

Bernadeta Stano

ORCID 0000-0002-3920-7944

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

„Zachować logikę lokalności”. Fabryki ceramiki w Bolesławcu jako miejsce narodzin „NIEceramiki”

Użyte w tytule sformułowanie „Zachować logikę lokalności” (Brach, za: 54. *Międzynarodowy Plener...*, 2018: 28) zostało zaczerpnięte z wypowiedzi rzeźbiarza Stanisława Bracha, który na 54. Międzynarodowym Plenerze Ceramiczno-Rzeźbiarskim w Bolesławcu w 2018 r. tłumaczył zamierzenia swojego projektu. Był to rok szczególny, Polska świętowała 100-lecie odzyskania niepodległości i w związku z tym artysta przywiózł ze sobą projekt głowy marszałka Józefa Piłsudskiego.

Mógł być on zrealizowany w różnych miejscach i wykonany z odmiennych materiałów. Brach rozpropagował ten projekt popiersia na bazie wspólnej formy. Glinka ceramiczna oferowana w Bolesławcu miała być tylko jednym z wykorzystywanych tworzyw, obok masy szamotowej wypalanej w piecu połowym na Festiwalu Land Art nad Bugiem i porcelany z Ćmielowa¹. Do owej „logiki lokalności” należało nie tylko wykonanie obiektów z masy lejnej w Zakładach Ceramicznych „BOLESŁAWIEC” w Bolesławcu Sp. z o.o. (dalej ZCB), ale także ich zdobienie. Dekorację stempelkową Brach powierzył Danucie Amborskiej, projektantce z działu wzornictwa tej fabryki. To dobry przykład świadomego nawiązania artysty z zewnątrz do lokalnej specyfiki środowiska przemysłowego. Z wykonanych w Bolesławcu ośmiu głów na tamtejszej wystawie poplenerowej wystawiono trzy pod wspólnym tytułem: *Zachowane granice*. Przez zastosowane ornamenty rzeźbiarz uzyskał różne wersje tego samego kształtu – oblicze tajemnicze (twarz tonęła w błękitnym paternie, a zarost jaśniał) i groźne (rysy ostro wyżłobione, odlane w jasnej masie). Cykl otwiera się też na szersze interpretacje. Tytuł

¹ Piec, w którym były palone *Głowy Marszałka*, nazywa się potocznie w Polsce piecem węgierskim. W piecu tym wypalono wówczas 5 rzeźb wykonanych z gliny z szamotem. W Ćmielowie powstało 100 odlewów, które złożyły się na *Ścianę Wolności* znajdującą się w Muzeum Piłsudskiego w Sulejówku. Z tego samego modelu zostały również odlane 3 sztuki *Głów Marszałka* z brązu. W Bolesławcu oprócz cyklu *Zachowane granice* powstały inne 3 sztuki zdobione orzełkami legionowymi i strzeleckimi oraz dwie głowy zdobione kompozycją kwiatową.



Fot. 1. Stanisław Brach, 2018; fot. Norbert Kwiatkowski, zbiory artysty

stanowi aluzję do aktywności polityka – kwestia granic i ich otwierania się bądź zamykania na wpływ poniemieckiego dziedzictwa w zakresie projektowania ceramiki to temat wciąż żywy w tym środowisku (Kurpiel, Maniak, 2020: 157–173; Walther, 2024).

Ten obszerniejszy wstęp miał pokazać tylko jeden z przykładów, jak pobyt na terenie zakładów ceramicznych może inspirować artystę. Oczywiście spojrzenie przez pryzmat dostępnych w tym środowisku materiałów, przede wszystkim masy leejnej, determinuje większość projektów, ale chodzi nie tyle o sam materiał, ile o specyfikę miejsca realizacji prac plenerowych przedstawicieli różnych dyscyplin. Przedmiotem analizy będą prace przede wszystkim z ostatnich dwóch dekad plenerów organizowanych w Bolesławcu, a nie z tych historycznych, z okresu PRL-u, powód – inne podejście do ceramiki i w ogóle do sztuki, bardziej koncepcyjne, szukanie ścieżek porozumienia między sztuką a designem, ceramiką i rzeźbą. Jedna z przywołanych poniżej artystek – Monika Patuszyńska wspomina o współczesnym redefiniowaniu pojęcia ceramiki: „Jakiś czas temu uznawano, że ceramika powinna być albo figurką albo naczyniem użytkowym. Teraz to kolejny materiał, w którym artysta może się wyrazić” (Kucharska, 2020). Niedawno doświadczyłam w Zamku Ujazdowskim w Warszawie nowego projektu Stanisława Bracha *Po_kłtosie*, który doskonale ilustruje te słowa – artysta płynnie porusza się między mediami i dyscyplinami (*Po_kłtosie*, 2024).

Należy jednak kilka słów poświęcić owej genezie, gdyż w Bolesławcu, podobnie jak w innych ośrodkach, mamy do czynienia z ciągłością tradycji akcji plenerowej, bez względu na sytuację ekonomiczną (upadek bądź prywatyzacja zakładów), polityczną (stan wojenny) czy artystyczną (zmiana zainteresowań artystów). Spotkania plenerowe były organizowane w Bolesławcu od 1964 r., w pierwszych dekadach przede wszystkim przez wrocławski oddział Związku Polskich Artystów Plastyków i z udziałem innych podmiotów gospodarki, a w okresie po przemianach ustrojowych – przez instytucje lokalne. Od początku lat dziewięćdziesiątych funkcjonują one pod nazwą „Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski”, zwykle z przymiotnikiem „Międzynarodowy”, a od 1994 r. wiążą

się z festiwalem – Bolesławieckim Świętem Ceramiki². Wszystkie razem, czyli te z epoki PRL-u i po niej, należałoby określić mianem „przemysłowych” ze względu na stały wkład mecenasów – zakładów ceramicznych w ich funkcjonowanie (Stano, 2019).

Opisywany w tym artykule materiał został udokumentowany w katalogach wydawanych z okazji wystaw poplenerowych. Są to publikacje zawierające materiał fotograficzny, wypowiedzi artystów oraz refleksje komisarzy. Pozostałe informacje o poszczególnych realizacjach będą pochodziły z analizy materiałów źródłowych przechowywanych w Bolesławieckim Ośrodku Kultury, czyli u głównego organizatora wydarzeń, i z wywiadów z artystami. We wspomnianych katalogach zawsze ostatnie strony to miejsce dla mecenasów poszczególnych edycji – reklamy ich wyrobów i wypowiedzi dyrekcji. To nie jest przypadek, tylko część lokalnej tradycji, analogicznej do praktyk wokół mecenatu przemysłowego minionej epoki.

Zanim zostanie przedstawiony i poddany analizie zestaw dzieł sztuki, autorka podejmie próbę opisu kilku wybranych kontekstów, z którymi uczestnicy się stykają w bolesławieckich zakładach. Do charakterystyki producenta ceramiki należą: przestrzeń wraz z takimi komponentami, jak: skala, koloryt, zapach, dźwięk, proces produkcyjny wraz z urządzeniami, narzędziami i wyrobami – produktami oraz praca rozumiana jako celowa aktywność przy indywidualnych stanowiskach i w zespołach. Sfery te trudno oddzielić od siebie. Nawet na poziomie samych realizacji artystycznych można mówić raczej o kompilacji wrażeń ze środowiska przemysłowego, rzadziej o inspiracji konkretnym przedmiotem. Artyści – poza pracownikami, którzy także mogą uczestniczyć w plenerach, i tymi, którzy mają stały kontakt z technologią ceramiki w swoich pracowniach – są gośćmi w fabrykach, są obcy, czyli rejestrują te okoliczności jako nowe i wybiórczo podchodzą do tematu, obserwują uważnie, pytają, zdobywają potrzebną im część wiedzy i umiejętności. Nie muszą mieć pełnej wiedzy, tak jak pracujący na swoich stanowiskach specjaliści. Autorka, która również nie jest częścią tego środowiska, wskaże tylko wybrane etapy produkcji na przykładzie ZCB, a zwłaszcza te, których wpływ dostrzeża w realizacjach projektów plenerowych. Opis ten zostanie spleciony z relacjami uczestników pleneru.

Wejście na teren zakładu to dla wielu z nich zupełnie nowe doświadczenie. Artystka wizualna związana z ASP we Wrocławiu – Joanna Opalska-Brzecka, komisarz 48. Międzynarodowego Pleneru Ceramiczno-Rzeźbiarskiego w Bolesławcu w 2012 r., pisała we wstępie do katalogu:

Pierwsza wizyta w fabryce, która przez następny miesiąc będzie ich pracownią, stanowi rzeczywiste rozpoczęcie pleneru. [...] Gdy wdrapaliśmy się na poddasze Zakładu nr 2, ZC „BOLESŁAWIEC” Sp. z o.o., gdzie mieści się pracownia przeznaczona dla uczestników pleneru, widziałam zmieszane miny artystów. Jest tu pięknie, inspirująco, wyjątkowo i przerażająco zarazem – wydawali się mówić wszyscy. Później przy kolacji słuchaliśmy opowieści o gołębiach, które w nocy zamieszkiwały pracownię i metodach ich delikatnej

² W tekście nie zostały omówione kwestie organizacyjne, ponieważ są one przedmiotem innego przygotowywanego opracowania monograficznego pt. *Artysta w fabryce. Mapowanie i eksploatacja przestrzeni industrialnej i poindustrialnej*.

eksmisji co rano, niepowtarzalnej atmosferze starej piecowni i hal wypełnionych po horyzont rurami (Opalska-Brzecka, za: 48. *Międzynarodowy Plener...*, 2012: 8).

Zmienność przestrzeni w zależności od pory dnia wybrzmiewa również w wypowiedzi jednej z uczestniczek tego samego pleneru – Eliny Titane z Łotwy:

Wczesne poranki i późne wieczory w starej fabryce rur. Aktywność i ruchliwość w godzinach porannych i tak kontrastująca z nimi cisza wieczorami jest interesującym, a nawet fascynującym doświadczeniem (Titane, za: 48. *Międzynarodowy Plener...*, 2012: 48).

Obie relacje dotyczą Zakładu nr 2, który wiele dekad służył artystom, a w 2016 r. postanowiono go zlikwidować. Władysław Garnik, od pierwszych edycji uczestnik plenerów ceramicznych, podzielił się swoimi emocjami:

Ale zostaliśmy poruszeni stratą starego zakładu ceramicznego (tzw. Rur), w którym przez ostatnie półwiecze, poza codzienną produkcją zakładu, powstawały także nasze duże realizacje rzeźbiarskie (Garnik, za: 52. *Międzynarodowy Plener...*, 2016: 42).

W tej wypowiedzi został zaakcentowany utylitaryzm miejsca, pomieszany z sentymentem. Częściej jednak, co sływać w relacji uczestniczki należącej do młodszego pokolenia, pochodzącej z Ukrainy, będzie to „atmosfera uniesienia, jak w kościele. Tyłu ludzi zajmujących się ceramiką w jednym miejscu [...]” (Pavlyshyn, za: 55. *Międzynarodowy Plener...*, 2019: 50).

Proces produkcji w fabryce ceramiki rozpoczyna się w młynowni od przygotowania mas ceramicznych, między innymi przy użyciu młynów kulowych. Powstają one z takich komponentów, jak: kaoliny, kwarc, skalenie, gliny. Z masy lejnej o konsystencji gęstej śmietany odlewa się przedmioty w formach gipsowych. Każda pochodzi od formy-matki zaprojektowanej przez designera. Są to najczęściej kształty nieobrotowe lub takie, do których trzeba dokleić uszy, dziobek czy jakiś rodzaj uchwytu. Odlewane są również garnki hermetyczne. To obok wazonów i butli największe kształty produkowane w ZCB. Z gęstszej masy plastycznej odbywa się formowanie w formie misek, kubków, filiżanek, a na formie gipsowej – talerzy. Prasy są stosowane do wykonywania dużych półmisek, misek i talerzy do pizzy. Maszyny-półautomaty są w tych przypadkach wykorzystywane tylko na etapie formowania. Od momentu wyjęcia kształtu z formy produkt jest poddawany ręcznej obróbce.

Warto się zatrzymać na dłużej przy warsztacie modelarskim – modelarni. Kontakt z formami i pokusa ich modyfikacji to jeden z kierunków, który może wpłynąć na zmianę pierwotnych zamierzeń uczestników pleneru. Czasami odbywa się to w ten sposób, że modelarze wykonują z masy formierskiej specjalne formy do nowych projektów artystycznych. Komisarz 53. Pleneru Mateusz Grobelny wspomina o zadowoleniu Małgorzaty Maternik, jednej z uczestniczek, z możliwości pracy w fabryce w czasie pleneru.

Nie zawiodła się – to, co robili pracownicy okazało się inspirujące. Na plener przyjechała z pomysłem na pracę, jednak po wejściu do fabryki pojawił się nowy. Przekonała się,

że nie da się zaplanować pracy w oderwaniu od miejsca, w którym ma ona powstać. Przy tworzeniu plenerowej pracy korzystała z form, które na co dzień używane są w fabryce, a część elementów powstała na kole (Grobelny, 2017: 14).

Grobelny – odpowiedzialny za dziewięć edycji pleneru – również szczególnie ceni sobie ten kontakt z fabryczną modelarnią jako miejscem podnoszenia własnych kompetencji w zakresie budowania formy, a zaangażowanie modelarzy w ceramikę artystyczną określa jako „rodzaj rozrywki zawodowej” (Grobelny, za: Jasiołek, 2019: 10).

Po wykonaniu odlewów z masy lejnnej, zamyciu szwów i innych niedoskonałości, doklejeniu uszek i dziobków, wyroby schną na wózkach regałowych w temperaturze 30°C. Te wykonane z masy plastycznej na półautomatach też wymagają troski, na przykład zaokrąglenia brzegów na kole. Wstępny wypał szarych przedmiotów dla zwiększenia ich wytrzymałości odbywa się w piecach komorowych w temperaturze 890°C. Kolejny etap to zdobienie zaróżowionych po wypaleniu biskwitów³. To podwyższenie estetyki wyrobów ceramicznych odbywa się w malarni, gdzie trafiają już posortowane, zgodnie z zamówieniami klientów, przedmioty. Pracuje tutaj najczęściej osób i praca odbywa się wyłącznie ręcznie. Polega ona na malowaniu luksusowej ceramiki stołowej, galanterii użytkowej i figuralnej pędzlem i stemplami z użyciem farb podszkliwnych. Największą uwagę wśród uczestników plenerów budzą właśnie owi rzemieślnicy – malarze zdobnicy, nanoszący wzory oraz stempel firmowy fabryki. Ich praca wymaga dużego skupienia, cierpliwości i sprawności manualnej. Zwykle nie są oni jednak autorami projektów, jedynie powtarzają je na wyrobach na podstawie wzorów umieszczonych w katalogach w postaci zdjęć kształtów malowanych przez projektantki dekoracji. Rezultat ich pracy – tak różny od gotowych wyrobów – może zdziwić laika. Wózki regałowe zapewniają się bladozdobionymi, matowymi biskwitami. Kluczowym – najbardziej artystycznym poza projektowaniem kształtu – odgałęzieniem procesu produkcyjnego jest zaprojektowanie i modyfikacje zdobień przez projektantów. Z tych dwóch grup pracowników wywodzą się niektórzy uczestnicy plenerów rzeźbiarsko-ceramicznych.

Po malowaniu następnym etapem procesu produkcji jest szkliwienie – kolejne działanie nie tylko estetyzujące, ale także zabezpieczające przedmiot przed uszkodzeniem i zniszczeniem. Farby zostają pokryte i zabezpieczone cienką powłoką – szkliwem. Nakłada się je przez zanurzenie naczynia-czerepu w zawieszinie szkliwa lub przez natrysk na powierzchnię za pomocą pistoletu natryskowego. Niektóre serie naczyń nie są malowane, tylko pokrywane kolorowym szkliwem. Wypał końcowy tzw. na ostro odbywa się w tych samych piecach, ale temperatura przekracza 1200°C, a jego całkowity czas wynosi około 15 godzin. Piec taki ma rozmiary sporego pomieszczenia i trafiają do niego setki naczyń.

Na wszystkich tych etapach, poza pierwszym i malowaniem, naczynia i inne wyroby ceramiczne „leżakują” na regałach. W halach przejściowych panuje porządek: rytmy półek i przedmiotów, a jednocześnie ludzka skala, co budzi pozytywne wrażenia. Kto

³ Biskwit – półfabrykat ceramiczny, wstępnie spieczona masa ceramiczna, po pierwszym wypaleniu, niepokryta szkliwem. Spiekanie na biskwit prowadzi się w temperaturze niższej niż wypalanie ostateczne, rzadko w wyższej.

wchodzi do fabryki zestawia ową skalę z typową kubaturą hali. Regał staje się wówczas tylko przestawnym elementem większej całości – dla użytkownika, pracownika, zrozumiałą w ciągu produkcyjnym, dla gościa z zewnątrz – trudną do identyfikacji. Wyroby na każdym etapie produkcji podlegają ocenie jakościowej. Dla laika jest to dziwny rodzaj pracy: delikatne branie ceramiki do ręki, oglądanie, sprawdzanie, czy wszystko jest na swoim miejscu, bez nakłóć, zaproszeń, rozmazanego wzoru, niedoszkliwień i odkładanie na miejsce. Niby medytacja. Produkty są do siebie podobne na poszczególnych etapach, ale odróżnia je walor. W dekoracji sprawne oko dostrzeże nieznaczące różnice. Brakarka decyduje o losie uszkodzonych i wadliwych. Trafiają do boksów i kontenerów.

Artyści co roku uczą się zasad i zwyczajów, które są codziennością pracowników. Pisze o tym Aleksandra Dobrowolska we *Wstępie* do katalogu z 51. Międzynarodowego Pleneru (2015: 10).

Działania w fabrykach to również konieczność wpisywania się w ich rytm. Dla kilkorga artystów była to pierwsza okazja do pracy w miejscach mających swój własny logiczny ciąg pracy. [...] wpasowanie się w miejsce pracy, działanie własne, ale w rytmie wyznaczonym przez cykl pracy fabryki [...].

Głosy środowiska przemysłowego będą brzmiały nieco inaczej. Prezes ZCB Wiesław Ogrodnik w 2016 r., pisząc o plenerach, wspominał, że obecność artystów stanowi „element chaosu i nieprzewidywalności” (Ogrodnik, za: 52. *Międzynarodowy Plener...*, 2016: 79) w fabryce.

Letnie miesiące, kiedy odbywają się plenery, sprzyjają również odbieraniu wrażeń płynących z innych zmysłów. Duża ilość światła słonecznego nagrzewa hale, ciepło bije od maszyn i pieców, a ceramika wymaga ciepła. Niezależnie od pory roku są warsztaty szczególnie zapyłone, na przykład młynownia, pył unosi się w promieniach słońca, i te, gdzie proces wymaga taktylnego kontaktu z cieczami, między innymi ze szkliwem. Masa ceramiczna ma też swój zapach, jednak są miejsca w fabryce, gdzie doznania węchowe się potęgują. Fabryka ceramiki ma przestrzenie ciche i hałaśliwe. Praca młynów wyzwala męczące dla ludzkiego ucha dźwięki. Można usłyszeć czasami odgłos pękającej ceramiki. O ciszę dba się szczególnie w pracowni projektowej i w malarni. Komisarz Pleneru w 2021 r. Janina Bany-Kozłowska opowiada o tych wrażeniach sensorycznych:

Fabryczna przestrzeń ma w sobie wiele magii. Przenikają się tu tysiące struktur, faktur i kolorów. Artysta staje się małym elementem ogromu, jaki na co dzień wyrzuca z siebie tysiące kamionkowych naczyń. Maszyny wydające zapętlone dźwięki wprowadzają w artystyczny trans pozwalający zostać z sobą, z własnym kawałkiem gliny i jego wizją po wypale w piecu (Bany-Kozłowska, 2021: 11).

Obecność w bolesławieckich czy jakichkolwiek innych fabrykach ceramiki to też kontakt z pracownikami. Przypatrywanie się ich powtarzalnym czynnościom może magnetyzować i budzić podziw. Ich fachowa pomoc jest niezastąpiona, kiedy chodzi o tajniki technologii ceramiki. Są też obecni szczególnie w pierwszych dniach pleneru, kiedy wprowadzają po zakładzie. To rytuał umocowany w tradycji ruchu plenerowego.

Warto też wspomnieć, że kontakt plenerowiczów z otoczeniem przemysłowym może zostać zainicjowany przez katalogi poprzednich edycji, szczególnie te wydawane po 2009 r., i wrażliwość fotografów współpracujących z wydawcami⁴. Wspominam o nich, bo to szczególnie wydawnictwa, istotne miejsce zajmuje w nich fotografia reportażowa z konkretnych stanowisk: maszyny, dłonie pracowników z narzędziami czy wyrobami, niekończące się regały i kameralne martwe natury: kolorowe gąbki do oczyszczania wyrobów odłożone na grzejniku, a czasem coś, co poruszyło wyobraźnię fotografa, ale trudno to dokładnie zdefiniować: choćby pył unoszący się w świetle. O tym bogactwie wrażeń z pierwszego pobytu na plenerze w 2010 r. pisze fotograf Grzegorz Stadnik:

Byłem kompletnie zauroczony tym, co zobaczyłem, i w czym mogłem uczestniczyć. Stare fabryki, światło wpadające przez zakurzone świetliki, pył w powietrzu, masa narzędzi, glina i taki... nie wiem, jak to określić... brud? Ale nie w sensie antonimu czystości, raczej warstw materiałów przez lata nakładających się na siebie... Coś fantastycznego! I sam proces: systematyczna praca artystów, podglądanie jak tworzą, bycie w tym z nimi, kontemplacja, rozmowy... To wszystko wywołało we mnie absolutny wewnętrzny spokój, poczułem, że jestem na swoim miejscu. Czułem też, że nikomu nie przeszkadzam – to bardzo ważne, żeby fotografując, nie przeszkadzać pracującym artystom (za: Naczyła, 2019: 5).

Stadnik – fotograf artystów – wrósł w to wydarzenie, a autorka postara się pokazać, że współtworzy on kreacje rzeźbiarzy-ceramików, nawet jeżeli one same w sobie mają więcej z niszczenia formy i piękna niż z budowania.

Dekonstrukcja, trawestacja a poetyka przemysłowej

Najczęściej inspirowały artystów same wyroby, ich kształt i rodzaj dekoracji, czyli oferta poszczególnych fabryk. Dla plenerowiczów, którzy byli również pracownikami zakładów lub mieli własne pracownie ceramiczne, to naturalne, że bazą dla wyobraźni są znane im obiekty, ich kształt i wzory. Zapewne nieraz mieli pokusę, by zrealizować coś unikatowego, bez zamiaru seryjnej produkcji. Plener urealniał takie marzenia. Inni, którzy nigdy samodzielnie nie projektowali naczyń czy galanterii kamionkowej, mogli w fabryce z pomocą fachowców albo od początku do końca skorzystać z linii produkcyjnej z własnym projektem, albo zmodyfikować przedmiot na wybranym etapie produkcji i czynić go unikatowym.

Marta Małozysz od 2004 r. jest pracownikiem ZCB⁵. W 2017 r. wyrzeźbiła dwie ostrołukowe bramy, jakby wywiedzione z kultury Dalekiego Wschodu. Testowała efekt z innym naprężeniem łuków, szerokością prześwitów i kolorem gliny szamotowej. Ostatecznie *Brama 1* i *Brama 2* trafiły na sesję zdjęciową do adekwatnej dla nich przestrzeni – plenerów oddziałów górniczych wydobywających gliny białowypalające

⁴ Do 2009 r. z organizatorami plenerów współpracował między innymi fotograf Czesław Chwaliszczuk.

⁵ Pracę w zakładzie rozpoczęła jako projektant kształtów i dekoracji. W latach 2008–2017 zajmowała się promocją naczyń ceramicznych. W styczniu 2022 r. została Głównym Projektantem i Kierownikiem Artystycznym ZCB.



Fot. 2. Marta Małoszyc, *NIEwazony*, 2020

i kamionkowe, Zakładów „Ecoceramika” w Suszku koło Bolesławca. Obiekty te, obecnie eksponowane w kolekcji stałej w budynku otwartego w kwietniu 2024 r. Muzeum Ceramiki w Bolesławcu, poza tworzywem, nieszkliwioną gliną i może motywem rytmicznie rozmieszczonych na obiektach kółek w żaden sposób nie kojarzą się z galanterią czy naczyniami ceramicznymi. Dopiero plenery w 2020 i 2021 r. ujawniły ten inny kierunek zainteresowań artystki, sprowokowany codzienną praktyką w zakładzie i ograniczeniami w dostępie do glin szamotowych i wielkogabarytowych wypałów. Obiekty z cyklu *NIEwazony* i *NIEpater*y zostały wykonane z gliny kamionkowej (masy lejnej), a dekor – farbami ceramicznymi i szkliwem (56. *Plener Lokalny...*, 2020: 16–17).

Kształty unikatowych naczyń nawiązywały do wazonów i pater⁶, ale 49 cm wysokości *NIEwazonu* (Fot. 3) już nieco te analogie oddalało, a przyjrzenie się detalom – zupełnie je niweczyło, co było zamierzone. Praca przypomina klepsydrę z dwoma elementami – „wiekami” uczepionymi w czaszy i u podstawy. Odlane z masy lejnej kształty rzeźbiarka deformowała, układając ścianki naczyń w faliste płaszczyzny. „Wycinając fragmenty ścianek, zaburzałam płynną formę, wpuszczając równocześnie światło do wnętrza naczynia” (Małoszyc, za: Stano, 2024).

Kropkowy czarno-pomarańczowo-czerwony ornament pełnie po białych kształtach, nagle zapada się i dziurawi je. Ceramika czy papier? Ażury mają swoje utajone zadanie: „Wszystkie te wymienione cechy zaczynają żyć innym życiem, kiedy zapadnie

⁶ Bazą *NIEwazonów* były kształty zaprojektowane przez artystkę w 2005 r., które ostatecznie nie weszły do oferty.

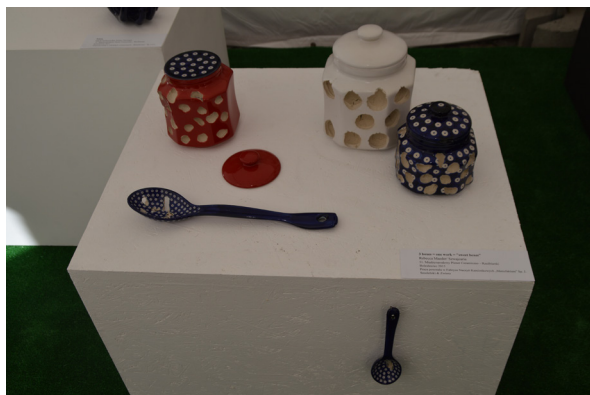


Fot. 3. Marta Małoszyc, *NIEwazony*, wystawa MPCR w Gorlitz 2021

noc i zapalimy sztuczne światło lub świece. Wtedy we wnętrzu *NIEwazonów* i na ścianie lub powierzchni mebli tańczą cienie” (Małoszyc, za: Stano, 2024).

W innych *NIEwazonach*, tych powstałych w 2021 r., kompozycje otworów i wycięć imitowały utrzymywaną w wazonie lub w donicy roślinność. Wzory i tym razem wykonane metodą stempelkową, niczym kwiatostany wiechowce nie tylko rozpetzły się po pączkujących formach z białej kamionki, pod przezroczystym szklivem, ale także otaczały podstawę naczynia. Autorka, komentując je w katalogu, pisała o nich, jak o rzeźbach: „Myślę glina, widzę kształt... tym razem to forma wpisana w kulę. Naczynie, z którego »wyrastają« ażurowe, spłaszczone okręgi. Każdy z nich swoim kształtem i padającym z niego cieniem, »rozbija« przestrzeń” (Małoszyc, za: 57. *Międzynarodowy Plener...*, 2021: 24). Widziała dla nich także zadania użytkowe pod pewnymi warunkami.

Uwagę Rebeki Maeder ze Szwajcarii, uczestniczki 51. Pleneru, przykuł w Fabryce Naczyń Kamionkowych „Manufaktura” inny zespół przedmiotów, nazywanych w zakładach „stratami”: czerepy, naczynia ubite, ukruszone, z rysami i popękany szklivem. Maeder z masy leej wykonała pojemniki z pokrywkami i łyżki (51. *Międzynarodowy Plener...*, 2015: 58–59). Ten rustykalny w stylu zestaw mógłby służyć w kuchni do przechowywania suchych produktów żywnościowych, a równocześnie ozdabiać wnętrze dzięki ciekawym zestawieniom intensywnych barw, uzyskanych za sprawą szkliv transparentnych: czerwieni, bieli i błękitu, i wzoru wykonanego stemplami. Jednak ceramiczka podjęła dyskurs z ich estetyką i funkcjonalnością, choć wprost nie zanegowała ich pierwotnych funkcji. Kształty naczyń powstały z form używanych



Fot. 4. Rebeka Maeder, *3 pudła = jedna praca = „słodkie pudełko”* oraz *łyżki = oddzielne kawałki = „zupa jest dobrym pożywieniem”*, wystawa na Rynku w Bolesławcu, Bolesławieckie Święto Ceramiki 2016, fot. Bernadeta Stano, zbiory własne

w fabryce⁷. Nie potłukły się, lecz zostały podziurawione. Ich jednolita struktura została wydrążona, czasami te wydrążenia pękają. Jakie skojarzenia może budzić taka forma? Barwa i regularność otworów nie wyrokują, że otwory to wynik użycia siły, przemocy. Mogą za to sugerować coś pozytywnego – plaster miodu. W tę stronę podąża też artystka i nadaje im rozbudowane tytuły: *3 pudła = jedna praca = „słodkie pudełko”* oraz *łyżki = oddzielne kawałki = „zupa jest dobrym pożywieniem”*. Szczególnie te części ujęte w cudzysłów brzmią jak maksymy na kuchennych makatkach. Może naczynia mogłyby posłużyć do przechowywania słodyczy, które dzięki otworom stają się łatwodostępne, a wydrążone łyżki nabiorą więcej zupy. Artystka wyraźnie bawi się przedmiotem, a nie tylko jego nazwą. Przystosowując do swojego projektu modele odlewnicze, w miejscach, w których chciała uzyskać wgłębienia, umieściła żelki misie. Ostatecznie jednak otwory nie zachowały kształtu tych zabawnych kolorowych słodyczy, ale i tak przywdzają ludyczne skojarzenia.

Idei niedoskonałości dotyczył też koncept Dominiki Pińczak, która na 55. Plener do Bolesławca przywiozła koło garncarskie, bo nie chciała, by jej naczynia sprawiały wrażenie wykonanych w zakładzie („Manufaktura” w Bolesławcu), czyli w jej pojęciu – jednakowych. Skorzystała jednak z możliwości wejścia w proces produkcyjny, aby podnieść rangę takiej kamionkowej ceramiki i zapewnić unikatowość serii toczzonej na kole i szklionej w fabryce – do jej wyeksponowania użyła kapsułek z betonu (cykl *Połączone*) (55. *Międzynarodowy Plener...*, 2019: 54–57).

Będzie truizmem stwierdzenie, że artysta widzi więcej, ma dar zachwyty nad rzeczami, na które inni nie zwracają uwagi. W zakładach ceramiki artyści plenerowi są gośćmi, nie obowiązuje ich praca zmianowa czy praca na akord, a to daje im czas na refleksję, swobodę patrzenia, notowania wrażeń i wychodzenie z nowymi propozycjami. Warto się przyjrzeć dwóm projektom Michała Gdaka, architekta i rzeźbiarza, który gościł na plenerze w 2012 i w 2018 r.

W 2012 r. ten wówczas 32-letni artysta wykonał zestaw obiektów ceramicznych – odpowiedników przedmiotów znalezionych na terenie „Ceramiki Artystycznej”

⁷ Kształty te nie należały do żadnej serii i nie miały jednego przypisanego projektanta, ich autorem jest Manufaktura w Bolesławcu i są produkowane od ponad 30 lat.



Fot. 5. Michał Gdak, *RE(F)USE*, 2012, „Ceramika Artystyczna” Spółdzielnia Rękodzieła Artystycznego, fot. Gdak, zbiory artysty

Spółdzielni Rękodzieła Artystycznego. Butelka, opona, kask, siekierka, odlane w jasnym tworzywie, zyskały estetyczny czarny kwiatowy wzór i dobrze zaprojektowaną literniczą sygnaturę artysty oraz specjalne logo serii. Gesty Gdaka do złudzenia przypominają logikę „produkcji” niezauważanych na co dzień przedmiotów mistrzów Nowego Realizmu, takich jak Arman, Daniel Spoerri czy César. Ceramik prowokował nimi do rozważań o potencjalnym nowym życiu i funkcji porzuconych rzeczy, dla pracownika kiedyś koniecznych, a teraz bezużytecznych. Lokalny dekor prowokował do estetycznej kontemplacji ich ceramicznych symulantów. Rzeźbiarza zaciekał również fakt zaistnienia, a tym samym nobilitacji jego serii na tej samej linii produkcyjnej, na której powstawały inne dekoracyjne przedmioty o szczególnym przeznaczeniu, podczas gdy wcześniej kask, opona czy siekierka były tylko narzędziami wspomagającymi ten proces. Gdak nazwał to „zapętnieniem ich drogi” i opatrzył dwuznacznym tytułem *RE(F)USE* (*refuse* – śmieci, odpady; *reuse* – ponowne wykorzystanie) (Gdak, za: 48. *Międzynarodowy Plener...*, 2012: 29).

Szukaniu takich nowych sensów służyło także przenoszenie ich i fotografowanie w sąsiedztwie ceramicznej słuczki czy biskwitów czekających na dalszą obróbkę. Ozdobione przedmioty zawirusowały te miejsca i prowokowały podstawowe pytania o różnicę między dziełem sztuki a zwykłym przedmiotem oraz o lokację kategorii piękna.

W 2018 r. artysta ponownie spojrzął na przedmioty, a właściwie – jak to ujął w tytule projektu – *Pomiędzy* nie. Tym razem zainteresował go konkretny produkt tego zakładu – wazon Bolesława Wolanina, kierownika artystycznego, projektanta form i dekoracji „Ceramiki Artystycznej” w latach 1964–2012. Odlął zatem z masy lejnej tę formę, ale stała się ona tylko pretekstem do dalszej pracy. Na cykl *Pomiędzy* składa się poza wazonami kilkadziesiąt podobnych odlewów, ustawionych obok siebie w jednym rzędzie o długości 120 cm, a pomiędzy nimi można zobaczyć kształt wspomnianego wazonu Wolanina.

Wrzecionowate formy „negatywowe” musiały przejść ten sam proces, jaki otworzył powstaniu wazonu, a nawet dłuższy, bo poprzedzony wytoczeniem zupełnie nowych modeli. Na idei serii zaważyła zapewne wrażliwość rzeźbiarza na owe ażury, wszystko to, co jest poza zamkniętym kształtem. Tu na myśl przychodzi filozofia Henry’ego Moore’a, który chyba jako pierwszy zaakcentował ich ważność: „Możliwe



Fot. 6. Michał Gdak, *Pomiędzy*, 2018,
fot. Grzegorz Stadnik, zbiory artysty



Fot. 7. Michał Gdak, *Mouldscape*,
2018, „Ceramika Artystyczna”
Spółdzielnia Rękodzieła
Artystycznego, fot. Michał Medyński,
zbiory artysty

staje się rzeźbienie powietrza, gdy kamień zakreśla tylko przestrzeń otworu, który jest właściwą zamierzoną formą” (za: Kosiewski, 2018). „Powietrze” – pustka między obiektami, staje się bohaterem serii, poza oczywistym i zaanektowanym do tej konkretnej serii przedmiotem – wazonem. Sam przedmiot wydaje się niepozorny, niższy od pozostałych form, a ponadto zdobiony jakby od niechcenia, tak jak cały zestaw, nakrapianymi farbami ceramicznymi i szkliwem. Tę samą zasadę rejestracji form negatywowych przedmiotów Gdak przyjął dla budowania innych kompozycji: „W mojej pracy odwołuję się do kontekstu miejsca i z niego czerpię pomysły, starając się pokazać to, co ukryte lub zapomniane” (Gdak, za: 54. *Międzynarodowy Plener...*, 2018: 15) Tę refleksję można odnieść do obu pobytów artysty w zakładzie „Ceramika Artystyczna”.

W 2018 r. powstał również inny cykl Gdaka, niewielkich wież złożonych ze zmultiplikowanych elementów ceramicznych, inspirowanych geometrią gipsowych form odlewniczych i sposobem przechowywania produktów na korytarzach fabryki. Projekt ten zyskał tytuł *Mouldscape* – krajobraz formy (*moulds* – formy, *landscape* – krajobraz).

Obiekty te autor przyrównał do futurystycznych wieżowców. Autorka z kolei dostrzegła w nich aluzję do kształtu *Niekończącej się kolumny* Constantina Brancusiego. Te abstrakcyjne, znakowane zdecydowaną barwą przedmioty nie sugerują żadnej funkcji poza dekoratywną, choć ich geneza jest powiązana z wielowiekową tradycją

wytwarzania ceramiki. Gdak, podobnie jak z obiektami z cyklu *RE(F)USE*, wędruje po fabryce, szuka analogii dla form i kontrastów, jego performance utrwala obiektyw Michała Medyńskiego i Grzegorza Stadnika⁸.

Na okoliczności magazynowania produktów zwróciła również uwagę uczestniczka 48. Pleneru Joanna Opalska-Brzecka. Uwiodły ją wówczas zespoły wyrobów z „Manufaktury” Sp. J. Smoleński & Zwierz. Jej *Magazyn* to „wizualny dziennik”, rodzaj dokumentacji tego, co widywała, kiedy mijala regały wypełnione biskwitami, zapakowane po brzegi piece, wózki z odlanymi wyrobami (Opalska-Brzecka, za: 48. *Międzynarodowy Plener...*, 2012: 41–42). Kamionkowe obiekty, częściowo zdobione metodą stempelkową, zachowały naturalne podziały i rytmy, jednak pomniejszono je tak, by zmieściły się do kartonowych pudeł. Ta skala pozwala je przenieść do innego kontekstu, na przykład galerii, w którym nie ma ograniczeń w dostępie. Można też nimi manewrować bez obaw o kruchość materiału. W tym porządku i efekcie multiplikacji kryje się regularność monotonnej pracy na poszczególnych stanowiskach fabryki.

Sposób myślenia Gdaka o przedmiotach i ich kombinacjach w przestrzeni uwidacznia się też w projekcie Moniki Patuszyńskiej. W instalacji *TransFormy plus C z serii GD*, wykonanej w ramach 52. Pleneru w 2016 r. w ZCB, wieże nie osiągały znacznych rozmiarów (najwyższe 63 cm) i zostały sfotografowane w fabryce, w ich „środowisku naturalnym”, nazwanym przez twórczynię „ich Afryką”, przy drewnianych słupach podtrzymujących konstrukcję hali. Artystka tak dobrała barwy farb ceramicznych, by powstałe formy nawiązywały do cytrynowo-czarnych pasów na słupach. Ta często utylitarna estetyka przemysłowych wnętrz, jak dowodzi w katalogu, odpowiada jej potrzebie „krzyku” emocjonalnego, podobnie jak ostrość krawędzi form (Patuszyńska, 2016: 64–67). Przypominają naczynia o cienkich chropowatych ściankach, rury wyrwane razem z tynkiem czy zawilgocone, pomarszczone pakunki. Jak powstały? W co wiano masę lejną? Trudno wskazać, czym były wcześniej te eksperymentalne matryce, bo Patuszyńska słynie z metody budowania tych unikatów z odrzutów i ze złomu lub nawet na bazie świadomie niszczonej modeli. Nie sposób też wyrokować, do czego miałyby służyć te „wyroby”. Małe uszka, nieadekwatne do skali formy, pozwalają przetranszować je, a tym samym modyfikować kształt instalacji. Funkcjonalność nie jest celem Patuszyńskiej, podobnie jak w jej wcześniejszych cyklach: *NonFormach* (2008–2009) czy *TransFormach* (2010–2011)⁹. Podczas gdy w zdekonstruowanych *NIEwazonach* i *NIEpaterach* Małoszyc geneza pozostaje czytelna, tu ostateczne *TransFormy* wydają się jednym wielkim „szwem”¹⁰.

Nieokreśloność nadrealizmu, obecna w tym projekcie od początku, może zaistnieć dopiero w momencie prezentacji. Obiekty pod wspólnym tytułem *Wieża miasta* Palmy Babos, ceramiczki z Węgier, powstały jako komentarz do betonozy, zjawiska żywo

⁸ Fotografie w archiwum artysty.

⁹ Cykle te były głównymi punktami wystaw Patuszyńskiej w Brukseli (w prestiżowej galerii Puls Contemporary Ceramics, 2011) i Londynie (w Royal College of Art podczas Ceramic Art London 2012).

¹⁰ „Szwem” w języku potocznym są określane łączenia formy powstałe po wykonaniu odlewu. W przypadku ceramiki użytkowej są usuwane albo na mokro – gąbką, albo kiedy przedmiot podeschnie – nożykiem.

komentowanego we współczesnej przestrzeni publicznej i sztuce. Babos, prowadząca refleksję o ludzkich relacjach, odlała w masie cykl ażurowych szkieletów wertykalnych bloków. Znowu wieże, ale tym razem mieszkalne, jako symbol społeczeństwa konsumpcyjnego XXI w. Użycie ciekłej kamionki pozwoliło obdarzyć struktury płynnością i miękkością, jakby szkielet miał zaraz przyjąć inną postać – ruiny bloku bądź człowieka. Jest to autorskie zamierzenie. Do katalogu Stadnik sfotografował je w różnych miejscach w ZCB, w których powstawały. Dobór plenerów do owych zdjęć odbywał się z udziałem komisarzy pleneru Grobelnego. Były to budynki do wyburzenia, ale przede wszystkim surowa industria. Obiekty sfotografowane na drewnianym stole, na tle ogrodzeniowej siatki, zyskiwały domowy wymiar, jakiegoś wyludnionego domku dla lalek. A jeśli fotograf „przyłapał” artystkę z wieżami na tle pieca ceramicznego, to obiekty zespoliły się wizualnie ze słupkami pod ruszty do wypału. Z kolei na tle przepastnych regałów z setkami biskwitowych kubków ostrożnie przenoszone ażurowe wieże ujawniły swoją delikatność i kruchość.

Do tego omówionego zestawu realizacji plenerowych przesiąkniętych kontekstami bolesławieckich fabryk ceramiki można by dodawać kolejne i cofać się w czasie, choć takiej ceramiki nieużytkowej – „NIEceramiki” – przywołując Małoszyc – bywało w okresie PRL-u zdecydowanie mniej. Kilka wątków, przefiltrowanych przez wrażliwość twórców, wydaje się szczególnie wartych uwagi. Przede wszystkim artyści, którzy na co dzień nie są użytkownikami fabryki, oswajają ją na swoje potrzeby, operują i zawirusowują zastaną skalę obiektów, ich liczbę i logikę porządku (Opalska-Brzecka, *Magazyn*). Wykazują estymę wobec malowniczej niedoskonałości na wszystkich etapach produkcji, co wchodzi w dyskurs z ponętym urokiem oferowanych do sprzedaży wyrobów bolesławieckich fabryk (Maeder, *3 pudła = jedna praca = „słodkie pudełko”*). Od zachwyty porzuconymi obiektami (Gdak, *RE(F)USE*) można łatwo przejść do negacji tego, co oczywiste i podyktowane utylityzmem, bo bycie artystą przyzwala na eksperymenty (Małoszyc, *NIEwazony* i *NIEpatery*). Rzeźbiarze nie przechodzą obojętnie tylko wobec ułomności naczyń, ale także wobec braków, pustych przestrzeni kuszących, by zagospodarować je instalacjami z równie „niepotrzebnych” przedmiotów i pustych, bo otwartych na dopełnienia zainicjowanymi przez nich projekcjami wyobraźni odbiorców (Gdak, *Pomiędzy*). Ponadto w tych realizacjach są cenne praktyka nasycania znanych i utylitarnych form obcymi znaczeniami: autobiograficznymi (Patuszyńska, *TransFormy plus C z serii GD*), historycznymi (Brach, *Zachowane granice*), egzystencjalnymi (Babos, *Wieża miasta*), oraz znaczący udział w ich kreowaniu zaproszonych do projektów fotografów (między innymi Stadnik).

Bibliografia

48. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2012). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
51. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2015). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.

52. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2016). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
53. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2017). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
54. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2018). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
55. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2019). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
56. *Plener Lokalny Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2020). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
57. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej] (2021). Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Bany-Kozłowska, J. (2021). Wstęp. W: 57. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Dobrowolska, A. (2015). Wstęp. W: 51. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Grobelny, M. (2017). Woda, rzeka, życie. W: 53. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Jasiołek, K. (2019). Wstęp. W: 55. *Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Kosiewski, P. (2018). *Tajemne formy człowieczeństwa*. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/tajemne-formy-czlowieczestwa-152939>. (dostęp: 4.11.2024).
- Kucharska, P. (2020). *Monika Patuszyńska*. <https://culture.pl/pl/tworca/monika-patuszynska>. (dostęp: 26.05.2024).
- Kurpiel, A., Maniak, K. (2020). Ceramika z Bolesławca – dziedzictwo w tranzycie. *Kultura i Społeczeństwo*, 2: 157–173.
- Nachyła, O. (2019). Aparat „widzi” rzeczy zupełnie inaczej... Z fotografem sztuki Grzegorzem Stadnikiem rozmawia Olga Nachyła. *Szkoło i Ceramika*, 2: 3–7. <http://www.szkoło-ceramika.online/wp-content/uploads/2022/04/Stadnik-wywiad.pdf>. (dostęp: 4.11.2024).
- Patuszyńska, M. (2016). Tworzenie nowego języka dla materiału. W: 52. *Międzynarodowy Plener Ceramiczno-Rzeźbiarski Bolesławiec* [katalog wystawy poplenerowej]. Bolesławiec: Bolesławiecki Ośrodek Kultury – Międzynarodowe Centrum Ceramiki w Bolesławcu.
- Po_kłosie Stanisław Brach 09/02–21/07/2024 (2024). „U-jazdowski”, <https://u-jazdowski.pl/program/wystawy/po-klosie>. (dostęp 9.06.2024).
- Stano, B. (2019). *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.

Stano, B. (2024). Rozmowa z Martą Małoszyc z dn. 18.06.2024. Nagranie w posiadaniu Autorki.

Walther, T. (2024). *Original Bunzlau ceramics as a metaphor for identity, migration and trauma*. <https://www.identitaet-und-erbe.org/en/veranstaltungen/original-bunzlau-ceramics>. (dostęp: 4.11.2024).

„Zachować logikę lokalności”. Fabryki ceramiki w Bolesławcu jako miejsce narodzin „NIEceramiki”

Abstrakt:

Artykuł omawia specyfikę wyrobu glinianych produktów i jego poszczególne etapy w powiązaniu z artystycznymi inspiracjami. Uwagę skupiono przede wszystkim na ceramice nieużytkowej, będącej rodzajem „sztuki ceramiki”, powstałej w trakcie plenerów w ostatnich dwóch dekadach. Analizę konkretnych prac wzbogacono o wątki autobiograficzne autorek i autorów, narracje historyczne i egzystencjalne.

Słowa kluczowe: Bolesławiec, ceramika bolesławiecka, Plenery Ceramiczno-Rzeźbiarskie w Bolesławcu

‘Preserving the logic of locality’. Ceramics factories in Bolesławiec as the birthplace of ‘NIEceramika’

Abstract:

The article discusses the specifics of clay making and its various stages in connection with artistic inspiration. The focus is primarily on non-utilitarian ceramics, a type of ‘ceramic art’, created during plein-air workshops in the last two decades. The analysis of specific works is enriched by autobiographical threads of the authors and historical and existential narratives.

Keywords: Bolesławiec, ceramics of Bolesławiec, ceramic and sculpture plein-air workshop in Bolesławiec

Bernadeta Stano – historyk sztuki, doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, adiunkt w Instytucie Malarstwa i Edukacji Artystycznej na Uniwersytecie Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Jest autorką książek: *Wystawy zapamiętane, wystawy zapomniane, Życie artystyczne Krakowa, Nowej Huty, Rzeszowa i Zakopanego w okresie Odwilży* oraz *Artysta w fabryce. Dwa oblicza mecenatu przemysłowego w PRL*. Bada zjawisko sztuki tworzonej w II poł. XX w. pod mecenatem przemysłu oraz lokalizowanej w ostatnich dekadach na terenach przemysłowych.