium.

W drugiej połowie XX wieku początkowe problemy – czyli opór zdominowanego przez mężczyzn środowiska artystycznego czy powszechne oczekiwania zamężpójścia – odrobinę zelżały, natomiast ich miejsce zajęły nowe wyzwania. Ceramika jako rzemiosło, a więc dziedzina gorszej kategorii w porównaniu do malarstwa czy rzeźby, była często jedynie pretekstem albo odskocznią do innych dyscyplin, w których jeszcze trudniej było kobietom zaistnieć. Choć wiele artystek zarzucało ceramikę, w Anglii i w Japonii widać wyraźnie, że w wielu przypadkach głód wiedzy i entuzjazm, jaki budziły nowe możliwości edukacyjne, odniosły pozytywne rezultaty. Biografie, które przytaczam w rozdziale poświęconym historii japońskich ceramiczek, pozwalają zbudować charakterystykę działań i twórczych strategii, jakie podejmują w pracy z gliną, a które w dużej mierze mają uniwersalny charakter. Dwie najważniejsze postawy to eklektyzm i nawiązanie do tradycji. Ceramika w rękach Japonek zyskała aspekt eklektyczny poprzez łączenie jej z innymi mediami twórczymi takimi jak tkanina – w ten sposób oba uznawane za kobiece zajęcia łączą się tworząc nową jakość. Z drugiej strony w pracach wielu artystek widać uwagę, z jaką badają tradycję – poznają ją, uczą się jej i kontynuują osiągnięte przez mężczyzn mistrzostwo na swój oryginalny sposób. Ta strategia pomogła im odnaleźć się i zakorzenić, mimo że dopiero niedawno wkroczyły do ceramicznego warsztatu. W Anglii obie postawy są równie popularne, szczególnie jednak dotyczy to badania i opisywania tradycji oraz techniki wyrobu glinianych przedmiotów. Jak pisałam, w tej dziedzinie kobiety szybko zdobywają dominującą rolę, pozycja nauczycielska przychodzi im stosunkowo łatwo, a wydawane przez Denis Wren czy Dorę Lunnn podręczniki

pozwalają im zdobyć pozycję i popularność. W ten sposób rozpoczyna się nowy etap twórczej emancypacji – kobiety mają coraz więcej do zaoferowania, ich wiedza staje się bardziej rozległa, a co najważniejsze mogą się od siebie wzajemnie uczyć (same stają się mentorkami). Następnym etapem jest pojawienie się instytucji, galerii, manufaktur czy indywidualnych kolekcjonerów którzy zaczynają dostrzegać i wspierać kobiety zajmujące się ceramiką. W powojennych Niemczech jest to odbudowujący się przemysł, w Anglii Crafts Council natomiast w Japonii założone przez Asuke Tsuboi Women's Association of Ceramic Art. Zlecenia, wystawy i publikacje przypieczętowują obecność kobiet w ceramicznym świecie sztuki.

Dobrze, ale co z Polską? Jak pisałam na początku, spodziewałam się, że emancypacja kobiet w obszarze ceramiki, szczególnie w Europie, przebiegała podobnie i rzeczywiście w przypadku pozostałych krajów da się wyróżnić pewne wspólne procesy i wyzwania. Tymczasem w Polsce w tym konkretnym kontekście emancypacji nie ma za bardzo o czym pisać. Od samego początku wszędzie obecne są kobiety, a historii rodzimej ceramiki nie trzeba przeczesać w poszukiwaniu ich nazwisk, bo znajduje się je na każdym kroku – w każdej nowej grupie, inicjatywie, uczelni i wydziale.

Po odzyskaniu niepodległości i uruchomieniu Akademii w Warszawie, Poznaniu i Krakowie, wydziały ceramiki kończy mnóstwo kobiet, między innymi ceramiczne sławy – Julia Kotarbińska i Wanda Golakowska. Obie zostają później członkiniami „Ładu” i „Grupy Ceramików”. Po wojnie pierwszym szefem Biura Nadzoru Estetyki Produktu, przekształconego później w IWP zostaje Wanda Telakowska, a działającą w jego ramach pracownię ceramiczną obejmuje Maria Sobolewska. Dawni uczniowie Tichego zajmują stanowiska nauczycielskie – Golakowska zostaje w Warszawie, zaś Kotarbińska razem z Rudolfem Krzywcem jedzie do Wrocławia. Wszyscy sprawdzają się jako nauczyciele, a wśród ich powojennych studentów znowu objawiają się ceramiczne talenty – Haliny Olech, Krystyny Cybińskiej i Ireny Lipskiej- Zworskiej (dwie ostatnie artystki zostają później na uczelni w roli wykładowców). W tym samym czasie sopockim wydziałem – filią gdańskiej Akademii kieruje Hanna Żuławska. W jednym aspekcie sytuacja w Polsce przypomina tę znaną z Niemiec, bo rzeczywiście sporo jest artystycznych małżeństw. Razem pracują między innymi Stanisława i Kazimierz Piętkowie, Ewa i Kazimierz Fajkoszowie, Helena i Roman Husarscy. Natomiast trudno postrzegać to jako powszechne zjawisko w obliczu trudności z

prowadzeniem indywidualnej kariery, skoro tak wiele kobiet osiąga najwyższe pozycje i wyróżnienia na uczelniach i wystawach. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Polki przywożą wiele medali z zagranicznych konkursów. Wśród zakładanych grup i stowarzyszeń przeważają kobiece nazwiska – można tu przywołać choćby słynną grupę „Nie tylko my” założoną przez Barbarę Kowalczyk. Ceramiczne Plenery i współpraca z przemysłem również nie odbywa się bez ich udziału.

Jak to się stało, że w Polsce tak łatwo udało się kobietom z sukcesem funkcjonować w tej dziedzinie, podczas gdy w innych krajach spotykały je trudności? Sztuka nigdy nie jest zupełnie autonomicznym aktem oderwanym od warunków zewnętrznych. Sytuacja, w jakiej powstaje dana twórczość, zależy od indywidualnego rozwoju artysty, jak i kontekstu społecznego. Ekspresję artystyczną w pewnym stopniu kształtują czy determinują określone instytucje takie, jak akademie sztuk pięknych, mecenas, muzea, galerie i wiele innych. Jak pisałam wcześniej, różnice w sposobie, w jaki funkcjonowały ceramiczki w poszczególnych krajach, wynikały z różnych tradycji i okoliczności, w których kształtowało się to rzemiosło na danym obszarze. W Polsce tradycja ceramiczna była dość znikoma. Owszem, od wieków działały ośrodki i warsztaty garncarskie – jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku sporą ich liczbę można znaleźć na wschodzie Polski⁴⁹ – ale zajmowały się głównie wyrobem typowo użytkowej ceramiki, głównie na potrzeby lokalnego rynku. Ceramika artystyczna, bardziej dekoracyjna, łącząca elementy rzeźby i malarstwa, pojawia się dopiero na początku XX wieku wraz z powstaniem pierwszych wydziałów. Ten nowy rodzaj wykorzystywania gliny, ręczne formowanie, a jeśli toczenie na kole i to bardziej dekoracyjnych niż użytkowym przedmiotów, jest w Polsce nowością, która przychodzi z zagranicy. Zapewne to musiało sprawić, że nowa dziedzina, pozbawiona silnej tradycji i okrzepłej grupy praktyków, okazała się idealną drogą do zrobienia kariery dla kobiet. Dodatkowo pomagał im na pewno status rzemiosła i fakt, że kobiety silnie kojarzono z przedmiotami dekorującymi domowe wnętrza takimi, jak choćby tkaniny.

⁴⁹ Piotr Skiba, *Garncarstwo sztuka pięciu żywiołów*, Arkady, Warszawa 2010, s. 36.



Maria Juchnowska, *The Death of the Body*, 2011

Gdy poprosiłam dr. Bracha i prof. Koczyńską-Kielan o wymienienie kilku ceramiczek, które kojarzą z nurtem feministycznym, żadne z nich nie było w stanie podać mi nazwisk i prac, które odnoszą się bezpośrednio do pozycji kobiet w tej dziedzinie. Prof. Koczyńska-Kielan sugerowała, że ten nurt w polskiej ceramice nie był znaczący, natomiast dr. Brach zastanawiał się w ogóle nad jego istnieniem, rozumując zupełnie racjonalnie, że skoro nikt nie utrudniał im samorealizacji w tej dziedzinie, nie miały czego odreagowywać później w swojej sztuce. Rzeczywiście wygląda na to, że w Polsce funkcjonowanie kobiet w ceramice od początku odbywało się bez oporów i nikt nie przeszkadzał im w obejmowaniu stanowisk i prowadzeniu pracowni. Oczywiście w pracach najmłodszego pokolenia absolwentek Wrocławia pojawiają się czasem projekty o bardziej feministycznym zabarwieniu – na przykład *The Death of the Body* (2011) Marii Juchnowskiej⁵⁰ – natomiast dotyczą bardziej uniwersalnych tematów, dla których ceramika jest jedynie medium artystycznego wyrazu – sama w sobie nie stanowi przedmiotu zainteresowania i nie służy badaniu osobistej relacji, jaka występuje między nią a artystką. Tym samym nieuchronnie docieramy do konkluzji, zgodnie z którą w Polskiej ceramice emancypacja kobiet nie była wieloletnim procesem, ale odbywała się wręcz niezauważalnie. Brak prac i artystek, które poruszałyby czy komentowały tę kwestię jest wyraźnie widoczny – w polskiej ceramice nie było nikogo na miarę Marii Pinińskiej-Bereś czy Natalii LL.

Niestety po tym jak poczujemy się przez chwilę dumni z tego, jakie możliwości miały kobiety wybierające wydział ceramiki na początku ubiegłego wieku, przychodzi gorzka

⁵⁰ Autorska strona artystki: <http://www.juchnowska.com/www.juchnowska.com/2011.html>

refleksja nad znaczeniem i pozycją całej dziedziny na rodzimym rynku sztuki. Trudno nie złapać się na podejrzeniach, że ceramika nie budziła poważnego zainteresowania ówczesnych artystów jako dziedzina mało prestiżowa, o użytkowo-dekoracyjnych konotacjach. Niemal jak tkaninę, z lekką obojętnością zostawiono ją gestii kobiet. Opisując sytuację polskiej ceramiki po 2000 roku, dochodzę do wniosku, że za jej obecne położenie odpowiada po części brak tradycji i krótki okres prawdziwej popularności. Być może, paradoksalnie lub nie, gdyby od początku cieszyła się pewnymi względami i jako takim prestiżem, kobietom trudniej byłoby w niej zaistnieć, ale za to dziś funkcjonowałyby lepiej? Brak zazdrości i zaborczości oznacza zazwyczaj obojętność – i trochę tak jest dziś traktowana ceramika w Polsce.

Pozycja kobiet w ceramice

Skojarzenie naczynia z ciałem jest niemal uniwersalne. Do języka opisu waz, dzbanów czy filizanek powszechnie używa się nazw części ciała, mówiąc o uszkach, szyi, brzuchu czy stopie. Idąc dalej, okazuje się, że to „ciało” ma płeć i w większości kultur naczynie jest kobietą. Okrągłe, smukłe, z przewężeniem przypominającym talię i pełnym brzuchem (symbolem płodności) jest częścią kręgu skojarzeń bliskich ziemi i naturze, a więc wszystkiemu co związane z kobiecością. Te symboliczne połączenia nadają znaczenie obiektom codziennego użytku i dają moc tym, którzy kontrolują te znaczenia. Według Moiry Vincenteli⁵¹, autorki książki *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, kobiety mają niepodważalną więź z ceramiką. W niektórych społeczeństwach manifestowana jest ona w sposób oczywisty i bezpośredni, ponieważ praca kobiet z gliną należy do ich codziennych zajęć (plemiona afrykańskie, w których kobiety zajmują się wyrobem naczyń do przechowywania żywności), w innych manifestuje się pośrednio przez łączenie kobiet z delikatnymi i pięknymi naczyniami. W malarstwie epoki wiktoriańskiej można znaleźć wiele wizerunków kobiet przedstawianych w otoczeniu porcelany, tym samym podkreśla się fakt, że to one są konsumentkami i adresatkami tych przedmiotów. Ceramika może więc w pewien sposób użyczyć kobiecie statusu, godności i mocy ekonomicznej, może stanowić o jej znaczeniu i zmienić ustalone podziały płci i ról w społeczeństwie.

Mimo tych oczywistych relacji zarówno symbolicznych jak i całkiem realnych, miejsce i pozycja kobiet w ceramice jest z kilku powodów paradoksalna. Historia ceramiki pomija i zaniedbuje ich osiągnięcia oraz wpływ na ten nurt sztuki – co przejawia się między innymi problemem, jakim jest dla współczesnych artystek znalezienie w niedalekiej ceramicznej przeszłości jakichkolwiek menterek. Zamiast tego stykają się z historią i dziedzictwem, które sięga prehistorii. Według archeologów i etnografów kobiety przez wieki zajmowały się produkcją ceramicznych naczyń na potrzeby swojego domostwa – przechowywania i gotowania jedzenia, a często również utrzymania rodziny. Dopiero wraz z wynalezieniem koła garncarskiego, około sześć tysięcy lat p.n.e, ręczna produkcja ustąpiła bardziej masowej i przeszła we władanie mężczyzn. W ciągu następnych kilku wieków kobiety zupełnie odsunięto od pracy z gliną. Zawód garncarza objęty władzą cechów rzemieślniczych, jak

⁵¹ Moira Vincenteli, op.cit., s. 254.

kowalstwo czy szewstwo, stał się typowo męskim zajęciem. Dopiero w XIX wieku zaczęto ponownie dopuszczać kobiety do procesu twórczego, początkowo jedynie w charakterze dekoratorek.

Z jednej więc strony literatura z zakresu archeologii, etnografii, historii sztuki, studiów nad płcią i kulturowością przyznaje, że to kobiety tworzyły pierwsze naczynia i to one pozostają silnie łączone z domem, naturą, ziemią, a więc i gliną. Z drugiej – istnieje ogromna dokumentacja przecząca ich obecności, potwierdzająca ich wykluczenie i odmawiająca im przez wieki wstępu do ceramicznego warsztatu, odrzucająca ich dziedzictwo i wkład. Właśnie ta paradoksalna sytuacja – wykluczenia, ale i poczucia odległych korzeni – kreuje tak specyficzne środowisko pracy dla współczesnych artystek.

Wspomniane już paralele między naczyniem a ludzkim ciałem sugerują jakoby jedno i drugie miały pewne wspólne cechy. Marguerite Wildenhain – ceramiczka z Bauhausu – napisała kiedyś, że *garncarz tworzy naczynie na swoje podobieństwo*⁵², a więc poza odrębnym stylem i wyrazem artystycznym w naczyniach można rzekomo odnaleźć charakterystyczne cechy ich twórcy. Na podobnym poziomie symbolicznym znajdują się liczne porównania gliny do ludzkiej skóry, ale i do macicy dającej jedzenie i wodę potrzebną do przeżycia płodu. Courtney Lee Weida w swoim artykule cytuje ceramiczkę Stellę Shutive, przedstawicielkę pueblo pottery⁵³, według której *mężczyźni robią duże naczynia, zazwyczaj wąskie u nasady i rozszerzające się ku górze, podczas gdy prace kobiet są pełne [pulchne]*⁵⁴. Oczywiście próba takiej charakterystyki to duża generalizacja, a relacja ciało-glina może być o wiele bardziej subtelna. Myśląc o kobietach pracujących w glinie warto raczej uważnie przyglądać się formalnym cechom ich prac wraz z ich unikatowym językiem – innymi słowy nie dać się złapać w pułapkę konwencjonalnych skojarzeń związanych z kobiecością.

⁵² Courtney Lee Weida, *Re-searching Ambivalence and Female Potters*, "Spaces – A Journal For Unique Arts and Humanities Research", źródło: <http://www.tc.columbia.edu/spaces/Weida.htm>, data odsłony: 14.07.15, W oryginale: "potter creates pots after [his/her] own image".

⁵³ Pueblo pottery – to jedna z najbardziej rozwiniętych sztuk amerykańskich Indian, do dziś produkowana w według metod wypracowanych w latach 1050-1300. Odkąd Indianie przestali prowadzić wędrowny tryb życia, zastąpili lekkie wiklinowe kosze glinianymi naczyniami, które jako cięższe nie nadawały się wcześniej do użycia. Gliniane garnki wykonywane są wyłącznie przez kobiety z plemienia i budowane są ręcznie, bez użycia koła garncarskiego. Po wygładzeniu i wypolerowaniu ścian, są ozdabiane wzorami geometrycznymi, kształtami kwiatów i zwierząt, następnie wypalane. Kolorystyka może być wielobarwna, zupełnie czarna lub czarno kremowa. Źródło: <http://www.britannica.com/art/Pueblo-pottery>, data odsłony: 06.07.15

⁵⁴ Courtney Lee Weida op.cit., w oryginale: „Men make big pots, pots shaped narrow at base and wider at the top [...] women make pots that are plumped”.

Podobne myślenie może niebezpiecznie zbliżyć się do uprzedmiotawiania kobiecego ciała i postrzegania go, podobnie jak naczyń, na zasadzie użyteczności.

Feminizm przyczynił się do reorganizacji wielu pojęć z zakresu historii sztuki. Nowa perspektywa badań nad podziałem i postrzeganiem płci w sztuce wykazała, że pozycja obserwatora, widza czyli właściciela nadzorującego spojrzenia to rola, która tradycyjnie i kulturowo przynależy mężczyźnie, natomiast bycie obserwowanym, wystawionym na spojrzenie to rola kobiety. Współczesnym artystkom nadal bardzo trudno jest przełamać ten podział, a także wymknąć się jego konsekwencjom. Z jednej strony same są obserwatorami, z drugiej narażają się na problem odbioru swoich prac, w których mogą uprzedmiotawiać same siebie. W ten sposób prace ceramiczek zostają wyposażone w podwójną naturę – konwencjonalnej funkcji i przewrotnego znaczenia formy.

W latach siedemdziesiątych dyskurs feministyczny rozpoczął re-ewaluację historii sztuki, próbując przywrócić w jej obrębie znaczenie artystek. Powszechnie dążono do określenia cech kobiecej sztuki. Wśród feministek pojawiły się dwa różne stanowiska i charakterystyki czynników, które składają się na „inność” czy styl kobiecych prac. Według części badaczek wynikała ona z naturalnej kobiecej ekspresji – była przejawem kobiecej wrażliwości i wyobraźni. Według innych – analizujących kwestię zgodnie z teorią płci kulturowej, nie można mówić o „kobiecej naturze”, a więc i „kobiecej sztuce”, ponieważ wszystko, co miałyby ją rzekomo charakteryzować, nie jest ekspresją jej odrębnej natury, ale konceptu kulturowego kobiety, ukształtowanego przez otaczające ją społeczeństwo, które nadało jej tę rolę. Problem z rozstrzygnięciem, która z proponowanych definicji „sztuki kobiecej” jest bardziej adekwatna, przypomina trochę próby definitywnego przypisania ceramiki do sztuki albo rzemiosła. Natura „kobiecej sztuki” ucieka jednej definicji i ukrywa się gdzieś na styku teorii płci kulturowej i przekonania o wrodzonych i naturalnych cechach kobiecych, niezależnych od społecznego kształtowania. Jak we wszystkich dziedzinach, w których kobiety spełniają się twórczo, również przy badaniu ich obecności w ceramice, należy pamiętać o tym dwuznacznym położeniu, w jakim znajduje się ich twórczość.

* * *

Praca z gliną łączy w sobie wiele aspektów, z którymi prędzej czy później artystki, które wybierają to medium, muszą się zmierzyć. Trudne dziedzictwo i korzenie, które

równocześnie legitymizują i odbierają prawo do traktowania tej dziedziny jako swojej, zespół wizualnych skojarzeń i form, których oczekuje się od kobiet pracujących w glinie czy wreszcie ugruntowane przekonania dotyczące techniki, jaką powinny stosować.

Jednym z popularnych poglądów, obecnych w ceramicznej tradycji, jest ten porównujący tworzenie glinianej formy do stwarzania nowego życia. Podobno praca na kole garncarskim najbardziej przypomina ten proces i tym samym umożliwia garncarzom symboliczne doświadczenie macierzyństwa. Tym samym lepienie form ręcznie ma dać kobietom namiastkę ojcostwa, jako że budowanie jest uznawane za typowo męską czynność. Konstruowanie ścian, nadawanie im struktury ma być procesem, podczas którego w pewnym sensie wyłania się podmiotowość, a jednostce udaje się zadomowić w świecie. Tworzenie struktur i trwałych fundamentów ma być czynnością, której mężczyźni zawdzięczają funkcjonowanie w historii, z której kobiety zazwyczaj są wykluczane. W ten sposób dochodzimy do kolejnego poziomu, na którym wymaga się od kobiet zmierzenia się z zespołem poglądów, których nie ukształtowały, ale wobec których muszą wypracować jakąś postawę. Nawet ich metody pracy pozostają obciążone wielowiekową tradycją, której nie pozwolono im współtworzyć. Pozycja kobiet w sztuce, a więc i w ceramice, jest pełna sprzeczności i ambiwalencji, świadomości niepewnego statusu i ciągłej nierozładowanej potrzeby przepracowywania przeszłości. Ich obecności towarzyszy stałe napięcie między społecznymi konwencjami, uprzedzeniami wobec kobiet w sztuce, a także postrzeganiu roli tradycji.

O tym, jak kształtowała się droga do kobiecej emancypacji w obszarze ceramiki, pisałam w poszczególnych rozdziałach poświęconych historii tego rzemiosła w Anglii, Niemczech, Japonii i Polsce. W przypadku Japonii i Bauhausu trafiłam na źródła, które opisywały tę historię z perspektywy kobiet, co oznaczało, że ktoś wcześniej zdecydował się na trud i krytyczną perspektywę wobec tego zagadnienia, co oczywiście w znacznym stopniu ułatwiło mi pracę. Jeśli chodzi o Anglię i Polskę, było odrobinę trudniej. Źródła dotyczące tego aspektu brytyjskiej ceramiki były mniej dostępne, natomiast w przypadku Polski po prostu nie istniały, o czym więcej napiszę w ostatnim rozdziale. Próbując ustalić rodzaj obecności i status kobiet w ceramice, napotkałam również problem w postaci braku najnowszych danych. Ostatnie i być może najnowsze przywołuje w swojej książce (wydanej

w 2000 roku) Moira Vincenteli⁵⁵. Według opracowań, z których korzystała pod koniec XX wieku, zarówno w Australii jak i USA spośród ogólnej liczby ceramików kobiety stanowiły ledwie jedną trzecią. Sytuacja wyglądała dużo lepiej w Europie i Wielkiej Brytanii, gdzie stosunek kobiet do mężczyzn był bardziej wyrównany. Według Vincenteli jednym z możliwych wyjaśnień takiej sytuacji jest status ceramiki, który w Europie był mimo wszystko dużo niższy, co pozwalało kobietom swobodniej działać na tym polu. Amerykańska tradycja ceramiczna, jak wyjaśnia, jest dużo bliższa rzeźbie i sztuce konceptualnej, a więc sztukom pięknym, tym samym bardziej hermetyczna względem kobiet. Dalej przywołuje również dane raportu przygotowanego przez Craft Council, dotyczące współczesnej sytuacji w Stanach. Według badań, ceramika obecnie praktykowana jest niemalże na równi przez mężczyzn i kobiety. Mężczyźni dużo częściej jednak decydują się pracować w tym zawodzie w pełnym zakresie, czyniąc z niego jedyne źródło utrzymania. Kobiety są bardziej skłonne do pracy nad rzeźbami czy formami figuratywnymi, natomiast mężczyźni – użytkowymi. Ankiety wśród artystów wykazały, że kobiety w rzemiośle zarabiają zdecydowanie mniej niż mężczyźni, co może z kolei łączyć się z badaniami, jakie przeprowadzono na rynku australijskim, które wykazały, że kobiety wyceniają swoje prace dużo niżżej niż mężczyźni.

Jeśli więc bazować na tych badaniach sprzed lat (wśród tych najnowszych, które znalazłam na stronie Crafts Council, żadne nie podają liczby ceramików z uwzględnieniem płci i zarobków), okazuje się, że choć sytuacja znacznie się poprawiła, nadal nie wszędzie jest wyrównana. Mam na myśli to, że nie wszędzie zarobki, pozycja i obecność kobiet w ceramice jest taka sama czy podobna co mężczyźni. Analizując historię ceramicznej emancypacji kobiet w różnych krajach, mimo wzlotów i upadków, które notowała, widać wyraźnie, że sytuacja stale ulega poprawie. Dlatego można zaryzykować twierdzenie, że na przestrzeni najbliższych lat uprzedzenia i bariery powinny ostatecznie zniknąć. Niestety, równie łatwo można wyobrazić sobie bardziej negatywny scenariusz, w którym sytuacja poprawia się tylko nieznacznie ze względu na nowe zagrożenie – powolny upadek rzemiosła. Najnowsze badania brytyjskiego Crafts Council skupiają się na sytuacji ekonomicznej i szkolnictwie zwanym z szeroko pojętym rzemiosłem. I choć, jak podkreśla raport⁵⁶, roczne przychody, jakie generuje w Anglii rzemiosło, wynoszą aż 3,4 miliarda funtów (przy czym jest wkład

⁵⁵ Moira Vincenteli, op.cit., s. 250.

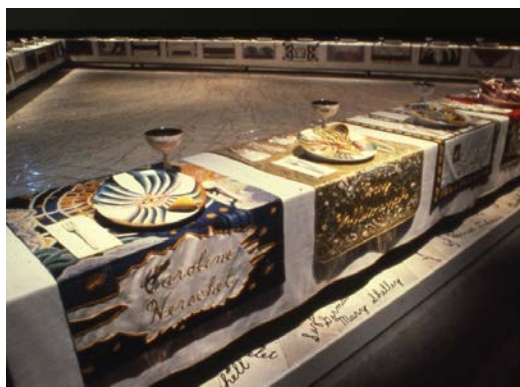
⁵⁶ Dostępny na stronie: <http://www.craftscouncil.org.uk/what-we-do/research-reports/>, data odsłony 22.07.15.

rozumiany w szerokim znaczeniu branży twórczej w którą wchodzi między innymi: moda, architektura, wystrój wnętrz, design etc.), z innych danych⁵⁷ wynika jasno, że między 2007 a 2012 rokiem spadła liczba osób uczących się któregoś z jego fachów. W tej sytuacji perspektywa włączenia ceramiki do sztuki, nawet za cenę „wchłonięcia” jej przez rzeźbę, nie wydaje się tak zła, jeśli może to oznaczać uratowanie zainteresowania tą dziedziną. Powody i prognozy rozwiązania tej trudnej sytuacji rzemiosła, to temat na osobną pracę, ale w pewnym sensie mamy dziś do czynienia z taką sytuacją, przeciwko której buntowali się kiedyś przewodnicy ruchu Arts and Crafts. Być może pytanie, które powinniśmy zadać odnośnie przyszłości kobiet w ceramice, nie brzmi kiedy uzyskają równię praw, ale czy zdążą?

⁵⁷Dane raportu dostępne na stronie: http://www.craftscouncil.org.uk/content/files/Studying_Craft_2_-_update_14-11-06_.pdf, data odsłony 22.07.15.

Współczesne przykłady feminizmu w światowej ceramice

Ceramika jest jednym z najbardziej trwałych obiektów kultury materialnej i odzwierciedla gusta estetyczne społeczeństw, w których powstaje. Ze względu na swoją wrażliwość na czas i kulturalne otoczenie, można na jej podstawie zrekonstruować estetyczne i społeczne tendencje przeszłości, ale i teraźniejszości. Mimo że to kobiety przez wieki stanowiły odbiorców ceramicznych przedmiotów, pozostawały wyłączone z procesu ich produkcji. Tym bardziej warto bliżej przyjrzeć się XX-wiecznej ceramice, która po latach wreszcie nosi ślad kobiecej dłoni. Artystki w ceramice znajdują temat bliski, bo społecznie i historycznie zawsze miały ją w swoim otoczeniu – używając jej do gotowania czy dekorowania domu. W ciągu ostatnich stu lat model tradycyjnej kobiecej praktyki ceramicznej był źródłem inspiracji dla wielu artystów sztuk pięknych, którzy włączyli kwestie problematyki gender i jej silnego powinowactwa z kobiecym doświadczeniem w swoje instalacje i performance. Według Vincentelli⁵⁸ napięcie między czystą sztuką a funkcjonalną formą z jej silnymi konotacjami ze sferą domową, kreuje produktywną różnorodność zastosowań i znaczeń, do których chętnie sięgają współczesne artystki. Dowodem i świadectwem społecznych i estetycznych zmian są prace, które omówię w tym rozdziale.



Judith Chicago, *The Dinner Party*, 1979

Do najbardziej znanych instalacji z użyciem ceramicznego medium należy praca Judy Chicago *The Dinner Party*⁵⁹. Choć ceramiczne talerze były jedynie częścią ogromnego przedsięwzięcia artystki, pod wieloma względami były jej najbardziej kontrowersyjnym elementem. Ambitna i oparta na kooperacji twórców z kilku dziedzin, instalacja celebrowała

⁵⁸ Moira Vincentelli, op.cit., s. 256.

⁵⁹ Pierwszy raz pokazana publiczności w marcu 1979 roku w San Francisco Museum of Art.

kobiece dokonania, symbolicznie zapraszając do jednego stołu 39 znanych kobiet, które nigdy nie miałyby okazji się spotkać. Każdą z nich reprezentowało nakrycie – haftowana serweta, talerz, sztucce i kielich. Zarówno długi stół w kształcie trójkąta, jak i podest, na którym był ustawiony, zostały dodatkowo ozdobione imionami 999 innych kobiet, których obecność i wpływ warte są przypomnienia. Motywem przewodnim instalacji jest spotkanie i rytuał – spotkanie kobiet ważnych dla całej zachodniej kultury oraz rytuału, domowego i przypisanego symbolicznie kobietom – podawania jedzenia. Trójkątny stół, pozbawiony centralnego miejsca, a więc i centralnej wyróżnionej figury pozwala na równych prawach zasiadać wszystkim zebranych postaciom. Między sobą wyróżniają się jedynie nakryciami – *wygląd każdego talerza i bieżnika w ten czy inny sposób nawiązuje do symboliki i atrybutów przypisywanych danej kobiecie*⁶⁰. Każdy z talerzy był więc częścią osobnego designu i stylu mającego stanowić formę hołdu dla danej postaci. Nie nawiązywał do historycznych projektów porcelany, a bardziej do uznawanego za typowo kobiece – jej dekorowania. Instalacja Chicago uwypukla obecne w kulturze więzi łączące kobietę nie tylko ze sferą domową, rytuałem przygotowania i spożywania jedzenia, ale również jej relacje z ceramicznym medium – to ono zostało wybrane przez artystkę do reprezentowania poszczególnych kobiet. Cała praca uwypukla na równi negatywne i destruktywne, jak też pozytywne i budujące strony kobiecej walki o emancypację. Sposób i medium, w jakim ją wykonano, miały po trosze zrehabilitować uznawane za podrzędne kobiece zajęcia takie, jak tkactwo, haft czy właśnie ceramika. Jak pisze w swoim tekście o Dinner Party Josephine Withers⁶¹, tradycja kobiecego języka wyrazu w sztuce jest nadal krótka i urywkowa. Chicago pracując przy swojej instalacji nie mogła skorzystać ze spójnej wizualnej tradycji, dlatego postawiła sobie za cel sięgnąć do fundamentów myślenia zachodniej cywilizacji i przebudować je wedle perspektywy feministycznej. Tak więc historię reprezentują władcze i silne jednostki, kobiety pozostają w izolacji od mężczyzn, a całość stanowi rodzaj zbalansowanej syntezy kobiecych dokonań, uznawanych za takie z perspektywy ich wielowiekowego ograniczenia i pominięcia w historii. Historyczka sztuki Maria Poprzęcka tak komentuje instalację w swojej książce:

⁶⁰ Josephine Withers, *Judy Chicago's Dinner Party. A personal Vision of Women's History w: Expanding Discourse. Feminism and Art History*, red. Norma Broude i Mary D. Garrard, Westview Press 1992, s. 453. W oryginale: "The images of each of the plates and runners in one fashion or another incorporate symbols and attributes particular to that woman."

⁶¹ Ibidem, s. 460.

Za potrzebą takiej pracy stało przekonanie, że historia jest fundamentem tożsamości, a nieznajomość własnej przeszłości pozbawia kobiety nie tylko owego fundamentu, lecz także poczucia własnej wartości⁶².

W kontekście prób zdefiniowania statusu i obecności kobiet w ceramice, spostrzeżenie Poprzęckiej świetnie nadaje się do otwarcia kolejnej części tej pracy, poświęconej artystkom, które tworzą ceramiczne formy w oparciu o rosnącą świadomość swojej historii i dziedzictwa.



Asuka Tsuboi, *Fruits of Pleasure*, 1972

Asuka Tsuboi jest z pewnością jedną z nich. Urodzona w Osace w 1932 roku, przeniosła się na stałe do Kyoto, by tam rozwijać ceramiczną karierę. Bardzo szybko zrozumiała, że kobiety nie mają w tej dziedzinie niemal żadnej pozycji. Po tym jak została wyrzucona z warsztatu przez starszego garncarza, założyła Women Association of Ceramic Craft. W ten sposób stała się jedną z pierwszych ceramiczek, która otwarcie zakwestionowała panującą męską dominację w tym zawodzie. Jako charyzmatyczna liderka grupy stworzyła dla jej uczestniczek platformę wymiany doświadczeń, ale też forum, na którym mogły ustanowić się jako artystki i pokazać swoje prace szerszej grupie odbiorców.

Fruits of Pleasure (Owoce przyjemności) to praca, którą po raz pierwszy pokazała na wystawie *Contemporary Ceramics Movement* zorganizowanej przez Kyoto National Contemporary Museum w 1973 roku. Zaprezentowane przez nią stosy kobiecych piersi wywołały ogromne kontrowersje, ale Tsuboi broniła swojej pracy mówiąc:

⁶² Maria Poprzęcka, *Uczta Bogiń*, w: *Uczta Bogiń. Kobiety, sztuka, życie*, Agora, Warszawa 2012, s. 7.

Jestem kobietą i nie mam oporów przed pokazywaniem kształtu kobiecych piersi, ale jestem też ciekawa, dlaczego tak wielu widzów postrzega je jako seksualne symbole, a nie po prostu część ludzkiego ciała i formę sztuki⁶³.

Dla artystki piersi reprezentowały cały zespół konotacji, między innymi z naturą, ziemią, kobietą, boginią czy płodnością, natomiast zestawione z jabłkiem – symbolem grzechu pierworodnego – miały oddawać położenie kobiet w ceramice, a dokładnie ich wygnanie. Tsuboi w swoich pracach wykazuje się głęboką świadomością ambiwalencji, która łączy się z używaniem przez nią gliny. Jej prawo do własnego wyrazu artystycznego skonfrontowane zostaje z rzeczywistością zdominowaną przez mężczyzn. To oni tradycyjnie dokonują skojarzenia naczynia z kobiecym ciałem i zarządzają związaną z nim symboliką. Kontrowersje, jakie wywołuje praca Tsuboi, łączą się z jej próbą odzyskania władzy nad nadawaniem podobnych znaczeń i zaakcentowaniem uprzedmiotowienia, w jakim tkwią kobiety, a w tym artystki, które chcą pracować w glinie. Sięgając po język wyrazu do tej pory zarezerwowany dla mężczyzn dokonuje wyrwy w schematycznym myśleniu wykluczającym taki krok – podobne odwrócenie ról. Świadomie czy nie, Tsuboi zmierzyła się ze wszystkim, co wiąże się z obecnością kobiet w ceramice – a więc z ich wypartym dziedzictwem, zespołem skojarzeń, które łączą je z gliną, ale paradoksalnie nie legitymizują ich praw do tworzenia w tym medium czy wreszcie z zespołem wizualnych konotacji i form, do których nie mają praw. Przy pomocy *Fruits of Pleasure* Tsuboi wyznaczyła kierunek emancypacji kobiet w japońskiej ceramice i sama zrobiła duży krok w jej stronę.

⁶³ Judith S. Schwartz, *Confrontational Ceramics*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2008, s. 169. W oryginale: „I am a woman and am comfortable showing the shape of women’s breasts, but am also curious [as to why] many viewers see them as sexual symbols rather than simply a part of the human body and as an art form”.



Magdalene Odundo, Bez tytułu, 2013

Kolejną artystką, której twórczość obrazuje zawile położenie i status ceramiczek, jest Magdalene Odundo. Urodzona się w 1950 roku w Kenii, w wieku dwudziestu jeden lat przeniosła się na studia do Anglii, gdzie po kilku latach odkryła ceramikę. Wielokrotnie wracała od Afryki, by doskonalić swoje umiejętności w pracowniach w Kenii i Nairobi, i to właśnie oryginalna mieszanka angielskiej i afrykańskiej tradycji ceramicznej czyni jej prace wyjątkowymi. Naczynia Odundo nawiązują do świata natury – kwiatów i tykw, jak również kobiecego ciała – piersi, sutków czy brzucha. Można w nich znaleźć echa typowo afrykańskiej tradycji ceramicznej, ale sprowadzonej do esencji, destylatu formy, którą artystka uzupełnia inspiracjami starożytnych naczyń z Cypru, Cyklad, Japonii i południowej Ameryki. Obcowanie z jej sztuką jest zmysłowym przeżyciem – miękki połysk wypolerowanych powierzchni odbija uczucie, jakie wkłada w nie artystka. Jak pisze Vincentelli⁶⁴, z jednej strony wyznawane przez nią wartości można skojarzyć ze sztuką modernistyczną i jej ideologią czystej formy, prawdy i witalności, którą tak czcili artyści studio pottery, w innym wymiarze Odundo zbliża się do postmodernizmu poprzez wielość odniesień i artystycznych tożsamości swojej sztuki. Jej prace pojawiły się na głośnej swojego czasu wystawie *Africa Explores*⁶⁵ z 1991 roku, na której reprezentowały współczesną afrykańską praktykę ceramiczną, mimo że zostały wykonane w Anglii. Chociaż Odundo szuka uniwersalnego języka dla swojej sztuki, nie może uciec od klasyfikacji takich jak „czarna sztuka”, „sztuka Afryki” czy wreszcie „sztuka kobiet”. Wszystkie te kategorie bardzo mocno ją definiują i wiążą określonymi postawami artystycznymi. Tym samym wywołują pytania o to, jak w rzeczywistości funkcjonują kobiety w ceramice. Czy wywalczone poletko nazywane „sztuką kobiecą” jest dla nich szansą na autonomię czy

⁶⁴ Moira Vincentelli, op.cit., s.237.

⁶⁵ Wystawa: „Africa Explores: 20th Century African Art”, maj-wrzesień 1991, New Museum, New York.

metodą segregacji? Innym ważnym zjawiskiem, o którym świadczą prace artystki, jest proces odzyskiwania przez kobiety prawa do języka i zespołu skojarzeń, które wiążą się z ich ciałem, o badanie od nowa bliskiej czy wręcz intymnej relacji, jaką mają z gliną. Odundo czerpie inspiracje z obserwacji kobiecego ciała, które zamienia z czułością i miłością w kształt i owal swoich naczyń, balansując na granicy bycia obserwatorem i obserwowanym. Jej prace przekazują kobiecą wizję tego, czym jest i jak wygląda ich ciało na styku dwóch kultur – europejskiej i afrykańskiej.



Anne Helen Mydland, *Last Super*, 2003
(widoczny tylko fragment instalacji w lewym dolnym rogu)

Zarówno porcelana, jak i ceramika poprzez swój użytkowy charakter bardzo blisko związane są ze sferą domową. Rodzinnym spotkaniom towarzyszy zastawiony stół a na nim, często dekoracyjne i wyjmowane na specjalną okazję, naczynia. Między innymi ten aspekt wykorzystuje w swojej instalacji Norweżka Anne Helen Mydland. *Last Super* to instalacja, na którą składa się długi stół przykryty czerwoną tkaniną oraz porcelanowy zestaw do kawy. Trzydzieści nakryć i małe talerzyki z miniaturą słynnego fresku Leonardo Da Vinci nie pozostawia wątpliwości co do religijnych odwołań pracy. Porcelanowe filiżanki i talerzyki, których użyła artystka, przypominają te z jej rodzinnego domu. Z drobną różnicą – do ozdabiających je różyczek dodała plamy czerwonego szkliwa imitujące krew. Na myśl przychodzą stygmaty i motyw ofiary, ale poza symboliką religijną instalacja ma jeszcze kilka wymiarów. Jak przyznaje artystka, praca dotyczy również dorastania i rodzinnych okazji, które w jej odczuciu przepełnione są często fałszem. Powtarzany rytuał spotkań mający zacieśniać relacje między członkami rodziny kreuje sztuczną rzeczywistość, w której każdy z osobna rezygnuje z bycia sobą – umartwia się dla wspólnej fantazji. W jeszcze innym wymiarze nabrzmiewające od krwi róże na ozdobnej porcelanie mogą być odczytane w

kontekście emancypacji kobiet ze sfery domowej. Piękna i delikatna porcelana – duma każdej pani domu – stała się nieznośnym ciężarem – przez lata okupiona ciężką pracą i własną krwią. Ład i symetria całej instalacji/domu to tylko pozór, bo jeśli podejmiemy bliżej, zobaczymy krwawą skazę na eleganckiej filiżance. Praca Mydland może też w pewnym sensie ilustrować ten moment w historii, gdy pod koniec XIX wieku kobiety zaczynają na nowo negocjować swoją pozycję w sztuce i świecie. Nauczone akceptować przedmioty, które przypisało im społeczeństwo, zaczynają uświadamiać sobie, że nie mają wpływu na twórczy proces niczego, co ich otacza. Choć dom od zawsze był sferą im przypisaną, mogą jedynie wybierać spośród przedmiotów wykonanych męską dłonią. Instalacja Mydland w metaforyczny sposób ujmuje moment przebudzenia się kobiet jako artystek i ceramiczek.



Kim Dickey, *Lady J*, 1996

Instalacja Mydland poruszała kwestię odzyskiwania przez kobiety władzy nad ceramiką w sferze domowej. Artystka użyła ozdobnej porcelany jako symbolu opresyjnej sytuacji rodzinnego spotkania, ale też bezsilności kobiet pozbawionych prawa do wyboru i tworzenia przedmiotów. Kim Dickey w swojej pracy *Lady J* znajduje poniekąd rozwiązanie dla tego problemu, proponując serie naczyń wyłącznie dla kobiet. Zaprojektowane przez nią obiekty rzucają wyzwanie biologicznym uwarunkowaniom i umożliwiają kobietom oddawanie moczu na stojąco. Projekt został udokumentowany na zdjęciach i filmach, ukazując performatywny charakter korzystania z takiego naczynia. Dickey przyznaje, że w projekcie chodziło jej o uwolnienia się od biologicznych ograniczeń poprzez stworzenie przedmiotów, które rzucają im wyzwanie⁶⁶. Seria *Lady J* pozwoliła jej w „poetycki” sposób zobrazować swoją frustrację, a dokumentacja pokazała humorystyczny i często teatralny charakter związany użytkowaniem. Zaprojektowane przez Dickey naczynia są gestem

⁶⁶ Źródło: http://kimdickeystudio.com/Project_pgs_loaders/10_ladyjay.html, data odśloni: 29.07.15.

radykałnym i istotnym pod kątem emancypacji kobiet w ogóle, jak i w interesujących nas ramach sztuki. Seria powstawała w ciągu kilku lat (1996-1999) i towarzyszyły jej również inne naczynia o tradycyjnie użytkowym charakterze, których formy nawiązywały do kształtów kobiecych genitaliów. Tym samym, podobnie jak Odundo, Dickey reinterpretuje relacje ceramiki z kobiecym ciałem, odzyskując tę sferę symboliki dla artystek. Projektując naczynia kwestionujące biologicznie narzuconą postawę, zadaje również pytanie o prawo kobiet do tworzenia przedmiotów. Seria *Lady J* jest krokiem na drodze odzyskiwania przez kobiety władzy nad otaczającym je światem, nie tylko porcelany. Chodzi tu mniej o bycie jak mężczyzna, a raczej o manifestację prawa do bycia artystką i projektantką wedle własnego uznania. Praca Dickey w zabawny i humorystyczny sposób pokazuje, że sfera pragnień, potrzeb i ambicji kobiet może być reprezentowana jednie przez nie same, przez co ich obecność w sztuce jest niezbędna.



Kathleen Royster Lamb, *Peaches*, 2002

Peaches, podobnie jak prace Magdaleny Odundo, znowu prowadzą nas ku refleksji nad kobiecym ciałem i prawem do jego reprezentacji. Ceramiczne rzeźby Kathleen Roster Lamb powstały w wyniku jej badań rynku usług seksualnych. Praca odnosi się do stereotypowych wizerunków kobiet – Madonny/dziwki, grzecznej/rozpustnej. Wizualne połączenie cierni z delikatną porcelaną wydaje się zbudowane na tej samej zasadzie, co wcześniej wymienione opozycje – bo jak one ma wywołać podobny rodzaj napięcia. Przyjemność i ból, uległość i siła współtworzą w tej interpretacji kobiecą kondycję. Roster Lamp powtarza w pewnej mierze gest Asuki Tsuboi. Sięga po wizerunek kobiecej piersi, ale już nie po to, by usypać z nich piramidę wygnanych poza nawias. Zostawia im przestrzeń, którą aż trudno naruszyć ze strachu przed kolcami, jednocześnie obserwując delikatne wnętrze. Dwuznaczność tej pracy polega na trudności ustalenia, czy ciernie stanowią rodzaj

pancerza i chronią cenną zawartość, czy jak więzienne kraty nie pozwalają jej się wyzwolić. Te same pytania można zadać odnosząc się do kategorii „kobiecej sztuki” – czy jest szansą na wolność i swobodę twórczą, czy gettem? Czy należy z niej korzystać, czy unikać przypisania do niej, jak Magdalene Odundo?

Prace, które opisywałam do tej pory, odnosiły się do statusu i pozycji kobiet w ceramice, do twórczego medium, znaczeń, jakie ze sobą niesie i form, które narzuca. Odnosiły się więc szerzej do samego procesu twórczego i tego, co symbolizuje, jeśli jego autorem jest kobieta. Próbowałam pokazać widoczną w wielu pracach ambiwalencję, jako kondycję konstytuującą obecność kobiet w ceramice, świadomie lub nie, przejawiającą się w ich sztuce. Teraz chciałabym wymienić kilka przykładów prac zrealizowanych trochę poza tą sferą odniesień – prac, których autorki odnoszą się do problemów łączących wszystkie kobiety jako żony i matki funkcjonujące w społeczeństwie i rodzinie.



Linda S. Fitz Gibbon, Trophy Couple, 2000 rok

Linda S. Fitz Gibbon zrealizowała pracę *Trophy Couple* w 2000 roku jako reakcję na swój rozwód. Za jej pomocą bada swój status i rolę jako żony i matki. Kreuje symboliczny obraz „idealnej żony”, która spełnia się w swoich domowych obowiązkach jako obiekt seksualny, kucharka i sprzątaczką. Piersi zastępują dwie kremowe babeczki przytwierdzone do torsu w kształcie torebki z krokodylej skóry, w której kobieta ma cały swój świat. Wystawia do męża język w kształcie szminki albo fallusa, a głowa przypomina delikatną porcelanową wazę z fantazyjnymi uszkami – stereotypowo kobiecą, bo delikatną.



Janis Mars Wunderlich, Sport Utility Mother, 2004

Rola matki inspirowała również inną artystkę – Janis Mars Wunderlich. *Sport Utility Mother* z 2004 roku to seria figurek, do których stworzenia zainspirowała ją pojawienie się na świecie jej piątego dziecka. Rodzina zaczęła wtedy poszukiwanie nowego pojazdu, który będzie w stanie ich wszystkich pomieścić. Właśnie wtedy zaczęły powstawać figurki kobiet-matek, silnych olbrzymek obwieszonych dziećmi, które obłapiają ich ręce nogi i włożą na głowę. Obrzmiałe ciało z dodatkowym ciężarem ciężowych kilogramów, wyciągnięte i zmęczone, z wielkim łonem zdolnym wszystko pomieścić – było formą terapii dla artystki, która próbowała w ten sposób poradzić sobie ze zmęczeniem i trudem nowej sytuacji. Jak być jednocześnie matką i artystką, nie tracąc przy tym rozumu?



Hirotune Tashima, The Last Supper, 2002

Japonka Hirotune Tashima używa gliny do wykonania rzeźb tworzących instalację zatytułowaną *The Last Supper*, którą zrealizowała w 2002 roku. Praca przedstawia japońską

rodzinę podczas posiłku, którego tak naprawdę nie spędzają wspólnie. Matka zastygła w pozie wesołej paplaniny, ojciec ukradkiem czyta gazetę, syn nie zważając na zastawiony stół woli jeść gotowe danie oglądając filmy dla dorosłych, natomiast córka leży martwa na podłodze (co najwyraźniej umyka uwadze reszty rodziny). Jak twierdzi artystka, z początku scena wydaje się wyolbrzymiona czy wręcz humorystyczna, z czasem nabiera jednak niebezpiecznie realnych kształtów. Praca jest komentarzem do zaobserwowanej przez Tashime sytuacji rozluźnienia rodzinnych więzów, która choć z początku nie wydaje się alarmująca, z czasem może okazać się tragiczna w skutkach.



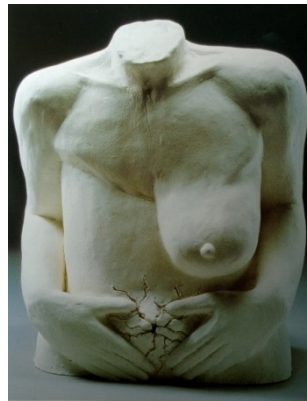
Roxanne Swentzell, *Frames*, 2000

Ciało i to, jak zmienia się pod wpływem czasu, ale też ocen i oczekiwań otoczenia, to temat, który poruszają między innymi Roxanne Swentzell, Tip Toland czy Nancy Fried. Swentzell w swojej pracy *Frames* z 2000 roku postanowiła zmierzyć się z tym, jak jest postrzegana. Nagą figurę ciemnoskórej kobiety schowanej za pustą ramką, którą trzyma przy twarzy, zrealizowała w poczuciu bycia szufladkowaną ze względu na płeć i kolor skóry.



Tip Toland, *Survivor*, 2005

Tymczasem rzeźba ceramiczna Toland zatytułowana *Survivor* przedstawia tors starszej kobiety, który artystka odtworzyła na podstawie fotografii, jakie zrobiła prawdziwej osobie. Będąc pod wrażeniem historii życia i przeżyć rosyjskiej imigrantki, zrealizowała jej ceramiczną figurę gdzieś dziurawą. Otwory mają symbolizować ubytki i wszystko to, co spotkało ją w życiu, jednocześnie jednak nie naruszają jej postawy i ciała na tyle, by ją zupełnie zniszczyć. Kobieta pozostaje cała i silna zupełnie jakby tragedie, które ją spotkały, choć zostawiły ślad, uczyniły ją też mocniejszą.



Nancy Fried, *Family Secret*, 1989 rok

Nancy Fried w pracy z 1989 roku zatytułowanej *Family Secret* w dużo dosłowniejszym wymiarze ukazuje ciało poddane wpływom czasu. Nagi tors kobiety pokazuje je po przejściach, pozbawione jednej piersi, obejmujące dłońmi kruszejący i spękany brzuch. Nieprzyjemna rzeczywistość blizn i szkarad staje w opozycji do promowanego w kulturze i sztuce ideału kobiety. Jasna glina, z której ją wykonano, nosi ślady zarysowań i narzędzi, drwiąc z gładkiego marmuru *Wenus z Milo*.

Glina wydaje się wyjątkowo dobrze leżeć w kobiecych dłoniach i być ich naturalnym językiem wyrazu. Pozwala zmaterializować emocje, nadać kształt obawom i złości. Szukając przykładów świadomie feministycznej sztuki, czytając o procesie i sposobie powstawania prac, trudno nie zauważyć pewnych podobieństw. Emocje i spontaniczność to ich mianownik. Jeśli autorki przekładają na swoją twórczość elementy własnej artystycznej kondycji, niemal zawsze czerpią natchnienie z realnych sytuacji, które spotykają je na co dzień. Nie generalizują, nie budują abstrakcyjnych odniesień, są bezpośrednie, a przez to bardzo czytelne. Prawda doświadczeń przebija się mocnym echem w przestrzeniach galerii i bez problemu trafia do świadomości obserwatorek. Rzeźby, naczynia i instalacje oparte na

życiu i wspólnym doświadczeniu natychmiastowo przyciągają uwagę i zainteresowanie, w tym aspekcie nie są więc awangardowe w znaczeniu, jakie krytykował Hluch. Ich widownia jest tu i teraz, i co najważniejsze – rozumie przesłanie.

Inną cechą wspólną współczesnej ceramiki (i sztuki) feministycznej jest obecny w niej motyw łączenia. Łączenia bycia artystką i kobietą, artystką i matką, artystką i żoną. Niezmiennie, od czasu Bauhausu i wcześniej, kobietom towarzyszy ten sam problem – dzielenia swojej osobowości, czasu, uwagi i inwencji. Za każdym razem, gdy wchodzi do świata sztuki, muszą zdefiniować swoją rolę w innych sferach życia, skoro do repertuaru codziennych obowiązków doszło jeszcze tworzenie. Jest to problem z gruntu kobiecy, który zdaje się nie dotyczyć zupełnie pracujących w tym zawodzie mężczyzn. Choć minęło już wiele lat odkąd aktywnie działają w polu sztuki, problemu łączenia tak wielu ról nie udało się definitywnie rozwiązać, a jego echo nadal słychać w najnowszych pracach. Być może to właśnie trudności łączenia wielu kobiecych funkcji stoją za statystycznymi danymi z poprzedniego rozdziału, z których wynika, że kobiety dużo rzadziej decydują się w całości poświęcić ceramice i uczynić ją swoim jedynym zawodem. Wymagająca czasu, przestrzeni i inwencji ceramika domaga się pracy i poświęceń. Być może dla wielu kobiet okazuje się to zbyt dużym wyzwaniem?

Dla feministek ważne jest ciało i to jak było i jest reprezentowane w kulturze zorganizowanej przez męskie spojrzenie. Dla ceramiczek ważny jest kształt i forma, bo jak pisałam we wstępie, świat przedmiotów nadal pozostaje wyraźnie podzielony. W pracach współczesnych artystek widać próby przekroczenia tego podziału – poprzez kontestację lub świadome wykorzystanie tego co kruche i delikatne (Mydland). Podobne strategie wskazują jednak wyraźnie, że ceramiczki nadal nie odnalazły swojego miejsca - nadal występują trochę z pozycji outsiderek. Walczą z zastanymi schematami oraz ideologią, która wykluczała je z tego rzemiosła ale nie mają jeszcze dość siły by pchnąć tę sztukę na nowe tory. Innymi słowy, nadal są na etapie przepracowywania przeszłości - wypełnienia luki swojej nieobecności. Chociaż praca Dickey, jest pod kilkoma względami futurystyczna - przepowiada tworzenie ceramiki jakiej jeszcze nie było, wychodzącej naprzeciw może nawet nieświadomym potrzebom to na razie pozostaje raczej wyjątkiem. Czas pokarze, jakich interpretacji w polu ceramiki dokonają następne pokolenia artystek. Oby wbrew czarnym scenariuszom, zachowała ona swój odrębny status i miejsce na przecięciu sztuki i rzemiosła.

Zakończenie

W mojej pracy nie próbowałam rehabilitować niedocenianych artystek, przekonywać o ich geniuszu i niezauważonym talencie. Usiłowałam jedynie zwrócić uwagę na proces i sposób, w jaki wkroczyły po latach w ceramiczne rzemiosło. Zamiast nobilitacji poszczególnych historii, chcę nobilitować je wszystkie razem, jednocześnie. Analiz i monografii doczekały się malarki, rzeźbiarki czy aktorki, natomiast niewiele uwagi poświęcono paradoksalnej sytuacji odzyskiwania przez kobiety rzemiosła, którym zajmowały się przez parę tysięcy lat. Pisząc pracę, miałam nieodparte wrażenie, że ceramika przypomina zamkniętą kapsułę, którą świat sztuki zignorował i odstawił na boczny tor. Na ślad zaginionej „muzy” trafiono raptem dwadzieścia lat temu i w jej polu nadal można czuć się jak pionier i odkrywca. Znikoma konkurencja ze strony badaczy, zapewnia komfortowe choć samotnicze warunki pracy. Drążenie tematu wymaga umiejętności czytania między wierszami opracowań z innych dziedzin sztuki a przede wszystkim stawia przed problemem klasyfikacji i nazewnictwa. W pracy właściwie naprzemiennie używam określeń sztuka i rzemiosło ponieważ dochodzę do wniosku, że nie da się z całą pewnością przyporządkować ceramiki do jednej z nich. Chociaż jej korzenie sięgają rzemiosła naturalnie dąży ku statusie sztuki, na co niejednokrotnie mają wpływ indywidualne decyzje i aspiracje twórców.

Podczas pisania niniejszej pracy korzystałam z szeregu opracowań historycznych i teoretycznych dotyczących ceramiki, albumów i katalogów sztuki, artykułów dotyczących twórczości poszczególnych artystów i wystaw, a także literatury teoretycznej z zakresu estetyki, feminizmu, gender oraz historii sztuki. Opisując rodzimą historię ceramiki mogłam pozwolić sobie na większą dokładność, spowodowaną dostępnością źródeł i osób, których mogłam się w tej kwestii poradzić. Rozmowy i wywiady, których przeprowadzenia wcześniej nie zakładałam, w naturalny sposób doprowadziły mnie do rozwinięcia części pracy poświęconej aktualnej sytuacji polskiej ceramiki, która w przypadku innych krajów nie jest tak obszerna. Wynikło to, oczywiście z naturalnej ciekawości jaką obudziło we mnie odkrycie, jak dobrze prosperowała w ubiegłym wieku i jak ogromną rolę w tym sukcesie miały artystki, które w Polsce były inspiratorkami, pedagogami, inicjatorkami plenerów i wystaw. Jako wyjątek w skali innych omawianych krajów, potwierdziła jednak jedynie regułę, według której to ceramiczna tradycja danego państwa dyktowała na początku ubiegłego wieku warunki uczestniczenia kobiet w ceramicznym rzemiosle. Tam gdzie, bliżej mu było do sztuki

a gliniane wyroby cieszyły się popularnością, tam pozycja mężczyzn była wyższa a grupa praktyków bardziej ekskluzywna. Różnice w dostępie do ceramicznej edukacji dyktowane były siłą tradycji ceramiki w danym rejonie, przy czym w Polsce, nigdy nie była ona silna, co z kolei wyraźnie wpływa na jej obecną sytuację. Nie mniej nie tylko w Polsce ceramika, radzi sobie gorzej. Choć dla nas wyraźną cezurą pozostaje rok 1989 w innych krajach w tym samym czasie zaszły przemiany ekonomiczne, które podkopały pozycję ceramicznego przemysłu krajowego jak i indywidualnych twórców. Masowa i tania produkcja przyczyniła się do kryzysu wszelkiego rzemiosła, nie oszczędzając wyrobów glinianych. Nałożyła się na to również trudna sytuacja wydziałów ceramiki w ramach uniwersyteckich struktur, w których z oszczędności, często włącza się ją już tylko jako specjalizację nie tworząc osobnych wydziałów. W tym obszarze, moja praca badawcza doprowadziła mnie do obaw o dalsze losy badań twórczości ceramiczek, których droga do niezależności i ustanowienia własnego języka artystycznego wyrazu może zostać przerwana, gdy sama dziedzina starci resztki autonomii.

Przywołując przykłady prac poszczególnych artystek, udowodniłam jak sądzę, że w zamkniętej kapsule nadal tkwi potencjał dla nowych odkryć w ramach feministycznego dyskursu historii sztuki. Wiele prac wyraźnie odnosi się do wątków emancypacji zarówno w ramach społeczeństwa jak i świata twórczego. W pierwszej części, ostatniego rozdziału, przywołuję obiekty i instalacje, które wyróżnia determinacja i celowy wybór materiału wykonania. Prace Mydland, Dickey czy Odundo są śladem spotkania, lub jak kto woli zderzenia które przeżyły ich autorki z ceramiczną tradycją, przez wieki kształtowaną bez udziału kobiet. Są dowodem zmagania z wykluczeniem, dominującą estetyką, dozwoloną i preferowaną techniką pracy, obowiązującym zespołem wizualnych form i skojarzeń oraz całą grupą innych stereotypów związanych z pracą ceramika. Obszar ceramicznej twórczości kobiet, choć nadal pozostaje słabo zbadany i opisany, napawa jednak optymizmem. Trudno nie odnieść wrażenia, że ceramika dużo częściej niż polem opresji jest źródłem siły kobiet. Praca w glinie przychodzi im z łatwością i naturalnością i aż trudno zrozumieć, czemu tak mało wspomina się o ich sukcesach w tej dziedzinie (zwłaszcza w Polsce).

Oczywiście nadal pozostaje wiele pytań bez odpowiedzi. Zakładając, że na przestrzeni najbliższych kilkudziesięciu lat, ceramika będzie dalej rozwijać się jako odrębna dziedzina twórczości, jak będzie kształtować się w jej obrębie kariera artystek? Czy uda im się odzyskać język wyrazu, zrzucić ciężar konsekwencji wyboru techniki pracy, podtrzymać linię menterek,

utrzymać zainteresowanie instytucji promowaniem swojej sztuki, stworzyć dla następnych pokoleń tradycję pracy twórczej, którą będą mogły rozwijać? Czy w Polsce i na świecie uda się rozbudzić/ utrzymać zainteresowanie kolekcjonerów i kuratorów ?Czy temat emancypacji kobiet w ramach rzemiosła doczeka się wnikliwszych badań i jakie zmiany one przyniosą? Oby znaleźli się chętni badać te kwestie dalej.

Bibliografia

Achinger Maria, *Celowość bez celu – ceramika bez pretekstu*, „Format: pismo artystyczne” 2012, nr 62.

Artystki Polskie, red. Agata Jakubowska, Wydawnictwo Szkolne PWN Park Edukacja, Warszawa – Bielsko-Biała, 2011.

Banaś Barbara, *Krystyna Cybińska*, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2008.

Banaś Barbara, *Quo Vadis...Ceramiko?*, „2+3D” 2008, nr 28.

Banaś Barbara, *Europejskie konteksty polskiego wzornictwa porcelany okresu odwilży*, w: *Wizje nowoczesności Lata 50. I 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia*, red. Anna Kiełczewska, Maria Porajska-Hałka, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2012.

Cecula Marek, *Interpretacja Klasyki*, „2+3D” nr 42, 2012.

Ceramika i szkło polskie XX wieku. Katalog zbiorów, red. Mariusz Hermansdorfer, Muzeum Narodowe We Wrocławiu, Wrocław 2004.

Contemporary British Studio Ceramics: The Grainer Collection, red. Annie Carlano, Mint Museum of Art, 2010.

Cooper Emanuel, *Contemporary Ceramics*, Thames&Hudson Ltd. London, London 2009.

The Craft Reader, red. Glenn Adamson, Berg Oxford New York 2010.

D’Alleva Anne, *Metody i Teorie Historii Sztuki*, Universitas, Kraków 2005.

Gender and Art, red. Gill Perry, Yale University Press, Yale 1999.

Glancey Jonathan, *Haus proud: The women of Bauhaus*, The Guardian, Listopad 2009.

Grey Laura, *Rethinking the Art-Craft Hierarchy: Assessing Critical Positions in Contemporary Ceramics*, “Art History Supplement”, Issue 004, October 2011.

Grobelny Paweł, *Drzewa i Ptaszki*, „2+3D” 2014, nr 51.

Handmade. Praca rąk w postindustrialnej rzeczywistości, red. Marek Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009.

Harrod Tanya, *House-trained objects: notes towards writing an alternative history of modern art*, w: *The Craft Reader*, red. Glenn Adamson, Berg Oxford New York 2010.

Harrod Tanya, *The Everyday and the Numinous: British Studio Pottery 1980-2009*, w: *Contemporary British Studio Ceramics: The Grainer Collection*, red. Annie Carlano, The Mint Museum of Art 2010.

Herdman Sue, *Seeking Picasso*, "Ceramic Review", nr 273, maj-czerwiec 2015.

Hluch Kevin A., *Crafts: A Deconstructionists View*, tekst wystąpienia zaprezentowanego podczas konferencji *Upstream: Theoretical Headwaters of the Craft Arts*, College Art Association, Boston 1996.

Huml Irena, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.

Huml Irena, *Sztuka przedmiotu, przedmiot sztuki*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2003.

Jarosz Andrzej, *Dążenie ku pełni*, „Format: pismo artystyczne” 2012, nr 62.

Jeżewska Maria, wstęp do katalogu *Ceramika polska XX wieku*, Katalog Zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Wrocław 1992.

Kowalczyk Izabela, *Matki-Polki, chłopcy i cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010.

Kwiatkowska-Lubańska Agata, *Shrink it and pink it*, "2+3D" 2014, nr 51.

Maga Anna, *Chcieliśmy być nowocześni*, „2+3D” 2011, nr 39.

Mathieu Paul, *Sex Pots Eroticism in Ceramics*, Rutgers University Press, New Brunswick New Jersey 2003.

Mostwow S. Joshua, Bryson Norman, Graybill Maribeth, *Gender and Power in the Japanese Visual Field*, University of Hawaii Press, 2003.

- Mrozek Józef A., *Bauhaus Burzliwa historia i utrwalony mit*, „2+3D” 2009, nr 33.
- Mrozek Józef A., *Stracona Szansa Polskie Wzornictwo w latach trzydziestych*, „2+3D” 2011, nr 40.
- Mucha Bartosz, *Ups! Sztuka upadania*, „2+3D” 2008, nr 28.
- Müller Ulrike, *Bauhaus Women Art Handcraft Design*, Flammarion, Paryż 2009.
- Perry Gill, *Introduction: gender and art history*, w: *Gender and Art*, red. Gill Perry, Yale University Press, Yale 1992.
- Poprzęcka Maria, *Uczta Bogiń*, w: *Uczta Bogiń. Kobiety, sztuka, życie*, Agora, Warszawa 2012.
- Rawsthorn Alice, *Female Pioneers of the Bauhaus*, The New York Times, marzec 2013.
- Sacharczuk Bożena, *Konteksty/Contexts*, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 2014.
- Schwartz S. Judith, *Confrontational Ceramics*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2008.
- Skiba Piotr, *Garncarstwo sztuka pięciu żywiołów*, Arkady, Warszawa 2010.
- Smith Roberta, *Art review: Even the Egalitarian Bauhaus had a Hausfrau Tendency*, “The New York Times”, czerwiec 2000.
- Sooke Alastair, *Modern British Sculpture, at the Royal Academy of Arts, review*, “The Telegraph”, styczeń 2011.
- Szczerski Andrzej, *Modernizm i modernizacja*, „2+3D” 2010, nr 37.
- Szydłowska Agata, *Dzicy, przodkowie i kobiety*, „2+3D” nr 51, 2014.
- Todate Kazuko, *The History of Women in Japanese Ceramics*, katalog: *Touch Fire Contemporary Japanese Ceramics by Women Artist*.

Todate Kazuko, *Fired Earth, Woven Bamboo. Contemporary Japanese Ceramics and Bamboo Art from the Stanley and Mary Ann Snider Collection*, Muzeum of Fine Arts Boston, Boston 2013.

Vincenteli Moira, *Women and Ceramics: Gendered Vessels*, Manchester University Press, Manchester 2000.

Weida Courtney Lee, *Re-searching Ambivalence and Female Potters*, "Spaces – A Journal For Unique Arts and Humanities Research", <http://www.tc.columbia.edu/spaces/Weida.htm>

Withers Josephine, *Judy Chicago's Dinner Party. A personal Vision of Women's History*, w: *Expanding Discourse. Feminism and Art History*, red. Norma Broude, Mary D. Garrard, Westview Press, 1992.

Zawadzka Monika, *O płci przedmiotów*, „2+3D” 2014, nr 51.

Strony internetowe:

Arts & Humanities Research Council: <http://www.ahrc.ac.uk/ahrc10/>

Historia Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku:

http://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=AKADEMIA_SZTUK_PI%C4%98KNYCH_W_GDA%C5%83SKU

Autorska strona artystki Marii Juchnowskiej:

<http://www.juchnowska.com/www.juchnowska.com/2011.html>

Strona Craft Council: <http://www.craftscouncil.org.uk>

Strona artystki Kim Dickey: http://kimdickeystudio.com/Project_pgs_loaders/10_ladyjay.html

Spis Ilustracji

1. Margarete Heymann- Loebenstein- Marks, Serwis do herbaty, ok. 1930 rok, s.21.
2. Marguerite Friedlaender- Wildenhain, Serwis do kawy, ok. 1930 rok, s.23.
3. Gerda Heuckeuroth, dwie wazy wykonane w latach 1962-64, s. 27.
4. Katherine Pleydell-Bouverie i Norah Braden, cztery naczynia z ich pracowni, wykonane prawdopodobnie w latach 1929-1933, s. 28.
5. Lucie Rie, misy, niedatowane, s. 29.
6. Margaret Hine, dwie gołębice, ok 1955 roku, s. 30.
7. Ruth Duckworth, organiczna abstrakcja, s. 31.
8. Carol McNicoll, rzeźba ceramiczna, s. 37.
9. Ono Hakuko, Kształt Gwiazd, praca z 1982 roku, s. 40.
10. Matsuda Yuriko, Modlitwa, 2006 rok, s. 41.
11. Shigematsu Ayumi, rzeźba ceramiczna, 2006 rok, s. 41.
12. Kawakami Tomoko, prace nagrodzone w Faenzie w 2005 roku, s. 42.
13. Sakurai Yasuko, Orb hole, 2006 rok, s. 43.
14. Takano Miho, Dziewczyna robot, 2006 rok, s. 43.
15. Ueba Kasumi, But Chimera, 2008 rok, s. 44.
16. Wanda Golakowska, naczynia ceramiczne z lat 1945-1970, s. 45.
17. Julia Kotarbińska, zestaw trzech butelek, 1965 rok, s. 46.
18. Luna Dexlerówna, figurka – kobieta podnosząca pończochę, 1912-1914, s. 48.
19. Zofia Przybyszewska, Wazony Kręgle, 1959, s. 49.
20. Hanna Żuławska, kompozycja trzech wazonów, lata 60-te, s. 51.
21. Krytyna Cybińska, formy przestrzenne, lata sześćdziesiąte, s. 51.
22. Irena Lipska-Zworska, Góry- Struktury, 1999, s. 54.
23. Anna Malicka- Zamorska, Love me tender, 2011, s. 57.
24. Ania Kuczyńska, jeden z serii talerzy zaprojektowanych dla fabryki Kristoff, s. 66.
25. Marta Jeglińska, filiżanka z zestawu „Nathalie&George”, s. 66.
26. Grupa Projektowa Wzorowo, ceramiczny talerz przypominający wzorem ciężkie kryształy, s. 67.
27. Monika Patuszyńska, TransFormy, 2011 rok, s. 68.

28. Maria Juchnowska, *The Death of the Body*, 2011, s. 73.
29. Judith Chicago, *The Dinner Party*, 1979, s. 81.
30. Asuka Tsuboi, *Fruits of Pleasure*, 1973, s. 83.
31. Magdalene Odundo, *Bez tytułu*, 2013, s.85.
32. Anne Helen Mydland, *Last Super*, 2003 (widoczny tylko fragment instalacji w lewym dolnym rogu), s. 86.
33. Kim Dickey, *Lady J*, 1996, s. 87.
34. Kathleen Royster Lamb, *Peaches*, 2002, s. 88.
35. Linda S. Fitz Gibbon, *Trophy Couple*, 2000 rok, s. 89.
36. Janis Mars Wunderlich, *Sport Utility Mother*, 2004, s. 90.
37. Hirotsune Tashima, *The Last Supper*, 2002, s. 90.
38. Roxanne Swentzell, *Frames*, 2000, s. 91.
39. Tip Toland, *Survivor*, 2005, s. 91.
40. Nancy Fried, *Family Secret*, 1989 rok, s. 92.

Wszystkie zdjęcia pochodzą z internetu.