



Katarzyna

KOCZYŃSKA-KIELAN

CELADON?

Ćwiczenia z obcości / Alieness Exercises



Proces twórczy to dla mnie za każdym razem ekscytująca podróż – mentalna, dążąca do przekraczania własnych granic, będąca eksploracją przeżyć, dociekań i potrzeby ekspresji. To wielogodzinna, a niekiedy wielotygodniowa osobność w pracowni, w miejscu rezydencji czy w innej przestrzeni, gdzie rozwijam swoją kreatywność (plenery, sympozja etc.). Te podróże powodują częstą nieobecność fizyczną, ale też emocjonalną w życiu moich najbliższych.

Za wyrozumiałość i wsparcie pragnę im w tym miejscu najserdeczniej podziękować. Książkę tę z wdzięcznością dedykuję moim nieżyjącym Rodzicom: Barbarze Zabawa-Koczyńskiej oraz Krystynowi Zabawa-Koczyńskiemu, mojemu Mężowi Piotrowi i Synowi Michałowi, którzy, będąc również twórcami, dzielą ze mną artystyczne pasje.

Katarzyna Koczyńska-Kielan

The creative process is always an exciting journey for me – a mental journey, striving to push my own limits, exploring experiences and inquiries and satisfying my need for expression. It is an hours-long, and sometimes even weeks-long solitude in my studio, in the place of an artistic residence or somewhere else, where I develop my creativity (open-air sessions, symposia, etc.). These journeys frequently cause my physical and emotional absence in the lives of my loved ones.

At this point, I would like to thank them most sincerely for their understanding and support. I am gratefully dedicating this book to my deceased parents: Barbara Zabawa-Koczyńska and Krystyn Zabawa-Koczyński, my husband Piotr and my son Michał, who, also being artists, share their artistic passions with me.

Katarzyna Koczyńska-Kielan



Katarzyna
KOCZYŃSKA-KIELAN

CELADON?

Ćwiczenia z obcości / Alieness Exercises

Chińskie rezydencje
Realizacje z lat 2010–2021

Artistic Residencies in China
Works Made in the Years 2010–2021

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta
we Wrocławiu

The Eugeniusz Geppert
Academy of Art and Design
in Wrocław

2021

[...] daleka podróż powinna pozostać ćwiczeniem z obcości.
Ten dziwny stan umysłu jest w gruncie rzeczy stanem twórczym.
Mobilizuje nasz umysł do wytężonej pracy, każąc korzystać mu z całego kapitału
wiedzy, doświadczenia i intuicji, jaki zgromadził przez lata.
Tak pobudzona wyobraźnia staje się zarówno wielkim pomocnikiem,
jak i podstępnyim wrogiem.

Olga Tokarczuk,
Powiem wam, kto uratuje świat

[...] a long journey should remain an alienness exercise.
This strange state of mind is actually a creative state.
It stimulates our mind to work hard, making it use all the capital of knowledge,
experience and intuition that it has accumulated over the years.
Such stimulated imagination becomes both a great helper
and an insidious enemy.

Olga Tokarczuk,
I'll Tell You Who Will Save the World



SPIS TREŚCI / TABLE OF CONTENTS

Katarzyna Koczyńska-Kielan

Celadon? Ćwiczenia z obcości [9]

Celadon? Alienness Exercises [10]

Chińskie rezydencje. Realizacje z lat 2010–2021 [43]

Artistic Residencies in China. Works Made in the Years 2010–2021

Jingdezhen [45]

Longquan [81]

Reminiscencje / Reminiscences [127]

Zbigniew Władysław Solski

Wędrówka na Zachód [157]

Journey to the West [166]

Monika Braun

Mētis – ceramiczne translacje Katarzyny Koczyńskiej-Kielan [175]

Mētis – Ceramic Translations by Katarzyna Koczyńska-Kielan [184]

Biografia (skrót) [193]

Artist Bio [196]

CELADON? Ćwiczenia z obcości

CELADON (seladon)

Nazwy „celadon” nie znajdziemy ani w *Słowniku poprawnej polszczyzny*, ani w *Nowej encyklopedii powszechnej* PWN¹ z 1997 roku, ani też w *Encyklopedii Powszechnej* PWN² z 1976 roku. Jest ono wymienione w *Słowniku wyrazów obcych*³ oraz w *Słowniku terminologicznym sztuk pięknych*⁴. Źródła opisują ten termin jako ukuty w XVII w. od imienia Celadona, bohatera głośnego wtedy francuskiego romansu sielankowego Honoré d’Urfé *Astrea*⁵, który ubierał się w szarozielonkawą szatę. Według innych źródeł, nazwa pochodzi od imienia XII-wiecznego sułtana Saladyna (pogromcy krzyżowców i zdobywcy Jerozolimy), posiadacza wielkiej kolekcji ceramiki chińskiej. Generalnie eksperci terminu „celadon” używają w odniesieniu do chińskiej ceramiki o grubym czerepie powleczonym szkliwem w różnych odcieniach zieleni – od jasnoszarej po oliwkową – przypisują też tę nazwę porcelanowemu szkliwu redukcyjnemu uzyskiwanemu z użyciem związków żelaza. Często podaje się, że technika ta stosowana jest od XI w. w Chinach. Słowniki nie precyzują ani tego terminu, ani jego proveniencji. Stosowany w słownikach anglojęzycznych zapis przez literę „c” uległ w Polsce, zarówno w potocznym opisie technologii, jak i w samym nazewnictwie szkliwa i koloru, zmianie na „seladon” i „seladonowy”.

Dla określenia seladonu Chińczycy używają słowa *qīngcí*, co znaczy: „zielonkawa porcelana”. Pierwsza część, *qīng*, oznacza kolor zielony, niebieski lub czarny, zaś druga, *cí* – porcelanę, które to określenie – inaczej niż w kulturze zachodniej – wskazuje na wysoko spieczoną ceramikę, wyróżniającą się doskonałą twardością i rezonującym brzmieniem. Z tego względu bardzo trudno jest się rozróżnić w chińskich odmianach porcelany, w szczególności wśród seladonów, których czerepy w znacznej części nie są ani białe, ani cienkie, ani też prześwitujące – a te właśnie cechy stanowią często podstawę wyróżniania porcelany w ceramice zachodniej⁶.

Dzisiaj wiemy, że zarówno seladony, jako rodzaj pierwszej porcelany, jak i sama porcelana występowały na terenach chińskich dużo wcześniej niż to głoszą słownikowe opracowania, ponieważ protoseladony wyrabiane były już dwa stulecia przed naszą erą za dynastii Han (206 p.n.e.–220 n.e.). Charakterystyczne dla tego okresu przeźroczyste

¹ *Nowa encyklopedia powszechna*, PWN, Warszawa 1997.

² *Encyklopedia powszechna*, PWN, Warszawa 1976.

³ *Słownik wyrazów obcych*, red. J. Tokarski, PWN, Warszawa 1972.

⁴ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1976.

⁵ Popularny również w naszych czasach, by wspomnieć ekranizację Érica Rohmera *Miłość Astrei i Celadona* (2007).

⁶ A. Macioszek, *Nefryt, seladony chińskie i ich naśladownictwa w innych częściach świata*, praca mgr, Uniwersytet Warszawski, Wydział Orientalistyczny, Warszawa 2008, s. 82-84; pdf: https://www.academia.edu/46821236/Nefryt_seladony_chi%C5%84skie_i_ich_na%C5%9Bladownictwa_w_innych_cz%C4%99%C5%9Bciach_%C5%9Bwiata_Nephrite_Chinese_Celadons_and_their_Imitations_in_Other_Parts_of_the_World_a_w_innych_cz%C4%99%C5%9Bciach_%C5%9Bwiata_Nephrite_Chinese_Celadons_and_their_Imitations_in_Other_Parts_of_the_World_ [dostęp: 20.05.2021].

CELADON? Alienness Exercises

CELADON

The name “celadon” can be found neither in the *Dictionary of the Polish Language*, nor in the 1997 *New Universal PWN Encyclopaedia*¹, nor in the 1976 *Universal PWN Encyclopaedia*². It is listed in the *Dictionary of Foreign Words*³ and in the *Dictionary of Fine Art Terms*⁴. Sources describe this term as coined in the 17th century after the name of Celadon, the hero of the then famous French idyllic romance *L’Astrée*⁵ by Honoré d’Urfé, who wore a grey-green robe. According to other sources, the term comes from the name of the Sultan Saladin (12th c., conqueror of the crusaders and Jerusalem), the owner of a large collection of Chinese ceramics. Generally, experts use the term “celadon” to refer to Chinese pottery with a thick body coated with glaze in various shades of green – from light grey to olive green – they also attribute this name to porcelain reduction glaze obtained with the use of iron compounds. It is often reported that this technique has been used in China since the 11th century. The dictionaries do not specify this term or its provenance. In Poland, the letter “c” used in English dictionaries has changed to “seladon”, both in the description of technology and in the name of the corresponding glaze and colour.

The Chinese use the word *qīngcí* to describe celadon, which means “greenish porcelain”. The first part, *qīng*, means green, blue or black, while the second, *ci*’ – porcelain, which – unlike in Western culture – indicates high-fired ceramics, distinguished by excellent hardness and resonant colour. For this reason, it is very difficult to recognise Chinese types of porcelain, in particular among celadons, the bodies of which are largely neither white, nor thin, nor translucent – and these features are often the basis for distinguishing porcelain in Western ceramics⁶.

Today we know that both celadons, as a kind of the first porcelain, and the porcelain itself appeared in China much earlier than the dictionary reports because protoceladons were made as early as two centuries BC during the Han dynasty (206 BC – 220 AD). The transparent glaze with a slightly grey-green colour, characteristic of that period, was obtained as a result of reduction and oxidation firing in wood-fired kilns. Improving the technology over the centuries, which took place in subsequent periods of the Six Dynasties (222–589), resulted in further refinement of glaze and ceramic mass recipes, which brought about the emergence of new forms and shapes.

¹ Nowa encyklopedia powszechna, PWN, Warszawa 1997.

² Encyklopedia powszechna, PWN, Warszawa 1976.

³ Słownik wyrazów obcych, ed. J. Tokarski, PWN, Warszawa 1972.

⁴ Słownik terminologiczny sztuk pięknych, ed. S. Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1976.

⁵ Also popular in our time, to mention *The Romance of Astrea and Celadon* by Éric Rohmer (2007).

⁶ A. Macioszek, *Nefryt, seladony chińskie i ich naśladownictwa w innych częściach świata*, master thesis, University of Warsaw, Faculty of Orientalism, Warszawa 2008, pp. 82-84; pdf: https://www.academia.edu/46821236/Nefryt_seladony_chi%C5%84skie_i_ich_na%C5%9Bladownictwa_w_innych_cz%C4%99%C5%9Bciach_%C5%9Bwiata_Nephrite_Chinese_Celadons_and_their_Imitations_in_Other_Parts_of_the_World_a_w_innych_cz%C4%99%C5%9Bciach_%C5%9Bwiata_Nephrite_Chinese_Celadons_and_their_Imitations_in_Other_Parts_of_the_World_ [accessed: 20.05.2021].

szkliwo o delikatnie szarozielonym kolorycie uzyskiwano w pełni świadomie w wyniku wypałów redukcyjnych i utleniających w piecach opalanych drewnem. Udoskonalanie poprzez wieki warsztatu, które przypadło na kolejne okresy epoki Sześciu Dynastii (222–589), spowodowało dalsze dopracowywanie receptur szkliw i mas ceramicznych, co rzutowało na powstawanie nowych form i kształtów.

Seladonowa porcelana, rozwijana dalej za dynastii Tang (618–907), swój największy rozkwit przeżywała za czasów kolejnej dynastii Song (960–1279) w miejscowości Longquan położonej we wschodniej części Chin, na południe od Szanghaju. Jej popularność powodowała, że stawała się ona produktem eksportowym, najpierw do krajów azjatyckich (Japonia, Korea), potem na Bliski Wschód. Rosnące zapotrzebowanie na ten rodzaj ceramiki wpływało znacząco na dalszy rozwój manufaktur. Podobne rozwiązania technologiczne stosowano równolegle w miejscowości Jingdezhen – mieście, którego nazwa stała się w późniejszym okresie dynastii Ming (1368–1644) synonimem biało-niebieskiej porcelany, znanej z charakterystycznego niebieskiego podszkliwnego jej malowania. Gdy jej transporty zaczęły docierać do Europy, została przedmiotem ogólnego zachwytu i pożądania.

W tytule wystawy oraz monograficznej książki występuje termin „celadon” zapisany literą „c”. Zdecydowałam się na wybór słownikowej nazwy tej ceramicznej techniki, by podkreślić szczególny wyraz estetyczny tej porcelany o szaro-zielono-błękitnym kolorycie i połyskliwej powierzchni, związanej ze specjalistycznym, od wieków doskonałym warsztatem oraz przekazywaną z pokolenia na pokolenie utajnianą wiedzą.

W tytule „Celadon? Ćwiczenia z obcości” postawiłam pytańnik. To znak wątpliwości i rozterek, które mi towarzyszyły podczas pobytu w Chinach i żmudnej pracy nad oswojeniem celadonów. Pomimo zachwytu nad doskonałością i pięknem tej ceramicznej materii, ta odmienna estetyka budziła we mnie ogromny opór przed wprowadzeniem jej do mojej własnej twórczości. Obecnie ta kwestia jest nadal zawieszona. Wciąż nie wiem, czy będę kontynuować przygodę twórczą z seladonem...

POBYTY ARTYSTYCZNE W CHINACH

Moje opowiadanie będzie wierne rzeczywistości,
a w każdym razie mojemu wspomnieniu rzeczywistości,
co w końcu jest tym samym⁷.

Jorge Luis Borges, *Księga piasku*

„Celadon” jest dla mnie klamrą spinającą dwie rezydencje artystyczne odbyte w Chinach: w Jingdezhen, gdzie dane mi było pracować latem 2010 roku oraz sześć lat później w Longquan (zdj. 1, 2). To dwa miasta-symbole; dwa z kilku najważniejszych i najstarszych historycznie centrów produkcji chińskiej ceramiki. *Spiritus movens* tych pobytów artystycznych był profesor naszej uczelni Gabriel Palowski. Oba projekty otrzymały granty naukowe wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz zostały zaakceptowane programowo i współfinansowane przez Instytut Kultury Adama Mickiewicza. Rezydencja w Longquan wraz z towarzyszącymi wystawami odbyła się przy zaangażowaniu i współpracy Stowarzyszenia Polsko-Chińskiego na Rzecz Kultury i Sztuki.

⁷ J.L. Borges, *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1998, s. 17.



Celadon porcelain, further developed during the Tang Dynasty (618–907), experienced its greatest boom during the next Song Dynasty (960–1279) in Longquan, located in the eastern part of China, south of Shanghai. Its popularity meant that it became an export product, first to Asian countries (Japan, Korea), then to the Middle East. The growing demand for this type of ceramics significantly influenced the further development of ceramic factories. Similar technological solutions were simultaneously used in Jingdezhen – a city whose name later became a synonym for white and blue porcelain in the Ming Dynasty (1368–1644), known for its characteristic blue underglaze painting. As its shipments began to reach Europe, it became the object of general delight and desire.

In the title of the exhibition and the monographic book, the term “celadon” is written with the letter “c”. I decided to choose a dictionary name for this ceramic technique to emphasise the special aesthetic expression of this grey-green-blue porcelain with a glossy surface, associated with a specialised technology, perfected for centuries, and secret knowledge passed down from generation to generation.

I put a question mark in the title “Celadon? Alienness Exercises”. This is a sign of doubts and dilemmas that accompanied me during my stay in China and the tedious work on taming the celadons. Despite my admiration for the perfection and beauty of this ceramic material, its different aesthetics aroused great resistance in me to introduce it to my own work. Currently, this issue is still undecided. I still do not know if I will continue my creative adventure with celadon...



ARTISTIC RESIDENCIES IN CHINA

*My story will be faithful to reality,
or at least to my personal recollection of reality,
which is the same thing.⁷*

Jorge Luis Borges, *The Book of Sand*

For me, “Celadon” is the link between two artistic residencies in China: in Jingdezhen, where I worked in the summer of 2010, and six years later in Longquan (photo 1, 2). They are two symbol cities; two of the most important and historically oldest centres for the production of Chinese ceramics. The driving force behind these artistic residencies was the professor of my university Gabriel Palowski. Both projects received research grants from the Academy of Art and Design in Wrocław and were accepted

in terms of their programme and co-financed by the Adam Mickiewicz Cultural Institute. The residency in Longquan and the accompanying exhibitions took place with the involvement and cooperation of the Polish-Chinese Association for Culture and Art.

“Celadon? Alienness Exercises” is a record of reflections registered in the objects created during these residencies. It is a story, written in form and colour, about being in a physically, culturally, aesthetically and mentally alien world. It is an emanation of those interesting experiences, charming meetings and unforgettable experiences, sometimes also overwhelming and painful. Therefore, the words of Olga Tokarczuk, whose language has always resonated with me and who wrote them at a time when she was not yet a Nobel Prize winner, became the motto of this publication

⁷ J.L. Borges, *Księga piasku*, transl. Z. Chądzyńska, Warszawa 1998, p. 17.

„Celadon? Ćwiczenia z obcości” to zapis refleksji utrwalaony w obiektach powstałych w trakcie tych pobytów. To opowieść, nakreślona formą i kolorem, o przebywaniu w świecie obcym fizycznie, kulturowo, estetycznie, mentalnie. Jest ona emanacją tamtych ciekawych przeżyć, ujmujących spotkań i niezapomnianych doświadczeń. Niekiedy również dojmujących i bolesnych. Toteż mottem tej książki oraz kolejnych wystaw prezentujących dorobek twórczy z tego okresu stały się słowa Olgi Tokarczuk napisane w czasie, gdy nie była jeszcze noblistką – jej język rezonował we mnie zawsze. W znakomitej formie wyraziła to, co stało się również moim doświadczeniem, a co mogę tylko próbować wypowiedzieć słowami, gdyż moim sposobem komunikowania się z odbiorcą jest materia ceramiczna z nadanym jej kształtem, formą i ekspresją

Artysta ceramik, jak żaden inny, zdany jest na warsztat i tworzywo, na jakie napotyka na swojej drodze twórczej. Zupełnie odmiennie pracuje się we własnej pracowni, wśród znanych i opanowanych już materiałów ceramicznych, pieców i technologii niż na obcym terytorium. Przebywając w kraju tak odległym kulturowo i językowo, będącym w dodatku kolebką światowej porcelany, całość używanych środków: mas, szkliv, temperatury, jak i sposobu wypału, zasad kształtowania oraz szkliwienia – trzeba rozpoznać na nowo. Proces twórczy to jednak nie tylko technika i technologia, poprzedzone eksploracją tematu i poszukiwaniem rozwiązań. Zaczyna się on dużo wcześniej, od oswojenia przestrzeni, która staje się miejscem pracy. Tak więc dwa razy, w dwóch różniących się od siebie historią i tradycją chińskich miastach, w dwóch różnych manufakturach, zaczynałam wszystko od początku – od zasymilowania przestrzeni, poznania zespołu, po zrozumienie funkcjonujących zasad.

JINGDEZHEN

Zastanawiam się, jak pisać o tym mieście.

*Przeplatanie się historii sprawia,
że trudno się zdecydować, w jakim czasie⁸.*

Edmund de Waal, *Biały szlak. Podróż przez świat porcelany*

Miejscowość, której początki datowane są na okres dynastii Song, powstała w miejscu wydobycia surowców niezbędnych do wytworzenia porcelany, takich jak skaleń⁹, który daje jej twardość i przeświecalność oraz glina porcelanowa czyli kaolin, w skład której oprócz kaolinitu wchodzą kwarc i mika potasowa, nadający porcelanowej mieszance elastyczność i tworzący „szkielet” składników spiekających się wraz z kwarcem w jednorodną substancję.

Pierwsze wyroby porcelanowe zaczęto wyrabiać w Jingdezhen w X wieku. Były to naczynia typu *Qingbai*, pokryte jasnym, delikatnym szkliwem seladonowym w odcieniach szaro-zielono-niebieskich. W późniejszych okresach, od dynastii Yuan, przez Ming, aż do Qing, a zatem w wiekach od XIII do pierwszej połowy XX, produkcja w mieście stale wzrastała, a stylistyka zmieniała się na skutek kontaktów z Zachodem. Nawiazywano je również przy okazji sprowadzania z Bliskiego Wschodu oczyszczonego kobaltu, który w kolejnych wiekach, gdy nauczono się tej technologii, wydobywano już z rodzimych kopalni. W efekcie zaczęły

⁸ E. de Waal, *Biały szlak. Podróż przez świat porcelany*, przeł. M. Cielecka, Wołowiec 2017, s. 91.

⁹ Skaleń – jeden z nieplastycznych składników masy ceramicznej; m.in. zmniejsza skurczliwość czerepu w czasie suszenia.



and a series of exhibitions presenting the creative output from that period. Tokarczuk expressed in an excellent form what has also become my experience, and what I can only try to inadequately express in words, because my way of communicating is through ceramic material with its shape, form and expression.

A ceramic artist, like no other, depends on the workshop and material they encounter on their creative path. Working in your own studio, among the well-known and already mastered ceramic materials, kilns and technologies, is completely different than in a foreign territory. Working in a country so culturally and linguistically distant, which is also the cradle of world porcelain, means that everything, i.e. masses, glazes, temperature, as well as the method of firing and the principles of shaping and glazing, need to be learnt anew. The creative process, however, is not only about method and technology, preceded by the exploration of the topic and the search for solutions. It begins much earlier, with becoming familiar with the space that becomes the workplace. So twice, in two Chinese cities that differ from each other in terms of history and tradition, in two different ceramic factories, I started everything from the beginning – from assimilating the space, getting to know the team, to understanding the rules.

JINGDEZHEN

I’m wondering how to write about this city.
The interweaving of histories makes it so difficult
to work out which tense to write in.⁸

Edmund de Waal, *The White Road: A Pilgrimage of Sorts*

The city, the origins of which date back to the Song Dynasty, was established at the site of the extraction of raw materials necessary for the production of porcelain, such as feldspar⁹, which gives it hardness and translucency, and porcelain clay, i.e. kaolin, containing, apart from kaolinite, also quartz and potassium mica, which gives the porcelain mixture its plasticity and creates a “skeleton” of components that melt with quartz into a homogeneous substance.

The first porcelain products began to be made in Jingdezhen in the 10th century. They were *Qingbai* type dishes, covered with light, delicate celadon glaze in shades of grey, green and blue. In later periods, from the Yuan dynasty, through the Ming, to the Qing, i.e. from the 13th century to the first half of the 20th century, production in the city continued to increase and the style changed as a result of contacts with the West. They were made for instance when purified cobalt was imported from the Middle East, which in the following centuries, when this technology had already been learned, was mined from native mines. As a result, the so-called *Qinghua* began to appear, i.e. white vessels featuring an underglaze decoration with cobalt patterns and coated with transparent glaze with a light, almost invisible celadon tint, so recognizable in Chinese porcelain. During the Ming Dynasty, this technique was perfected (photo 3).

Products similar to the old ones are produced in Jingdezhen on a large scale to this day. The following periods introduced changes in the field of ceramic techniques, which influenced

⁸ E. de Waal, *The White Road: A Pilgrimage of Sorts*, transl. M. Cielecka, Chatto & Windus 2015, p. 70.
⁹ Feldspar – one of the non-plastic components of the ceramic mass which reduces shrinkage of the body during drying.

powstawać tak rozpoznawalne w chińskiej porcelanie naczynia o białym czerepie, dekorowane podszkliwnie w ko-baltowe wzory i powlekane przezroczystym szkliwem o lekkim, niemal niewidocznym seladonowym zabarwieniu tzw. *Qinghua*. W okresie dynastii Ming tę technikę doprowadzono do perfekcji (zdj. 3).

Wyroby na wzór dawnych produkowane są w Jingdezhen masowo do dnia dzisiejszego. Następujące po sobie okresy wprowadzały zmiany w zakresie technik ceramicznych, które wpływały na wyraz artystyczny produkcji. Miasto pozostawało jednak niezmiennie znaczącym ośrodkiem ceramicznym. Wytwarzano kolejno: naczynia brązowo-szare malowane tlenkiem miedzi; naszkliwnie i podszkliwnie zdobione czerwienią; wykonywano na porcelanowych for-mach malarstwo typu *Wucaï* z użyciem pięciu kolorów oraz *Doucai* z użyciem kolorów kontrastowych, nakładanych na rysunek podszkliwny, wypalony w wyższej temperaturze na wcześniejszym etapie realizacji. Oba te niezwykle charak-terystyczne style zostały również zapoczątkowane w Jingdezhen, w XV wieku, w cesarskich fabrykach dynastii Ming. Nawet ideologia Wielkiej Proletariackiej Rewolucji Kulturalnej Mao Zedonga w II połowie XX wieku nie zanegowała wagi wielo-wiekowej tradycji tego miasta, dodając do niej produkowane po dziś dzień w niezliczonych egzemplarzach i wielkościach sylwetki i portrety tego przywódcy (zdj. 4).

Miasto, położone we wschodnich Chinach, w prowincji Jiangxi, na którego całą historię oraz kształt miała i ma wpływ produkcja ceramiki, powstało u brzegu rzeki Chang Jiang, umożliwiającej transport produktów i surowców. Nieopodal wydobywany jest kaolin; najpierw, w X–XI wieku, pozyskiwano go w górzystych



okolicach Macang, a później, w okresie dynastii Ming (XV—XVIII w.), w górach Gaoling („Wysokie Góry”), od któ-rych wywodzi się jego nazwa. Ta biała kopalina miała znaczący wpływ na rozwój manufaktur w Jingdezhen, tak państwowych, produkujących na dwór cesarski, jak i prywatnych, pracujących na potrzeby rynku krajowego oraz z każdym wiekiem wzrastającego eksportu (zdj. 5, 6).

Jednym ze skansenów prezentujących dawne technologie wydobywania, obróbki oraz wykorzystania kaolinu jest Raonan Ceramics Motif Zone, położona u brzegu rzeki Donghe, 50 km od Jingdezhen. Na jej terenie zachowa-ne są pozostałości po dawnych piecach z czasów dynastii Han i Tang (816–907 r. n.e.). Wielki piec, tzw. smoczy, o konstrukcji przypominającej kształt smoka i wyróżniającej go długości, można oglądać jedynie z drewnianych pomostów, ponieważ cały grunt oraz nabrzeże rzeki usłane są warstwami skorup, nieudanych naczyń, potłuczonych mufl i podkładek z dawnych epok, odrzucanych po wypale przez kolejne pokolenia ceramików (zdj. 7, 8). Według

the artistic expression of the production. The city, however, still remained a significant pottery centre. New products were manufactured: brown-grey vessels painted with copper oxide; vessels with overglaze and underglaze red decoration; *Wucai* type paintings were made on porcelain forms with the use of five colours as well as *Doucái* type paintings featuring contrasting colours, applied to the underglaze drawing, fired at a higher temperature at an earlier stage of production. Both of these remarkably distinctive styles also originated in Jingdezhen, in the 15th century, in the imperial factories of the Ming Dynasty. Even the ideology of the Great Proletarian Cultural Revolution of Mao Zedong in the second half of the 20th century did not negate the importance of the centuries-old tradition of this city, adding to it the figures and portraits of the leader, produced to this day in countless copies and sizes (photo 4).

The city, located in eastern China, in the Jiangxi province, whose entire history and shape has been and is influenced by the production of ceramics, was founded on the bank of the Chang Jiang River, which enables the transport of products and raw materials. Kaolin is mined nearby; first, in the 10th–11th centuries, it was mined in the mountainous regions of Macang, and later, during the Ming Dynasty (15th–18th centuries), in the Gaoling Mountains (“High Mountains”), from which its name derives. This white mineral had a significant impact on the development of manufactories in Jingdezhen, both state-owned, producing for the imperial court, and private, working for the domestic market and for export, which grew with each century (photo 5, 6).

One of the open-air museums presenting ancient technologies of kaolin extraction, processing and use is Raonan Ceramics Motif Zone, located on the bank of the Donghe River, 50 km from Jingdezhen. There are remains of old kilns from the Han and Tang dynasties (816–907 AD). The so-called dragon kiln, i.e. a great long kiln resembling a dragon, can only be viewed from wooden platforms because the entire ground and the river bank are littered with layers of shells, faulty vessels, broken muffles and pads from old eras, thrown away after firing by generations of ceramists. According to historians, up to 50% of the production at that time in all ceramic centres was of such poor quality that if cracked, burnt or melted together, they were usually discarded right next to the place where they were created (photo 7, 8). They were also the building blocks of houses, as evidenced to this day by the walls of the nearby historic town of Jaoli. I had the opportunity to bathe several times at the public bathing site near Jingdezhen, in the river whose entire bed was “paved” with shards of pottery. I retrieved some of them. They are a priceless souvenir, although I do not know their dating and I do not know what kiln they come from (photo 9a, 9b).

Jingdezhen is a city of ceramics. The weekly bazaar in its centre makes an unforgettable impression. Countless numbers of ceramic fragments: parts of vessels and bellies, bases, handles, fragments of figurines lie spread out on the clay soil, attracting the attention of numerous connoisseurs and porcelain treasure seekers. In a squatting position that for me is impossible to maintain, but for the Chinese it is a position of rest and work, they view porcelain pieces and conduct disputes, exchanging knowledge, and bargaining over prices. These ceramic fragments, painted mainly cobalt, I saw later – framed in silver – as pendants, proudly displayed on male and female torsos (photo 10, 11).

Porcelain is ubiquitous here. The city has a whole district of ceramic workshops, factories and manufactories. In yards and passages, in garage rooms, new places are discovered where various stages of ceramic production are carried out. Plaster moulds are made separately from thrown vessels, which are coarse and rough, similar to those cast, because the local ceramic mass does not tolerate the interference of retouching before it is completely dry. Unfired porcelain products are therefore transported on wheelbarrows, sometimes through the whole city,

historyków, do 50% ówczesnej produkcji we wszystkich centrach ceramicznych było tak złej jakości, że popękane, spieczone, sklejone wyroby były wyrzucane na ogół tuż obok miejsca powstania. Stanowiły także budulec domów, o czym świadczą do dziś ściany pobliskiego zabytkowego miasteczka Jaoli. Miałam okazję kilkakrotnie kąpać się na publicznym kąpielisku w okolicach Jingdezhen w rzece, której cały nurt „wybrukowany” był odłamkami ceramiki. Kilka z nich wydostałam z wody. Są bezcenną pamiątką, choć nie znam ich datowania i nie wiem, z jakiego pieca pochodzą (zdj. 9a, 9b).



Jingdezhen to miasto ceramiki. Niezapomniane wrażenie robi cotygodniowy bazar w jego centrum. Niezliczone ilości fragmentów ceramicznych: części naczyń i skorup, brzuśce, stopki, uszka, fragmenty figurek leżą rozłożone na gliniastej ziemi, przyciągając uwagę licznych znawców i poszukiwaczy porcelanowych skarbów. W pozycji kucznej, która jest dla mnie nie do utrzymania, natomiast dla Chińczyków to pozycja odpoczynku i pracy, oglądają oni porcelanowe ułamki, prowadzą dysputy, wymieniając ze znawstwem uwagi i targując się o ceny. Te ceramiczne fragmenty, malowane głównie na kobaltowo, widziałam potem – oprawione w srebro – jako wisiory, dumnie prezentowane na męskich i kobiecych torsach (zdj. 10, 11).

Porcelana jest tu wszechobecna. W mieście znajduje się cały dystrykt zakładów ceramicznych, fabryk i manufaktur. W mijanych podwórzach i przejściach, w garażowych pomieszczeniach odkrywa się kolejne miejsca realizujące różne etapy produkcji. Osobno przygotowywane są bowiem formy gipsowe, osobno toczony są naczynia, grubo i topornie, podobnie jak te odlewane, ponieważ tutejsza masa nie znosi ingerencji retuszu przed całkowitym wyschnięciem. Niewypalone porcelanowe produkty przewożone są zatem na taczach, niekiedy przez całe miasto, do oddalonych warsztatów, gdzie dopiero są skrawane i przygotowywa-



ne do kolejnej obróbki. Na ulicach, często w małych zaułkach, siedzą dziewczęta i wykonują filigranowe listki, z których sklejają porcelanowe kwiaty. Staną się one częściami jakiejś większej całości. Artyści malarze, używając jako podobrazia gotowych, niewypalonych porcelanowych czerepów¹⁰ – podobnie jak przez minione wieki – odtwarzają wyuczonymi gestami charakterystyczne dla kultury Chin kwiaty peonii, chryzantem, górskie pejzaże z wodospadami. Pracownice w manufakturach pokrywają naczynia tradycyjnymi kobaltowymi dekoracjami. Wszystkie

¹⁰ Czerep – bryła wyrobu ceramicznego bez szklwa i angoby.

to remote factories, where they are smoothed out and prepared for further processing. In the streets, often in small alleys, girls sit and make filigree leaves, which they later glue together to form porcelain flowers. They will become parts of a larger composition. Painters, using ready-made, unfired porcelain potsherds¹⁰ as supports – just like in the past centuries – recreate with confident brush strokes peony flowers, chrysanthemums, mountain landscapes with waterfalls, characteristic of Chinese culture. Workers in manufactories cover the dishes with traditional cobalt decorations. All these ceramic pieces will be glazed and then fired, often in workshops, where the firing can be done by paying for the shelf or the entire kiln (photo 12, 13).

Every stage of a porcelain object becoming the final product has its own specialists and places. In the centre of Jingdezhen there is a long street with small and large shops where countless types of glazes are sold, technologically developed and manufactured in the back rooms. Nearby there are shops with tools and brushes, and they offer such a vast variety of products that you do not want to leave. A separate district is occupied by warehouses with packaging materials – from wonderfully thin tissue paper, through papers, cartons, tapes, to ready-made boxes covered with patterned fabrics for packing single, most valuable items.

The manufactory in which I worked and lived for over two months – I was renting a studio and above it, on the first floor, there was a room with a bathroom – was located in a district far from the centre, behind the railway tracks, where the poorest local people lived in one-storeyed barracks (photo 14, 15). Nearby, there were workshops that specialised in the production of large-size porcelain panes and spatial forms made of them. Cao Pu (曹谱), the owner and ceramics technologist, employed technologically skilled workers in his family workshop, and his excellent fires in a gas kiln made his workshop both a place for student internships and the work of independent ceramists, mainly painters. Therefore, he carried out their firings, and at the same time ran his own production of ceramic dishes and washbasins, which was the basis of his company's operation (photo 16, 17).

I worked in a large studio with lifting garage doors, which together with the fan on the ceiling and small windows placed high on the opposite wall provided ventilation. When leaving Poland, I kept telling myself that I liked hot summer days, so I was not afraid of high temperatures. However, I did not realise how troublesome the July heat and the rainy season, which was approaching in the second half of August, can be in eastern China.

The overwhelming heat and the sticky humidity of the air deprived me of some of my physical strength, forced me to take breaks at work that went on without respite even on Saturdays and Sundays, just like in private companies all over China. This was also the system used in my workshop. Meals prepared by the owner's mother-in-law were eaten three times a day, at 8 a.m., at noon and at 6 p.m., in a tiny room with an even smaller cooker blackened by the fumes from the gas wok. These were moments of heartfelt jokes, during which I was treated to tasty bites selected from shared bowls. After lunch, there was a three-hour break that lasted until 3 p.m., forced by the heat pouring from the sky. After that, work continued until 6 p.m. and the day ended with a joint dinner (photo 18, 19).

The work week and its intensity depended on the orders, which dictated technological processes, purchases of porcelain masses, glazes, gas kiln firings, and finally packers appearing in the yard, who skilfully built shipping boxes from small wooden slats and twisted straw. Taking into account these conditions, I had to adapt to the dates of glazing and firing, the effects of which

¹⁰ Potsherd – a fragment of a ceramic product without glaze and engobes.

te formy będą szklione, a następnie palone, często w warsztatach, w których ceramiczny wypał można zrealizować uiszczając zapłatę za półkę albo za cały piec (zdj. 12, 13).

Każdy z etapów stawiania się porcelanowego obiektu ostatecznym produktem ma swoich osobnych specjalistów i miejsca. W centrum Jingdezhen jest długa ulica, przy której w małych i dużych sklepach sprzedawane są niezliczone rodzaje szklwi, opracowywane technologicznie i zestawiane według receptur bezpośrednio na zapleczach. Nieopodal są sklepiki z narzędziami i pędzlami, a w nich takie bogactwo wszelakiej różności, że aż nie chce się z nich wyjść. Osobną dzielnicę zajmują składy z materiałami do pakowania – od cudownie cienkich bibulek, przez papiery, kartony, taśmy, po gotowe, obleczone wzorzystymi tkaninami pudełka do pakowania pojedynczych, najcenniejszych egzemplarzy.

Manufaktura, w której przyszło mi pracować i mieszkać przez ponad dwa miesiące – wynajmowałam pracownię, a nad nią, na pierwszym piętrze, pokój z łazienką – mieściła się w oddalonej od centrum dzielnicy, za torami kolejowymi, gdzie w parterowych barakach gnieździła się najbiedniejsza miejscowa ludność (zdj. 14, 15). Niedaleko znajdowały się warsztaty wyspecjalizowane w produkcji wielkogabarytowych płyt porcelanowych oraz budowanych z nich form przestrzennych. Cao Pu (曹谱), właściciel, technolog ceramiki, zatrudniał w swoim rodzinnym warsztacie sprawnych technologicznie pracowników, a znakomicie prowadzone wypały w piecu gazowym czyniły z jego zakładu zarówno miejsce praktyk studenckich, jak i pracy niezależnych artystów ceramików, głównie malarzy. Realizował więc ich wypały, a równocześnie prowadził własną produkcję naczyń i umywalek ceramicznych, która stanowiła podstawę funkcjonowania firmy (zdj. 16, 17).

Pracowałam w dużej pracowni o unoszonych do góry drzwiach garażowych, tworzących – wraz z wiatrakiem na suficie i położonymi wysoko, na przeciwległej ścianie, niewielkimi oknami – wentylację. Wyjeżdżając z Polski, powtarzałam sobie, że lubię gorące dni lata, więc niestraszne mi wysokie temperatury. Nie zdawałam sobie jednak sprawy, jak uciążliwy może być we wschodnich Chinach lipcowy upał oraz naciągająca już w drugiej połowie sierpnia pora deszczowa.

Obezwładniający skwar oraz oblepiająca wilgotność powietrza odbierały mi część sił fizycznych, wymuszały przerwy w pracy, która nie uwzględniała wolnych sobót i niedziel, podobnie jak w prywatnych firmach w całym Chinach. Taki też system obowiązywał w moim zakładzie. Posiłki ugotowane przez teściową właściciela jadało się trzy razy dziennie, o godzinie 8:00, 12:00 i 18:00, w maleńkiej izbie przy jeszcze mniejszej, czarnej od spalin z gazowego woka, kuchni. Były to chwile serdecznych żartów, w trakcie których byłam częstowana wybranymi ze wspólnych misek smacznymi kęsami. Po południowym posiłku następowała trwająca do 15.00 trzygodzinna przerwa wymuszona lejącym się z nieba żarem. Potem praca była kontynuowana do godziny 18.00, a dzień kończył się wspólną kolacją (zdj. 18, 19).

Tydzień pracy i jego intensywność zależały od zamówień; im były podporządkowane procesy technologiczne, zakupy mas porcelanowych, szklwi, wypały pieca gazowego, wreszcie pojawiający się na podwórzu pakowacze, którzy z drobnych listewek i skręcanej stomy





determined the experience I was gaining from my experiments and works. However, I was unable to use potter's wheels permanently installed in other rooms. They were set so low in the floor that the throwing process required a low bend of the potters' bodies. For me, this extreme position caused black specks before the eyes, just like any other physical effort at such unbearably high temperatures.

The mass used in the workshop was so plastic (possibly as a result of a high liquefier content, as it was also used as casting slip in vessel casting) that it needed to be thick-walled, i.e. requiring a much larger amount of material than a regular mass. Consequently, moving around this weight was a problem. Therefore, the potter and the kiln master – who was also responsible for glazing all the vessels in the manufactory – worked together on one bowl. I had never seen such a technique of throwing vessels before. I made a short film documenting this process for teaching purposes (photo 20a, 20b, 20c).

I was eager to work until late at night. The fading daily buzz and bustle, as well as the slightly milder heat, were better for concentration. However, I was warned against snakes that were easy to stumble upon. So I left the studio when everyone was asleep, and the yard was drowning in the night, tapping with a stick and shining a flashlight. After a few days, I realised that the strange murmurs after dusk were the sounds of a rat family returning to a burrow in one of the walls of the studio: first they entered the hall carefully, then ran along the walls and disappeared somewhere behind the bookshelf. Having no choice but to accept this situation, I was even more grateful for the presence of Báihú, the owners' dog, who kept me company day and night. His name meant "polar fox" in Chinese (photo 21, 22, 23).

There were two types of porcelain masses in the manufactory that I could use for my works: white, delicate, for making small vessels, and grey, construction, for the production of planes and large forms. This forced me to accept the differences in value and the varied clarity of glazes on different surfaces. I was dealing with foreign material and technology, so I was faced with a great unknown. After all, I did not know how all the elements of this compilation would behave: masses of probably different composition and contraction, unknown glazes that require experience in obtaining the desired effect, and finally (horror of horrors!) porcelain fired only once (after drying, the raw products, without initial bisque firing¹¹, are immediately glazed with thin layers

¹¹ Bisque – ceramic mass fired at a temperature lower than the target temperature, thanks to which the body is absorbent and allows glazing.



zręcznie budowali skrzynki do wysyłki. Uwzględniając te warunki, musiałam się dostosować do terminów szkliwień i wypałów, których efekty determinowały gromadzone przeze mnie doświadczenia z realizowanych prób, jak i prac. Nie udało mi się jednak skorzystać z kół garncarskich, zamontowanych na stałe w innych pomieszczeniach. Osadzone były tak nisko w podłodze, że proces toczenia odbywał się w głębokim pochyleniu garncarzy. U mnie ta ekstremalna pozycja powodowała, podobnie jak każdy inny wysiłek fizyczny w tak nieznosnie wysokiej temperaturze, czarne mroczki w oczach.

Używana w zakładzie masa była tak plastyczna (prawdopodobnie o dużej zawartości upłynniacza, gdyż wykonywano z niej również masę lejną do odlewów naczyń), że wymagała realizacji grubościennej, a więc z użyciem znacznie większej niż przy normalnej masie garncarskiej ilości materiału. Wiązało się to również z trudnością pokonania tego ciężaru. W związku z tym garncarz wraz z piecowym – który był również odpowiedzialny za szkliwienie wszystkich naczyń w manufakturze – wykonywali misy wspólnie, na cztery ręce. Nigdy wcześniej nie widziałam takiej techniki toczenia naczyń. Z tego procesu zrealizowałam krótki film na potrzeby dydaktyki (zdj. 20a, 20b, 20c).

Sama chętnie pracowałam do późnych godzin nocnych. Cichnący dzienny gwar i krzątania oraz łagodniejąca nieco ciepłota sprzyjały skupieniu. Przestrzegano mnie jednak przed węzami, na które łatwo można było się natknąć. Wychodziłam więc z pracowni, gdy wszyscy już spali, a podwórze tonęło w mroku nocy, stukając kijem i świecąc sobie latarką. Po kilku dniach zorientowałam się, że dziwne szmery po zmierzchu to odgłosy powrotu szczurzej rodziny do nory w jednej ze ścian pracowni: najpierw ostrożnie wchodziły do hali, potem przebiegały wzdłuż ścian i znikwały gdzieś za regałem. Nie mając wyjścia, zmuszona do zaakceptowania tej sytuacji, z jeszcze większą wdzięcznością przyjmowałam codzienną obecność i nocne towarzystwo Báihú, psa właścicieli. Jego imię oznaczało po chińsku „lisa polarnego” (zdj. 21, 22, 23).

W manufakturze korzystano z dwóch rodzajów masy porcelanowej, której mogłam użyć dla swoich prac: białej, delikatnej, służącej do wyrobu małych naczyń oraz szarej, konstrukcyjnej, do produkcji płaszczyzn oraz dużych form. Wymuszało to na mnie akceptację różnic walorowych oraz zróżnicowanej klarowności szkliw na odmiennych podłożach. Mając do czynienia z obcym mi materiałem i technologią, stawałam przed wielką niewiadomą. Nie wiedziałam przecież, jak zachowają się wszystkie elementy tej składanki: masy o najprawdopodobniej różnym składzie i skurczu, nieznane szkliwa wymagające doświadczenia w uzyskaniu oczekiwanego efektu, wreszcie porcelana palona (o zgrozo!) jednorazowo (po wyschnięciu surowe produkty, bez wstępnego wypału biskwitowego¹¹, są od razu

¹¹ Biskwit – wstępnie spieczona masa ceramiczna, w niższej niż docelowa temperaturze, dzięki czemu czerep jest chłonny i umożliwia szkliwienie.



of sprayed glaze and fired once at a final temperature of 1360°C), (photo 24, 25, 26). So I spent the next days and weeks experimenting, trying to adjust to the work schedule known only to the owner of the manufactory and, like everything in China, relative in time.

The world around me was full of incomprehensible inscriptions, signs, windows plastered with newspapers, marked with red papers with dicta placed on the doorposts – they left their mark on my works (photo 27, 28, 29). The porcelain slabs titled *Signs* and the compositions named *The Five Elements From Jingdezhen*, comprising hand-made semi-spatial small forms, in fact contain reminiscences of calligraphy created by a trained hand. In the ab-

stract compositions entitled *The Physiognomy of Space* – whose planes are made of structurally separated, cut and protruding fragments – flattened solids with distinctive sandy colours and cracked structure occupy a central place. These are the elements that I made in the Cao Pu’s manufactory. Together with other finished works, they went a long way in wooden crates sent to Poland by ship, to finally become the dominant feature of the bas-reliefs made in my Wrocław studio. Working within different technologies from two continents was magical and inspiring for me. Hence the idea to dedicate these reliefs to journeys, maps and other worlds.

LONGQUAN

It is impossible not to notice that the potter’s “heart” is responsible for all this.

It is also impossible not to notice that the speech of the potter’s heart [A.M.: that is, what he creates]

is a record of his language. So being a ceramist,

*one should have a proper state of mind during the creative act.*¹²

Tang Ying (1682–1756), *Taoren Xin Yu*

In the 9th century AD, a small city called Longquan became, with the advancement of celadon glaze technology, the centre of South China’s ceramic craftsmanship. From the very beginning, the skills and knowledge concerning the recipes of porcelain masses, as well as glazes and firing were passed down from generation to generation in this city. The time of the greatest bloom of the Longquan celadons is the period from the 11th to the 14th centuries. Along with gaining recognition at the imperial court, which was the confirmation of their artistry, these products found their way into the collections of other rulers, and became a valued export commodity.

Unfortunately, after the period of rapid development of this technology, from the 15th to the end of the 19th century, the knowledge of the secrets of their production gradually disappeared. Chinese historical sources ascribe this to the declining interest in this type of ceramics in favour of large-size vases (desirable for religious reasons and traditional sentiments) and a new style of painted, white and blue porcelain, which emerged during the Ming dynasty

¹² A. Macioszek, *Tang Ying (1682–1756) i jego przedstawienie mowy serca garncarza w zbiorze poezji „Taoren xin yu”*, [in:] *Azja i Afryka. Religie – kultury – języki*, ed. M. Klimiuk, University of Warsaw, Warszawa 2013, p. 261.

szkliwe cienkimi warstwami napyłanego szkliwa i jednokrotnie wypalane w ostatecznej temperaturze 1360°C), (zdj. 24, 25, 26). Kolejne dni i tygodnie spędzałam więc na wykonywaniu prób, usiłując dopasowywać się do harmo-nogramu pracy, wiadomego tylko właścicielowi manufaktury i, jak wszystko w Chinach, relatywnego w czasie.

Otaczający mnie świat był pełen niezrozumiałych napisów, znaków, pozaklejanych gazetami okien, naznaczonych czerwonymi papierami sentencji umieszczanych na odrzwiach – odcisnęły one swój ślad w moich realizacjach (zdj. 27, 28, 29). Porcelanowe tablice *Znaki* oraz układy *Pięć elementów z Jingdezhen*, zakomponowane przy pomocy wykonanych z ręki półprzestrzennych, małych form, w swej istocie zawierają reminiscencje kaligrafii tworzonej wytrenowaną dłonią. W abstrakcyjnych kompozycjach zatytułowanych *Fizjonomia przestrzeni* – których płaszczyzny zbudowane zostały z wyodrębnionych strukturalnie fragmentów, pociętych i wysuniętych wobec siebie – centralne miejsce zajmują spłaszczone bryły o wyróżniającej się piaskowej kolorystyce i spękanej strukturze. To one są elementami, które wykonałam w manufakturze Cao Pu. Odbyły wraz z innymi gotowymi pracami długą morską drogę do Polski, by ostatecznie stać się dominantą płaskorzeźb, zrealizowanych już we wrocławskiej pracowni. To połączenie działania w obrębie odmiennych technologii z dwóch kontynentów stało się dla mnie pierwiastkiem magicznym i inspirującym. Stąd powstał zamiysł, by te reliefy dedykować podróży, mapom, innym światom.

LONGQUAN

Nie sposób nie zauważyć, że za to wszystko odpowiada „serce” garncarza.

Nie sposób również nie zauważyć, że mowa serca garncarza [czyli to, co tworzy – dop. A.M.]

jest zapisem jego języka. A więc będąc ceramikiem,

*należy mieć w trakcie aktu twórczego odpowiedni stan umysłu*¹².

Tang Ying (1682–1756), *Taoren xin yu*

W IX wieku naszej ery małe miasto Longquan stało się, wraz z rozwojem technologii szkliw seladonowych, centrum ceramicznego rzemiosła południowych Chin. Umiejętności i wiedza dotyczące zarówno receptur mas porcelanowych, jak i szkliw oraz wypałów były od początku tajemnicą przekazywaną w tej miejscowości z pokolenia na pokolenie. Okres najsilniejszego rozkwitu seladonów z Longquan to czasy od XI do XIV wieku. Wraz ze zdobyciem uznania na cesarskim dworze, co było wyznacznikiem ich artyzmu, wyroby te znalazły się w kolekcjach innych władców, stając się równocześnie cenionym towarem eksportowym.

Niestety, po etapie bujnego rozwoju tej technologii, od XV do końca XIX wieku, wiedza o tajnikach produkcji stopniowo zanikała. Chińskie źródła historyczne tłumaczą to malejącym zainteresowaniem tego typu ceramiką na rzecz (pożądanym ze względów religijnych i tradycyjnych przywiązań) dużych gabarytowo wazonów oraz nowego stylu malowanej, biało-niebieskiej porcelany, zapoczątkowanego w czasach dynastii Ming w Jingdezhen. Dopiero w 1950 roku,

¹² A. Macioszek, *Tang Ying (1682–1756) i jego przedstawienie mowy serca garncarza w zbiorze poezji „Taoren xin yu”*, [w:] *Azja i Afryka. Religie – kultury – języki*, red. nauk. M. Klimiuk, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2013, s. 261.



in Jingdezhen. Only in 1950, with the development of industry and the establishment of the first state-owned factories, the technology of celadon production was recovered. The actual return to the tradition took place in the 1990s, at the beginning of China’s rapid economic development, thanks to the possibilities of establishing private manufactories at that time. The method of firing was also changed – traditional wood-fired kilns were replaced by gas kilns.¹³ In fact, after just one decade, in 2009, the technology of producing celadons in Longquan was entered on the UNESCO list of intangible cultural heritage in recognition of its uniqueness on a global scale.¹⁴



Thanks to another artist residency, which I did in the summer of 2016 in Longquan, I could personally see and experience the process of creating this traditional ceramics, with glazes of various shades of green, matched to different porcelain masses and firing temperatures. The beauty of this material with its very thick layer of enamel coating, which in its intensity resembles jade products, requires an extremely precise process of its application, and then controlled firing in the temperature range between 1280 and 1360°C (photo 30).

Jiang Tonglei (蒋同磊), owner of the privately owned manufactory Sun Keng Yao (Celadon Heritage Institute) in Longquan, like many others in the city, is a trained ceramic artist who develops celadon masses and glazes for his production, all by himself. There are about 130 similar plants in Longquan, employing over 2,000 people.¹⁵ Both porcelain and glaze mixes contain iron compounds, which at the beginning of my stay confused me a lot. I was given a choice of four masses ranging in colour from light ochre to medium brown and access to all glazes used in the plant. Initially, I thought that I was dealing with a kind of stoneware, as suggested by the colours. Only a coincidence, i.e. a sample that was broken after taking it out of the kiln, revealed that the mass inside is almost white and has the features of highly fired porcelain. It was the addition of iron clay that made the finished products rusty brown in unglazed places, which for centuries, since the Song Dynasty, Chinese ceramists used in decorations, revealing convex reliefs on the vessels (photo 31, 32).

Unfortunately, language barriers in my communication with the employees of the Longquan manufactory, as during my previous stay in Jingdezhen, meant that only multiple tests allowed me to learn the technological principles of this workshop. It took me a long time to understand that each mass was assigned specific glazes. This was due to their temperature resistance and shrinkage. Of course, in addition, each of these matching “mass-glaze” combinations was fired differently, at a different temperature, in one of the three gas kilns. All this – the recipes of the masses and glazes and the technology of firing them – was, just like centuries ago, a carefully guarded secret passed down within the family running the manufactory.

Never before, during any of my residencies in European ceramics institutions, had I seen ceramists inspecting through a magnifying glass the structures of glazes and cracked, fired shells with such attention and expertise.

¹³ Publication accompanying the exhibition “Seladon im Augenmerk, Jadegleiche Porzellane und ihre Meister in Longquan” https://www.museum-fuenf-kontinente.de/assets/resources/Downloads/Flyer_Sonderausstellung_Seladon.pdf [accessed: 20.05.21].
¹⁴ *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage, Nomination for inscription on the Representative List in 2009* (Reference No. 00205); online version <https://ich.unesco.org/doc/src/25279-EN.doc> [accessed: 12.05.2021].
¹⁵ Ibidem.

wraz z rozwojem przemysłu i powstaniem pierwszych państwowych fabryk, technologia związana z wytwarzaniem seladonów została odzyskana. Faktyczny powrót do tradycji nastąpił w latach 90. XX wieku, w początkach szybkiego rozwoju gospodarczego Chin, dzięki powstałym wówczas możliwościom zakładania prywatnych manufaktur. Na ten czas datuje się również zmianę sposobu wypałów – tradycyjne, opalane drewnem piece zmienione zostały na gazowe¹³. Właściwie po upływie tylko jednej dekady, w 2009 roku, technologia realizacji seladonów w Longquan została wpisana na listę niematerialnego dziedzictwa kulturalnego UNESCO w uznaniu jej wyjątkowości na skalę światową¹⁴.



Dzięki kolejnemu pobytowi rezydencyjnemu, który odbyłam latem 2016 roku w Longquan, mogłam osobiście poznać i doświadczyć procesu tworzenia tej tradycyjnej ceramiki, o różnorodnych w odcieniach zieleni szkliwach, dopasowanych do odmiennych mas porcelanowych i przypisanych im temperatur wypałów. Uroda tego materiału z jego bardzo grubą warstwą szkliwnej powłoki, która w swojej intensywności przypomina wyroby jadeitowe, wymaga wyjątkowo precyzyjnego procesu jej nakładania, a następnie kontrolowanego wypału w zakresie temperatur pomiędzy 1280 a 1360°C (zdj. 30).

Jiang Tonglei (蒋同磊), właściciel prywatnej manufaktury Sun Keng Yao (Instytut Dziedzictwa Celadonów) w Longquan, jak wielu innych w tym mieście, jest z wykształcenia artystą ceramikiem, który samodzielnie opracowuje masy i szkliwa seladonowe dla swojej produkcji. Podobnych zakładów jest w Longquan około 130, a pracuje w nich ponad 2000 osób¹⁵. Zarówno mieszanki porcelanowe, jak i szkliwa mają w swoim składzie związki żelaza, co na początku mojego pobytu bardzo mnie zmyliło. Otrzymałam do dyspozycji wybór czterech mas o zabarwieniu od jasnej ochry po średni brąz oraz dostęp do wszystkich szkliw używanych w produkcji. Początkowo sądziłam, że mam do czynienia z rodzajami kamionki, bo na to ewidentnie wskazywały kolory. Dopiero przypadek, czyli stłuczona po wyjęciu z pieca próbka, ujawnił, że spieczona masa wewnątrz jest niemal biała i ma cechy wysoko wypalanej porcelany. To dodatek żaźleżonej glinki sprawiał, że w miejscach odszkliwionych gotowe wyroby są rdzawobrunatne, co zresztą przez wieki, już od dynastii Song, chińscy ceramicy wykorzystywali w dekoracjach, odsłaniając na naczyniach wypukłe reliefy (zdj. 31, 32).

Niestety, ograniczona możliwość komunikacji werbalnej z pracownikami manufaktury w Longquan, podobnie jak w trakcie poprzedniego pobytu w Jingdezhen, sprawiła, że tylko wielokrotne wykonywanie prób umożliwiał mi poznanie

¹³ Publikacja towarzysząca wystawie „Seladon im Augenmerk, Jadegleiche Porzellane und ihre Meister in Longquan”, https://www.museum-fuenf-kontinente.de/assets/resources/Downloads/Flyer_Sonderausstellung_Seladon.pdf [dostęp: 20.05.21].
¹⁴ *Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage, Nomination for inscription on the Representative List in 2009* (Reference No. 00205); wersja html <https://ich.unesco.org/doc/src/25279-EN.doc> [dostęp: 12.05.2021].
¹⁵ Ibidem.



33



34

The kiln master also participated in such sessions, after every firing. Another potter from a friendly workshop often joined the tea table at which technological debates were held. Their attitude and concentration, often also deliberations over the unsuccessful glaze or the broken body, showed a deep awareness and commitment to the procedures of recreating the old appearance of traditional celadon glazes. Even loading, and especially unloading the kiln after firing, were moments subject to analysis of the processes involved (photo 33, 34).

The manufactory, its owner, family and employees made a nice impression from the very beginning – they seemed calm and professional. Besides work, they were linked by common meals, prepared in the alley of the plant, next to the glazing studio. Work – apart from the siesta hours, during which four female workers froze for two hours on low bamboo chairs, with the noise of the fan and the heat pouring from the tin roof – went smoothly and, in my opinion, incessantly, from morning to 5 p.m. The manufactory owner and the kiln master stayed longer, sometimes until late in the evening, supervising the firing and sorting the most valuable products. Jiang Tonglei personally prepared them for sale by lining the patterned fabric-covered insides of the boxes with sponges and velvet to protect the porcelain “treasures” during transport. Of course, work was done day in and day out, even on Saturdays and Sundays. This calm rhythm of repetitive activities had an impact on me as well (photo 35, 36, 37).

Contrary to the conditions in Jingdezhen, this time the flat I was given for the duration of my residency was outside the city, and the manufactory – on its border, by the industrial site and the road often taken by trucks. It took me an hour and a half to get to work on foot. However, taught by experience that a pedestrian is not always noticed by Chinese drivers, I only occasionally dared to walk along the side of that busy road. Usually someone from the manufactory picked me up and later drove me back home in a private car. After some time, I felt overwhelmed by isolation, which my colleagues at the manufactory did not see and understand. Simply put, my two-month stay from morning to evening was completely focused on everyday creative activity in the studio provided to me, located right next to the manufactory (this time it was equipped with an air conditioner, which made the work comfortable), and on the contemplation of the rice fields and the views of the mountains from the terrace of my apartment at dawn and in the evening, when physically tired after work I had time to design. The vast and lush green of the fields, foggy mornings with celadon wooded hills, tea hills surrounding Longquan, with their deep, verdigris colour, and finally the aesthetic impressions born of working with different glazes in the workshop naturally penetrated my imagination and reflection (photo 38a, 38b, 38c).

Glazes with their own degree of green saturation depending on the content of iron oxide (Fe_2O_3), applied to masses also containing various amounts of iron clay, took various shades as a result of reduction firing, and some of them, which also depended on the composition and matching of the porcelain mass, cracked beautifully to form craquelure¹⁶. Chinese art was the first to accept, at the dawn of ceramics, the beauty of this technological imperfection in matching the ceramic mass to the fired glaze shrinking during cooling.

¹⁶ Craquelure, franc. *craquelé* – a pattern of cracking on the surface of the glaze in ceramics or on the surface of the paint in paintings.

technologicznych zasad tego warsztatu. Bardzo późno zrozumiałam, że poszczególnym masom przypisane są odpowiednie szkliwa. Wynikało to z ich wytrzymałości temperaturowej oraz kurczliwości. Oczywiście, dodatkowo każdy z tych pasujących do siebie zestawów „masa – szkliwo” palony był odmiennie, w innej temperaturze, w jednym z trzech pieców gazowych. To wszystko, a zatem receptury mas i szkliw oraz technologia ich palenia, było, podobnie jak przed wiekami, skrzętnie strzeżoną tajemnicą przekazywaną w obrębie rodzinnej manufaktury.

Nigdy wcześniej, w trakcie żadnego pobytu artystycznego w europejskich placówkach ceramicznych, nie widziałam ceramików z taką uwagą i znanstwem przyglądających się przez lupę strukturom szkliw oraz pękniętym, wypalonym czerepom. W każdej takiej sesji, po każdym kolejnym wypale, brał udział również piecowy firmy. Do herbacianego stołu, przy którym odbywały się te technologiczne debaty, często dołączał również kolejny ceramik z zaprzyjaźnionego warsztatu. W ich postawie i skupieniu, często też deliberacji nad nieudany szkliwem bądź rozpękłym czerepem, było widać głęboką świadomość i zaangażowanie w procedury odtwarzania dawnego wyglądu tradycyjnych szkliw seladonowych. Nawet załadunek, a szczególnie rozładunek pieca po wypale, były momentami podlegającymi analizie zachodzących procesów (zdj. 33, 34).

Manufaktura, jej właściciel, rodzina oraz pracownicy sprawiali od początku miłe wrażenie – emanował z nich spokój i profesjonalizm. Poza pracą łączyła ich więź wspólnych posiłków, przygotowywanych w zaułku zakładu, obok szkliwierni. Praca – poza godzinami sjęsty, w trakcie której cztery pracownice na dwie godziny zastygały w półśnie na niskich bambusowych krzesłkach, przy szumie wiatraka i lejącej się z blaszanego dachu spiekocie – przebiegała spokojnie i w moim odczuciu bezustannie, od rana do godziny 17:00. Właściciel manufaktury oraz piecowy pozostawali dłużej, nieraz do późnych godzin wieczornych, nadzorując wypały i sortując najcenniejsze produkty. Jiang Tonglei osobiście przygotowywał je do sprzedaży, wykładając wnętrza obitych wzorzystą tkaniną pudełek gąbkami i aksamitem, zabezpieczającymi porcelanowe „skarby” na czas transportu. Oczywiście, pracowano bez wolnych sobót i niedziel, dzień w dzień. Ten spokojny rytm powtarzanych czynności udzielał się i mnie (zdj. 35, 36, 37).

W przeciwieństwie do warunków w Jingdezhen, tym razem mieszkanie, które oddano mi do dyspozycji na czas rezydencji, znajdowało się poza miastem, a manufaktura – na jego granicy, przy przemysłowym terenie i szosie, którą pędziły ciężarówki. Aby dotrzeć pieszo do pracy, potrzebowałam półtorej godziny. Nauczona jednak doświadczeniem, że pieszy nie jest osobą dostrzeganą przez chińskich kierowców, tylko sporadycznie odważałam się na wędrowkę poboczem tej ruchliwej jezdni. Na ogół ktoś z manufaktury odbierał mnie i odwoził prywatnym samochodem. Po pewnym czasie stało się to dojmującym doświadczeniem izolacji, czego chyba nie dostrzegali i nie



35



36



37

The history of Longquan porcelain includes two types of celadons that characterise the styles of these glazes. The first is *Ge Kiln* (“older brother”) – according to a Chinese legend, the firing invented by the older brother created a thick coating of cracked glaze, the cracks of which were smudged black, which is still the case. The second is *Di Kiln* (“younger brother”) perfected by the younger brother, as a result of which the glaze was smooth, not cracked, and in addition saturated with lavender grey and plum green colour¹⁷ (photo 39).

The variety of depth, luminosity and nuances of the structure of these glazes, featuring a fine or wide mesh of cracks, found in the nature that surrounded me, as well as the colour of the parched masses, so similar to the colours of the local soil, echo in the sculptures I created and titled *Physiognomy of Space. Chinese inspirations*.

Performing tests for different kilns and firings, trying to communicate with the manufactory employees by means of gestures and showing them my samples, I tried to obtain at least some basic information. I was slowly acquiring the knowledge of temperature ranges and of solutions to technological problems bothering me. By doing further tests, I was able to combine individual glazes. I applied one on top of the other, I made underpainting using a different porcelain mass, treating it as an engobe, and finally I fired my sculptures at one temperature, in one firing, sometimes completely contrary to the instructions. In short, I was experimenting (photo 40, 41, 42).



And here, as before in Jingdezhen, the technology of applying glazes was different from what I knew from Poland, and from the one I remembered from my previous residency in China. The glazing process was facilitated by the fact that all the bodies were first bisque fired, i.e. fired at a low temperature of 860–940°C, in order to obtain an absorbent clay body which has not yet reached maturity. The glazing process was carried out in two stages. First, bowls, cups, lion figures, and finally my sculptures were dipped in vats with the selected glaze. Only after the first layer had dried and been retouched, another layer of glaze was applied with a compressed air sprayer. It was a complication for my works, because on many of them I had already used a few glazes in the first phase, also adding differently glazed elements. Additionally, they were often painted by hand with engobes (e.g. the *Chinese Gates* series). This made it impossible to cover them completely with one layer of sprayed glaze.

My technological “insubordination” baffled the employees of the manufactory, and sometimes caused smiles of surprise and gestures of doubt in the success of my actions, which often ended with consultations at the highest level, i.e. with Jiang Tonglei. However, a solution was always sought and kind help was offered to me. It sometimes happened, however, that

¹⁷ *Convention for the safeguarding...*, op. cit., [accessed: 12.05.2021].

rozumieli współpracownicy w zakładzie. Mówiąc wprost, mój dwumiesięczny pobyt był od rana do wieczora całkowicie skoncentrowany na codziennej aktywności twórczej w udostępnionej mi pracowni, znajdującej się tuż przy manufakturze (tym razem była wyposażona w klimatyzator, co czyniło pracę komfortową) oraz na kontemplacji pola ryżowego i widoków gór z tarasu mieszkania o świcie i wieczorową porą, gdy zmęczona fizycznym wysiłkiem miałam czas na projektowanie. Rozległa i soczysta zieleń pól, mgliste poranki z seledynem zalesionych wzgórz, herbaciane pagórki otaczające Longquan, ze swoją głęboką, grynszpanową zielenią, wreszcie estetyczne wrażenia zrodzone z obcowania z otaczającymi mnie w warsztacie szklivami – chcąc niechcąc przenikały do mojej wyobraźni i refleksji (zdj. 38a, 38b, 38c).

Szkliva, mające swój własny stopień nasycenia zieleni w zależności od zawartości tlenku żelaza (Fe₂O₃), położone na masy również zawierające zróżnicowane ilości zażelazionej glinki, uzyskiwały na skutek redukcyjnego wypału różnorodne odcienie, a niektóre z nich, co również zależało od składu i dopasowania masy porcelanowej, pięknie pękały tworząc siatkę krakelury¹⁶. Chińska sztuka jako pierwsza zaakceptowała, już u zarania ceramiki, urodę tego błędu – niedoskonałość technologiczną w dopasowaniu masy ceramicznej do kurczącego się w trakcie stygnięcia wypalonego szkliva.

W historii porcelany z Longquan zapisane są dwa rodzaje seladonów, które charakteryzują style tych szkliv. Pierwszy z nich to *Ge Kiln* („starszy brat”) – według chińskiej legendy, wynaleziony przez starszego brata wypał tworzył grubą powłokę spękanego szkliva, którego rysy zacierano, co nadal się tak czyni, na czarno. Drugi to *Di Kiln* („młodszy brat”) udoskonalony przez młodszego brata, w wyniku czego szklivo było gładkie, nie spękanе, a w dodatku nasycone lawendowoszarą i śliwkowozielonym kolorem¹⁷ (zdj. 39).



Różnorodność głębi, świetlistości oraz niuansów struktury tych szkliv o drobnej bądź szerokiej siatce spękań, odnajdywane w otaczającej mnie naturze, jak również koloryt spieczonych mas tak tożsamy z kolorystyką tamtejszej ziemi, odzwierciedlają się echem w realizowanych przeze mnie obiektach *Fizjonomia przestrzeni. Chińskie inspiracje*.

Wykonując próby do kolejnych pieców i wypałów, usiłując za pomocą gestów, prezentowanych zrealizowanych już próbek porozumieć się z pracownikami w zakładzie, starałam się uzyskać choćby podstawowe informacje. Pomału nabywałam świadomość zakresów temperaturowych i wiedzę o nurtujących mnie problemach technologicznych. Podejmując kolejne samodzielne doświadczenia, udawało mi się łączyć poszczególne szkliva; nakładałam je na siebie, wykonywałam podmalówki z innej masy porcelanowej, traktując ją jak angobę, wreszcie wypalałam zrealizowane autorskie obiekty w jednej temperaturze, w jednym wypale, niekiedy zupełnie niezgodnie ze wskazaniami. Krótko mówiąc, eksperymentowałam (zdj. 40, 41, 42).

I tutaj, podobnie jak wcześniej w Jingdezhen, technologia nakładania szkliv była odmienna od tej, którą znałam z Polski, jak i od tej, którą pamiętałam z poprzedniego pobytu w Chinach. Proces szklwienia ułatwiał fakt, że wszystkie czerepy były najpierw biskwitowane, tzn. wypalane w niskiej temperaturze 860–940°C, w celu uzyskania niespieczonego, chłonnego czerepu. Proces szklwienia przebiegał dwuetapowo. Najpierw misy, czarki, figury

¹⁶ Krakelura, franc. *craquelé* – siatka spękań powierzchni szkliva na ceramice bądź na powierzchni farby na obrazach.

¹⁷ *Convention for the safeguarding...*, op. cit., [dostęp: 12.05.2021].



40



41



42



43

my riskiness ended in unsuccessful projects. And so, not understanding the established production mode in the workshop, and hindering the smooth rhythm of work and firings, which had been ritualised over the years, I gradually worked out my own solutions and original effects. However, I would like to emphasise that if it had not been for the help from my Chinese colleagues, I would not have been able to fire the objects for the exhibition which capped my residency. I very much regretted that due to the limited time it was impossible to repeat certain effects, refine and use the revealed new possibilities.

The presentation of contemporary artistic practices employing traditional glazes from the manufactory took place at the exhibition “Polish Ceramic Artists. Chinese Inspirations” (19.08–19.09.2016), where they were displayed in one museum space together with the works of selected artists from the Longquan Celadon Artists Union (photo 43).

It should also be added that together with Gabriel Palowski, the other Polish participant in the residency and exhibitions, we took an active part in the conference accompanying the opening of the exhibition entitled “Heritage. Integration. Innovation. International Ceramics Symposium”, the topic of which focused on the intertwining of tradition and modernity in the works of artists working in the technology of Chinese celadons. The Chinese side was attended by ceramists and lecturers from Jingdezhen and Hangzhou universities, and the conference was hosted by the director of the Celadon Museum – Zhou Xiaofeng. Among the participants was Xu Chaoxing – a figure both important and unique in the history of the celadon heritage – appointed as one of the four official state guardians of celadon technology, i.e. state class representative inheritor according to UNESCO terminology¹⁸ (photo 44, 45).

As part of the above-mentioned conference, I was invited to give a lecture along with the presentation of my artistic achievements. Again, unfortunately, the language barrier prevented an open discussion that would undoubtedly be interesting for both sides. It was only from cordial gestures that I could read the acceptance of the local artists. One of my works displayed at the exhibition was selected and entered the collection of the Celadon Museum in Longquan. I received from the Museum authorities the handover documents and the documents confirming that it was listed in the museum’s collection. This fact is important because my *Physiognomy of Space. Chinese Inspirations* and a work by Gabriel Palowski were the first exhibits in the collection made by non-Chinese artists. The exhibition was held under the honorary patronage of the President of Wrocław. In recognition of its importance, the organiser of the international event Wrocław European Capital of Culture 2016 gave me permission to use the ECOC graphic identification system in my promotional materials (photo 46, 47).

¹⁸ Ibidem.

Iwów, a na koniec moje obiekty były zanurzane w kadziach z wybranym szkliwem. Dopiero po wyschnięciu i retuszu tej pierwszej warstwy nakładano kolejną, poprzez natrysk przy pomocy pistoletu i sprężonego powietrza. Dla moich prac stanowiło to kolejną komplikację, ponieważ na wielu z nich używałam już w pierwszej fazie kilku szkliw, dokładając jeszcze nowe elementy inaczej szkliwione. Dodatkowo, często były one jeszcze malowane ręcznie angobami (np. cykl *Chińskie bramy*). Uniemożliwiało to ostateczne pokrycie całości jedną warstwą natrysku.

Moja „niesubordynacja” technologiczna budziła zakłopotanie pracowników manufaktury, a niekiedy ich uśmiechy zdziwienia i gesty powątpiewania w efekty moich działań, co nieraz kończyło się konsultacjami u najwyższej instancji, czyli Jiang Tongleia. Zawsze jednak szukano rozwiązania i służono mi życzliwą pomocą. Zdarzało się jednak, że takie ryzykanctwo kończyło się nieudanymi realizacjami. I tak, płacząc się w ustalonym trybie produkcji w warsztacie, utrudniając płynny, rytualizowany już przez lata rytm pracy oraz wypałów, krok po kroku dochodziłam do własnych rozwiązań i unikatowych realizacji. Podkreślam jednak, że bez przychylności moich chińskich kolegów nie udałooby mi się wypalić obiektów na wystawę, będącą zakończeniem rezydencyjnego pobytu. Bardzo żałowałam, że z powodu ograniczonego czasu niemożliwe było powtórzenie pewnych efektów, świadome dopracowanie i wykorzystanie w pełni ujawniających się kolejnych możliwości.

Konfrontacja współczesnych działań z użyciem tradycyjnych szkliw pochodzących z manufaktury nastąpiła na zaplanowanej w terminie 19.08–19.09.2016 w Longquan Celadon Museum wystawie „Polscy artyści ceramiki. Chińskie inspiracje”, gdzie znalazły się one w jednej przestrzeni muzeum wraz z pracami wybranych artystów ze Związku Twórców Celadonów z Longquan (zdj. 43).

Wypada też dodać, że wraz z Gabrielem Palowskim, drugim polskim uczestnikiem rezydencji oraz wystaw, wzięliśmy czynny udział w towarzyszącej wydarzeniu otwarciu wystawy konferencji „Dziedzictwo. Integracja. Innowacja. Międzynarodowe Sympozjum Ceramiki”, której tematem było przenikanie się tradycji i współczesności w pracach twórców pracujących w technologii chińskich seladonów. Ze strony chińskiej udział wzięli artyści ceramicy i wykładowcy uczelni w Jingdezhen i Hangzhou, a gospodarzem i prowadzącym konferencję był dyrektor Muzeum Seladonów – Zhou Xiaofeng. Wśród uczestników był Xu Chaoxing – postać o tyle ważna, co i wyjątkowa w historii dziedzictwa



44



Having a world-class collection of celadons, conducting exhibition, educational and scientific activities, the Longquan Museum enabled me to participate in the next event, which was the conference “Archaeological report from the Fengdongyuan Great Kiln”, presenting the results of the research from the Beijing University. So I had a unique opportunity to visit the entire pottery settlement and the Great Kiln. Apart from the impression of the vastness of



the area and the astonishment at the dimensions of the “ceramic giant” preserved on the hill, what I remember most is the countless objects of old ceramics, ubiquitous not only in excavation sites. On the way back, Jiang Tonglei, following his unique expert hunch, stopped the car next to some demolished houses on the edge of the village, on the river bank. To my surprise, he started to extract fragments of glazed, or even underglaze-engraved, celadon porcelain from among the rubble. I followed his example, carefully examining the clay and brick rubble. My finds were approved and dated to the Song Dynasty. This is another remarkable souvenir from my Chinese trip (photo 48, 49a, 49b).

MEANDERS OF MY CHINESE WORKS

The works created during my residency in Jingdezhen made a long sea journey in containers from Shanghai to Gdynia. They arrived in Poland as early as 2011. The Chinese expedition and the porcelain elements I made there, incorporated into the bas-reliefs that make up the *Physiognomy of Space* series, became an inspiration for my first Polish exhibition under the same title, which in part referred to my Asian experiences and experiences related to the distance I travelled.¹⁹ The exhibition was accompanied by a catalogue with texts by Dorota Miłkowska and Andrzej Banachowicz.²⁰ The series titled *Signs and Five Elements From Jingdezhen* as well as the aforementioned *Physiognomy of Space* reliefs were displayed in the following years at individual and group exhibitions in Poland and abroad²¹. All of them were catalogued in a monographic publication accompanying the two-artist exhibition “Durchdrungen/Penetrations”²², with texts by Andrzej Jarosz, Waldemar Okoń and Ewa Zawadzka (photo 50).

In the period between the two trips, i.e. in the years 2010–2016, while working with the ceramic details created in China, I included in the works created at that time my reflections on that culture. They are most visible in the large-size *Stupa I* and *Stupa II* vessels²³, which refer to human spirituality.

The celadon objects I made in the summer of 2016 in Longquan arrived in Poland by air mail only three years later. Before they left China, however, some of the works from the series *Physiognomy of Space. Chinese Inspirations* and *Chinese Gates* were on display at the Longquan Celadon Museum for a month – from mid-August to mid-September 2016. At the same time, the remaining part was transported to Beijing and was included in the “Presentation of the Artists From the Academy of Art and Design in Wrocław – the City of the European Capital of Culture 2016” at the Beijing Star Theatre Gallery²⁴. Apart from porcelain works, this large exhibition also included paintings,

¹⁹ “Fizjonomia przestrzeni”, City Gallery in Wrocław, 2011.

²⁰ K. Koczyńska-Kielan. *Fizjonomia przestrzeni*, ASP Wrocław, Wrocław 2011.

²¹ A list of all exhibitions featuring works I made in China can be found at the end of the chapter *Meanders of my Chinese works*.

²² *Durchdrungen/Penetrations – malarstwo, rysunek, rzeźba ceramiczna. Piotr Kielan, Katarzyna Koczyńska-Kielan*, [monogr. publ.], ASP Wrocław, Wrocław 2016.

²³ The eponymous stupa is a type of religious building, mainly Buddhist; its symbolism and segmentation relate to the five elements and at the same time to the human body seen as a microcosm.

²⁴ Beijing Star Theatre Gallery, Beijing, 30.08–25.09.2016. The curators of the presentation of the artists from the Academy of Art and Design in Wrocław were Piotr Kielan (the then rector of the Wrocław Academy), Gabriel Palowski and Katarzyna Koczyńska-Kielan. The patronage over the exhibition was

seladonów – wyznaczony na jednego z czterech oficjalnych, o randze państwowej opiekunów seladonowej technologii *state class representative inheritor*, wg terminologii UNESCO¹⁸ (zdj. 44, 45).

W ramach wspomnianej konferencji zostałam zaproszona do wygłoszenia wykładu wraz z autoprezentacją dorobku artystycznego. I znów, niestety, bariera językowa uniemożliwiła otwartą dyskusję, która byłaby niewątpliwie ciekawa dla obu stron. Jedynie z serdecznych gestów mogłam wyczytać akceptację tamtejszego środowiska artystów. Jeden z moich obiektów zaprezentowanych na wystawie został wybrany i wszedł do zbiorów Muzeum Seladonów w Longquan. Otrzymałam od dykcji Muzeum dokumenty przekazania obiektu i umieszczenia go w spisie eksponatów. Fakt ten jest o tyle istotny, iż moja *Fizjonomia przestrzeni. Chińskie inspiracje* wraz z ceramiczną realizacją Gabriela Palowskiego to pierwsze prace w tej kolekcji wykonane przez niechińskich artystów. Wystawa została objęta honorowym patronatem Prezydenta Miasta Wrocławia, a organizator międzynarodowego wydarzenia roku: Wrocław Europejska Stolica Kultury 2016, w uznaniu wagi przedsięwzięcia wyraził zgodę na stosowanie jego ramy graficznej w materiałach promocyjnych (zdj. 46, 47).

Muzeum w Longquan, posiadając światowej rangi zbiory seladonów, prowadząc działalność wystawienniczą, edukacyjną i naukową, umożliwiło mi uczestnictwo w kolejnym wydarzeniu, jakim była konferencja „Archeologiczny raport z Wielkiego Pieca Fengdongyuan”, prezentująca efekty badań Uniwersytetu w Pekinie w obrębie tego stanowiska. Miałam więc niepowtarzalną okazję zwiedzić jedno z nich, obejmujące całą osadę garncarską wraz w Wielkim Piecem. Poza wrażeniem rozległości terenu i zdumieniem gabarytami zachowanego na wzgórzu „ceramicznego olbrzyma”, najbardziej zapadła mi w pamięć niezliczona ilość obiektów dawnej ceramiki, wszechobecnej nie tylko w miejscach odkrywek. W drodze powrotnej bowiem Jiang Tonglei, z sobie tylko wiadomym eksperckim przecuciem zatrzymał auto przy rozbiórce domów na skraju wioski, nad skarpą rzeki. Ku mojemu zdziwieniu, zaczął spośród gruzu

wydobywać fragmenty szkliwionej, a nawet rytowanej podszklivnie, seladonowej porcelany. Podążyłam za jego przykładem, bacznie przeglądając gliniano-ceglane gruzowisko. Moje znaleziska zostały zaakceptowane i datowane na dynastię Song. To kolejna niezwykła pamiątka z mojej chińskiej wyprawy (zdj. 48, 49a, 49b).

MEANDRY MOICH CHIŃSKICH PRAC

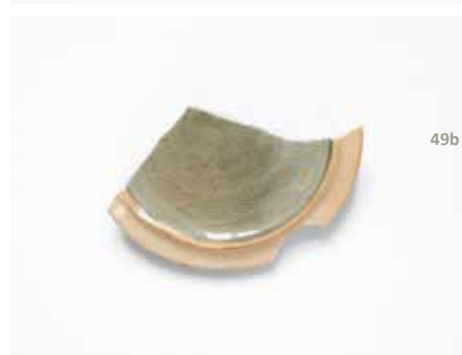
Obiekty powstałe w czasie rezydencji w Jingdezhen odbyły daleką podróż w kontenerach transportem morskim z Szanghaju do Gdyni. Mogłam nimi dysponować w Polsce już w 2011 roku. Chińska wyprawa i zrealizowane tam porcelanowe elementy wkomponowane w płaskorzeźby tworzące cykl *Fizjonomia przestrzeni* stały się moją inspiracją dla pierwszej polskiej wystawy pod tym samym tytułem, która w części odnosiła się do azjatyckich doświadczeń i przeżyć związanych z pokonanym dystansem¹⁹. Prezentacji towarzyszył katalog zawierający teksty Doroty Miłkowskiej i Andrzeja Banachowicza²⁰. Cykle *Znaki* i *Pięć elementów* z *Jingdezhen* oraz wspomniane już płaskorzeźby *Fizjonomia przestrzeni* były eksponowane w kolejnych latach na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce, a także za granicą²¹. Wszystkie zostały skatalogowane w monograficznej publikacji towarzyszącej dwuosobowej wystawie „Durchdrungen/

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ „Fizjonomia przestrzeni”, Galeria Miejska we Wrocławiu, 2011.

²⁰ K. Koczyńska-Kielan. *Fizjonomia przestrzeni*, ASP we Wrocławiu, Wrocław 2011.

²¹ Wykaz wszystkich wystaw z udziałem prac wykonanych w Chinach znajduje się na końcu rozdziału *Meandry moich chińskich prac*.



photographs, prints and stage design projects by the lecturers of Wrocław’s Academy (photo 51, 52). In 2018 I had the pleasure of presenting the entire output of my residency in Longquan (excluding the pieces remaining in the collection of the Celadon Museum in Longquan and the Beijing Star Theatre Gallery) at the TAFA Museum of the Academy of Fine Arts in Tianjin, at the exhibition “Permeation/Przenikanie”.²⁵ It was another great interdisciplinary show of Wrocław artists in such disciplines as ceramics, painting, graphics, drawing, poster, photography, multimedia and stage design (photo 53, 54).

The exhibition “Celadon? Alienness Exercises. Wrocław Edition”, which is accompanied by this monographic coverage of the full range of my works and experiences related to the celadon technique, is the third show in Poland – after the exhibition at the BWA Art Gallery in Jelenia Góra (October 2019) and at the BWA Art Gallery in Wałbrzych (January–February 2020) – presenting the objects created during my Chinese residences, some of which were previously displayed only on the Asian continent.



and Design in Wrocław (*Stupa of Matter, Space of Emotions. Heat and Physiognomy of Space. Reminiscences*). They resonate with the reflection and experience of the form from the times of my Chinese residences, but are also a harbinger of expression of a new kind. However, my desire related to the creative act itself – no matter where the works take their final shape – is to emphasise in them the formal and spatial relations that express the fullest possible dialogue between the substance, with its materiality and completeness, and what is transcendent and indescribable, going beyond technique and figuration.

With the exhibition “Celadon? Alienness Exercises. Wrocław Edition”, I want to show how the recurring themes of my work have found a new expression in a different matter, under the influence of the experience of alienness transforming previous ideas and shapes.

taken by: the Ambassador of the Republic of Poland in Beijing, the President of the City of Wrocław, the City of Wrocław Department of Culture and the Rector of the Academy of Art and Design in Wrocław.

²⁵ TAFA Museum of the Academy of Fine Arts in Tianjin, China, 12–29.09. 2018. Curators: Piotr Kielan, Wojciech Pukocz, Katarzyna Koczyńska-Kielan, Elżbieta Wernio, Marek Grzyb.

²⁶ Ensō (in Japanese “circle”) – a symbol of Zen Buddhism; a circle written with one brush stroke in calligraphy; a gesture associated with the state of mind.

²⁷ Tongkama – name derived from Korean; traditional wood-fired tunnel kiln, Anagama type; it is a research device of the Department of Ceramics at the Academy of Art and Design in Wrocław; built in 2006 on the premises of the Academy’s plein-air centre, 70 km from Wrocław.



Penetracje”²², opatrzonej tekstami Andrzeja Jarosza, Waldemara Okonia i Ewy Zawadzkiej (zdj. 50).

W okresie pomiędzy dwoma wyjazdami, a zatem w latach 2010–2016, pracując również z wykorzystaniem ceramicznych detali zrealizowanych w Chinach, zawarłam w powstałych w tym czasie dziełach refleksje dotyczące tamtej kultury. Najbardziej czytelne są one w wielkogabarytowych naczyniach *Stupa I* i *Stupa II*²³, odnoszących się do duchowości człowieka.

Seladonowe obiekty wykonane latem 2016 roku w Longquan dotarły pocztą lotniczą do Polski dopiero trzy lata później. Zanim jednak opuściły Chiny, część prac z cyklów *Fizjonomia przestrzeni. Chińskie inspiracje* oraz *Chińskie bramy* była przez miesiąc – od połowy sierpnia do połowy września 2016 – wyeksponowana na wystawie w Longquan Celadon Museum. W tym samym czasie pozostała ich część została przewieziona do Pekinu i weszła w skład „Prezentacji twórców Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu – miasta Europejskiej Stolicy Kultury 2016” w Beijing Star Theatre Gallery²⁴. Ta obszerna prezentacja, poza realizacjami w porcelanie, objęła także prace malarskie, fotografie, grafiki oraz projekty scenografii wykładowców wrocławskiej uczelni artystycznej (zdj. 51, 52). W 2018 roku, z pominięciem form rzeźbiarskich, które pozostały w kolekcjach Celadon Museum w Longquan i pekińskiej Star Theatre Gallery, cały dorobek mojej rezydencji w Longquan miałam przyjemność przedstawić ponownie w Chinach, w Muzeum TAFA Akademii Sztuk Pięknych w Tianjin, na wystawie „Permeation/Przenikanie”²⁵. Był to kolejny wielki interdyscyplinarny pokaz twórczości wrocławskiego środowiska w takich dyscyplinach jak ceramika, malarstwo, grafika, rysunek, plakat, fotografia, multimedia i scenografia (zdj. 53, 54).

Przygotowana we Wrocławiu wystawa „Celadon? Ćwiczenia z obcości. Odsłona wrocławska”, której towarzyszy obecne monograficzne ujęcie pełnego zakresu moich prac i doświadczeń związanych z techniką seladonową, to trzecia w Polsce – po wystawie w Biurze Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze (październik 2019) oraz w Wałbrzyskiej Galerii Sztuki BWA (styczeń–luty 2020) – ekspozycja obiektów powstałych w czasie chińskich rezydencji, w części wcześniej prezentowanych wyłącznie na azjatyckim kontynencie.

Obecnie kolekcja została dodatkowo uzupełniona o kilka porcelanowych prac również wykreowanych w Chinach, ale dotychczas nieupublicznionych. Tym samym do katalogu prac po raz pierwszy dołączają wykonane w Jingdezhen reliefy: cykl *Powłoki* oraz dwa seladonowe obiekty z Longquan: *Enso I* i *Enso II*²⁶. O ich ujawnieniu zdecydowałam dopiero w tym roku. Zdarza się bowiem, że podejmowane dużo wcześniej idee krystalizują się niekiedy przez lata i finalnie uzyskują dodatkowy sens przez relacje z innymi dziełami.

Dopełnieniem tego fragmentu kolekcji są również obiekty rzeźbiarskie wykonane częściowo w oparciu o wypały w tradycyjnym wschodnioazjatyckim piecu ceramicznym Tongkama²⁷ należącym do wrocławskiej Akademii Sztuk

²² *Durchdrungen/Penetracje – malarstwo, rysunek, rzeźba ceramiczna. Piotr Kielan, Katarzyna Koczyńska-Kielan*, [publ. monogr.], ASP we Wrocławiu, Wrocław 2016.

²³ Tytułowa stupa to rodzaj budowli religijnej, gł. buddyjskiej; jej symbolika i segmentacja odnoszą się do pięciu żywiołów i równocześnie do ludzkiego ciała postrzeganego jako mikrokosmos.

²⁴ Beijing Star Theatre Gallery, Pekin, 30.08–25.09.2016. Kuratorami prezentacji środowiska twórczego Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu byli Piotr Kielan (ówczesny rektor ASP), Gabriel Palowski i Katarzyna Koczyńska-Kielan. Patronat nad wystawą objęli: Ambasador Rzeczypospolitej Polskiej w Pekinie, Prezydent Miasta Wrocławia, Wydział Kultury Miasta Wrocławia oraz Rektor Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

²⁵ Muzeum TAFA Akademii Sztuk Pięknych w Tianjin w Chinach, 12–29.09.2018. Kuratorzy: Piotr Kielan, Wojciech Pukocz, Katarzyna Koczyńska-Kielan, Elżbieta Wernio, Marek Grzyb.

²⁶ Ensō (po japońsku „okrąg”) – symbol buddyzmu zen; okrąg napisany jednym pociągnięciem pędzla w kaligrafii; gest powiązany ze stanem umysłu.

²⁷ Tongkama – nazwa z j. koreańskiego; tradycyjny piec tunelowy opalany drewnem, typu Anagama. Jest urządzeniem badawczym Katedry Ceramiki wrocławskiej ASP; wybudowany w 2006 roku na terenie uczelnianego ośrodka plenerowego 70 km od Wrocławia.



53



54

LIST OF ALL EXHIBITIONS FEATURING WORKS MADE IN CHINA

Individual exhibitions:

“Physiognomy of Space”, City Gallery in Wrocław, 2011

“Signs and Symbols”, Carriage Museum, Galowice near Wrocław, 2014

“Durchdrungen/Penetrations”, Kaisertrutz, Kulturhistorisches Museum Görlitz, Germany, 2016

“Polish Ceramic Artists. Chinese Inspirations”, two-artist exhibition with Gabriel Palowski, Celadon Museum in Longquan, China

“Celadon? Alienness Exercises”, BWA Gallery in Jelenia Góra, 2019

“Celadon? Alienness Exercises. Wałbrzych Edition”, BWA Art Gallery in Wałbrzych, 2020.

“Celadon? Alienness Exercises. Wrocław Edition”, NEON Gallery, Centre of Applied Arts. Innovation Centre, Academy of Art and Design in Wrocław, 2021

Group exhibitions:

“Light and Matter”, Karkonosze Museum, Jelenia Góra, 2012

“Idea and Material”, Main Hall of The Vienna House Andel’s Łódź, 2014

“Collections”, Rondo Sztuki Gallery, Katowice, 2015

“Ceramics and Glass. Sensual Areas”, international exhibition, Arsenal – City Museum of Wrocław, 2016

“Presentation of the Artists From the Academy of Art and Design in Wrocław – the City of the European Capital of Culture 2016”, Beijing Star Theatre Gallery, Beijing, 2016

“Permeation/Przenikanie”, TAFA Museum of the Academy of Fine Arts in Tianjin, Tianjin, China, 2018

“Porzellan Biennale Meissen 2018”, Museum of Porcelain, Albrechtsburg, Meissen, Germany, 2018

“The Work of Fire”, exhibition at the 13th Festival of High Temperatures, NEON Gallery, Centre of Applied Arts. Innovation Centre, Academy of Art and Design in Wrocław, 2021

“Cross-Currents/Pomiędzy”, Sztuka na Miejscu Gallery, Wrocław, 2021.

Pięknych (*Stupa materii, Przestrzeń emocji. Żar oraz Fizjonomia przestrzeni. Reminiscencje*). Rezonują one refleksją i doświadczeniem formy z czasów moich chińskich rezydencji, ale równocześnie są już zapowiedzią ekspresji nowego rodzaju. Jednak moim pragnieniem związanym z samym aktem twórczym – bez względu na to, gdzie prace przybierają finalny kształt – jest uwydatnienie w nich takich relacji formalno-przestrzennych, które wyrażają możliwie najpełniej dialog pomiędzy substancją, z jej materialnością i pełnią, a tym, co transcendentne i nieopisywalne, wykraczające poza warsztatowość i figurację.

Prezentacją „Celadon? Ćwiczenia z obcości. Odsłona wrocławska” pragnę ukazać, jak powracające wątki mojej twórczości odnalazły nowy wyraz w odmiennej materii, pod wpływem doświadczenia *obcości* transformującego wcześniejsze idee i kształty.

WYKAZ WSZYSTKICH WYSTAW Z UDZIAŁEM PRAC WYKONANYCH W CHINACH

Wystawy indywidualne:

„Fizjonomia przestrzeni”, Galeria Miejska we Wrocławiu, 2011

„Znaki i symbole”, Muzeum Powozów, Galowice k. Wrocławia, 2014

„Durchdrungen/Penetracje”, Kaisertrutz, Kulturhistorisches Museum Görlitz, Niemcy, 2016

„Polscy artyści ceramiki. Chińskie inspiracje”, wystawa dwuosobowa wraz z Gabrielem Palowskim, Muzeum Seladonów w Longquan, Chiny

„Celadon? Ćwiczenia z obcości”, Biuro Wystaw Artystycznych w Jeleniej Górze, 2019

„Celadon? Ćwiczenia z obcości. Odsłona wałbrzyska”, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, 2020.

„Celadon? Ćwiczenia z obcości. Odsłona wrocławska”, Galeria NEON, Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności, ASP we Wrocławiu, 2021

Wystawy zbiorowe:

„Światło i materia”, Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra, 2012

„Idea i tworzywo”, Hol Główny Hotelu Vienna House Andel’s, Łódź, 2014

„Kolekcje”, Galeria Rondo Sztuki, Katowice, 2015

„Ceramika i szkło. Obszary sensualne”, wystawa międzynarodowa, Arsenal – Muzeum Miejskie Wrocławia, 2016

„Prezentacja twórców Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu – miasta Europejskiej Stolicy Kultury”, Beijing Star Theatre Gallery, Pekin, 2016

„Permeation/Przenikanie”, Muzeum TAFA Akademii Sztuk Pięknych, Tianjin, Chiny, 2018

„Porzellan Biennale Meissen 2018”, Muzeum Porcelany, Albrechtsburg, Meissen/Miśnia, Niemcy, 2018

„Dzieło ognia”, wystawa w ramach XIII Festiwalu Wysokich Temperatur, Galeria NEON, Centrum Sztuk Użytkowych. Centrum Innowacyjności ASP we Wrocławiu, 2021

„Cross-Currents/Pomiędzy”, galeria Sztuka na Miejscu, Wrocław, 2021.

LONGING FOR THE UNKNOWN

Love, song, blood, journey
Is what every man longs for, including the shah.
These four are the only antidote
*To the fear of death.*²⁸

Jarosław Iwaszkiewicz, *Scheherazade*

Now I can see that I only took few photos during my two weeks-long stays in a strange world. However, I was not a tourist. I absorbed the reality that surrounded me, tried to understand it and fit into its framework.

Walking down the street and seeing in the shop window the reflection of the only white woman around, and also a blonde, I was surprised to realise that it was me. Forgetting what I really look like, I participated for some time in the lives of people from a different culture, often not fully understanding the situations I was in. The events were turning into something completely different than I expected, the deadlines were shifted, and the lack of verbal communication made me succumb to the flow of days. Working on the celadons went beyond my previous professional experience – it was a new technology and new aesthetics, which put me in the position of a beginner learner to whom a hitherto unknown field opens up. Ceramic matter showed a range of infinite possibilities, requiring the discovery of my own technological path and expression, necessary to include my own original message and statement in the works I was making. I liked this state of excitement when nothing was decided yet.

Individual exhibitions devoted to this output held at the BWA Art Galleries in Jelenia Góra and Wałbrzych at the turn of 2019 and 2020 were a joyful moment for me to present it to a wider audience, but also an opportunity – which is always an important event for the artist – to confront my works and ideas. The emerging proposals for new exhibitions stimulated the energy to take on new challenges.

The Wrocław exhibition, along with this monographic publication, were to be completed last year. It did not happen. Unexpectedly, in March 2020, our world – on a global scale – underwent dramatic changes as a result of the SARS-CoV-2 virus pandemic, which, causing the Covid 19 disease, slowed down a familiar rhythm, radically changed our plans, locked us at home and forced us to work remotely. Both in Poland and around the world, air travel was suspended, restrictions on crossing national borders were introduced, and thus all cultural events were cancelled, museums and galleries were closed, cinemas and concert halls were deserted. Currently – in April 2021 – we are entering the next, third wave of the pandemic. The reality around us and our lives have probably changed irreversibly in some areas, especially for artists. Residencies, trips, open-air events, symposiums, and finally exhibitions have been cancelled or postponed.

Almost all people, regardless of the country of residence, have to some extent been affected by the tragic consequences of the last dozen or so months. Living in forced isolation aroused fears, frustrations, disagreement and aggression. This closure, literal and figurative, made it even more clear to me how extraordinary an experience it was when I suddenly found myself in a dramatically different, strange and incomprehensible world. The current situation transforms memories even more into a longing for the unknown.

²⁸ J. Iwaszkiewicz, *Szeherazada*, [in:] C. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków 1994.

TĘSKNOTA ZA NIEZNANYM

Miłości, pieśni, krwi, podróży
Głodny jest człowiek, nawet szach.
Zawiera się w tych czterech rzeczach
*Jedyny lek na śmierci strach.*²⁸

Jarosław Iwaszkiewicz, *Szeherazada*

Teraz widzę, jak mało zdjęć zrobiłam w trakcie dwóch wielotygodniowych pobytów w obcym świecie. Nie byłam jednak turystką. Chłonełam otaczającą mnie rzeczywistość, próbowałam ją zrozumieć i wpisać się w jej ramy.

Idąc ulicą i widząc w szybie wystawowej odbicie jedynej w otoczeniu białej kobiety, do tego blondynki, ze zdziwieniem uzmysławiałam sobie, że to ja. Zapominając, jak naprawdę wyglądam, uczestniczyłam przez pewien czas w życiu ludzi z innej kultury. Często nie do końca rozumiejąc sytuacje, w jakich się znajdowałam. Zdarzenia przemieniały się w coś zupełnie innego niż się spodziewałam, terminy były umowne, a brak możliwości komunikacji werbalnej powodował, że poddawałam się strumieniowi dni. Praca nad celadonami wykraczała poza moje dotychczasowe doświadczenie zawodowe – to była nowa technologia i nowa estetyka, co stawiało mnie w sytuacji początkującego ucznia, przed którym otwiera się nieznany dotąd obszar. Ceramiczna materia ukazywała teraz wachlarz nieskończonych możliwości, wymagając odkrycia własnej ścieżki technologicznej i własnej ekspresji, koniecznej, by w realizowanych pracach zawrzeć swój komentarz, odautorską wypowiedź. Lubiłam ten stan ekscytacji, gdy jeszcze nic nie jest przesądzone.

Wystawy indywidualne w jeleniogórskim i wałbrzyskim BWA na przełomie 2019 i 2020 roku, obejmujące ten dorobek, były dla mnie radosnym momentem zaprezentowania go szerszemu gronu odbiorców, ale też możliwością – co zawsze jest dla autorów ważnym zdarzeniem – dokonania konfrontacji własnych dzieł i idei. Pojawiające się propozycje kolejnych wystaw pobudzały energię do podejmowania nowych wyzwań.

Wrocławska odsłona wraz z obecnym monograficznym opracowaniem miały mieć swój finał w zeszłym roku. Stało się inaczej. Niespodziewanie w marcu 2020 roku nasz świat – w wymiarze globalnym – uległ dramatycznym zmianom na skutek pandemii wirusa SARS-CoV-2, który, wywołując chorobę Covid 19, spowolnił znany rytm, zmienił diametralnie plany, zamknął nas w domach i zmusił do pracy zdalnej. Tak w Polsce, jak i na całym świecie wstrzymano połączenia lotnicze, wprowadzono ograniczenia w przekraczaniu granic państw, a co za tym idzie, odwołano wszystkie wydarzenia kulturalne, zamknięto muzea i galerie, opustoszały kina i sale koncertowe. Obecnie – w kwietniu 2021 roku – wchodzimy w kolejną, trzecią falę pandemii. Rzeczywistość wokół nas i nasze życie zmieniły się już chyba nieodwracalnie w pewnych obszarach, szczególnie dla artystów. Rezydencje, wyjazdy, plenery, sympozja, wreszcie wystawy – zostały wykreślone z kalendarzy bądź odroczone.

Niemal wszystkich ludzi, niezależnie od kraju zamieszkania, w jakimś stopniu dotknęły tragiczne sytuacje ostatnich kilkunastu miesięcy. Życie w przymusowej izolacji budziło lęki, frustracje, niezgodę i agresję. To zamknięcie, dosłowne i w przenośni, tym bardziej uwidoczniło mi niezwykłość przeżyć z czasu, gdy nagle znalazłam się w diametralnie różnym, obcym i niezrozumiałym świecie. Obecna sytuacja jeszcze bardziej przekształca wspomnienia w tęsknotę za nieznanym.

²⁸ J. Iwaszkiewicz, *Szeherazada*, [w:] Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków 1994.

BIBLIOGRAPHY

Ayers, J. et al., *Die Keramik des Fernen Ostens*, Herder, Freiburg 1984.

Borges, J.L., *Księga piasku*, Prószyński i S-ka, transl. Z. Chądzyńska, Warszawa 1998.

Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage, Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00205); online version <https://ich.unesco.org/doc/src/25279-EN.doc>

Durchdrungen/Penetracje – malarstwo, rysunek, rzeźba ceramiczna. Piotr Kielan, Katarzyna Koczyńska-Kielan, monogr., ASP Wrocław, Wrocław 2016.

Encyklopedia powszechna PWN, Warszawa 1976.

Iwaszkiewicz, J., *Szeherazada*, [in:] Miłosz C., *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków 1994.

Katarzyna Koczyńska-Kielan. Fizjonomia przestrzeni, ASP Wrocław, City Gallery in Wrocław, Wrocław 2011.

Künstler, M.J., *Sztuka Chin*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.

Leach, B., *Das Töpferbuch*, Hörnemann, Bonn 1980.

Macioszek, A., *Nefryt, seladony chińskie i ich naśladownictwa w innych częściach świata*, master thesis, cultural studies in the field of sinology, University of Warsaw, Faculty of Orientalism, Warszawa 2008; pdf version: https://www.academia.edu/46821236/Nefryt_seladony_chi%C5%84skie_i_ich_na%C5%9Bladownictwa_w_innych_cz%C4%99%C5%9Bciach_%C5%9Bwiata_Nephrite_Chinese_Celadons_and_their_Imitations_in_Other_Parts_of_the_World_

Macioszek, A., *Tang Ying (1682–1756) i jego przedstawienie mowy serca garncarza w zbiorze poezji „Taoren Xin Yu”*, [in:] *Azja i Afryka. Religie – kultury – języki*, scientific ed. M. Klimiuk, University of Warsaw, Faculty of Orientalism, Warszawa 2013.

Mertens, A., Flitsch M., *Seladon im Augenmerk, Jadegleiche Porzellane und ihre Meister in Longquan*, [publ. accompanying the exhibition], Museum Fünf Kontinente, München 2021, https://www.museum-fuenf-kontinente.de/assets/resources/Downloads/Flyer_Sonderausstellung_Seladon.pdf

Nowa encyklopedia powszechna PWN, Warszawa 1997.

Rada, P., *Techniki ceramiki artystycznej*, WAiF, Warszawa 1993.

Seladon, Swatow, Blauweiss. Chinesische Keramik aus der Sammlung Ignazio Vok, [catalogue], Ulrich Wiesner, Köln 1983.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, ed. S. Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1976.

Słownik wyrazów obcych, ed. J. Tokarski, PWN, Warszawa 1972.

Tokarczuk, O., *Powiem wam, kto uratuje świat*, *Gazeta Wyborcza, Magazyn Książki*, 22.07.2019.

de Waal, E., *Biały szlak. Podróż przez świat porcelany*, transl. M. Cielecka, Czarne, Wołowiec 2017.

BIBLIOGRAFIA

Ayers J. et al., *Die Keramik des Fernen Ostens*, Herder, Freiburg 1984.

Borges J.L., *Księga piasku*, przeł. Z. Chądzyńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 1998.

Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage, Nomination for inscription on the Representative List in 2009 (Reference No. 00205); wersja html <https://ich.unesco.org/doc/src/25279-EN.doc>

Durchdrungen/Penetracje – malarstwo, rysunek, rzeźba ceramiczna. Piotr Kielan, Katarzyna Koczyńska-Kielan, [monogr.], ASP we Wrocławiu, Wrocław 2016.

Encyklopedia powszechna PWN, Warszawa 1976.

Iwaszkiewicz J., *Szeherazada*, [w:] Miłosz C., *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Znak, Kraków 1994.

Katarzyna Koczyńska-Kielan. Fizjonomia przestrzeni, ASP we Wrocławiu, Galeria Miejska we Wrocławiu, Wrocław 2011.

Künstler M.J., *Sztuka Chin*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.

Leach B., *Das Töpferbuch*, Hörnemann, Bonn 1980.

Macioszek A., *Nefryt, seladony chińskie i ich naśladownictwa w innych częściach świata*, praca mgr, kulturoznawstwo w zakresie sinologii, Uniwersytet Warszawski, Wydział Orientalistyczny, Warszawa 2008; wersja pdf: https://www.academia.edu/46821236/Nefryt_seladony_chi%C5%84skie_i_ich_na%C5%9Bladownictwa_w_innych_cz%C4%99%C5%9Bciach_%C5%9Bwiata_Nephrite_Chinese_Celadons_and_their_Imitations_in_Other_Parts_of_the_World_

Macioszek A., *Tang Ying (1682–1756) i jego przedstawienie mowy serca garncarza w zbiorze poezji „Taoren xin yu”*, [w:] *Azja i Afryka. Religie – kultury – języki*, red. nauk. M. Klimiuk, Uniwersytet Warszawski, Wydział Orientalistyczny, Warszawa 2013.

Mertens A., Flitsch M., *Seladon im Augenmerk, Jadegleiche Porzellane und ihre Meister in Longquan*, [publ. towarzysząca wystawie], Museum Fünf Kontinente, Monachium 2021, https://www.museum-fuenf-kontinente.de/assets/resources/Downloads/Flyer_Sonderausstellung_Seladon.pdf

Nowa encyklopedia powszechna PWN, Warszawa 1997.

Rada P., *Techniki ceramiki artystycznej*, WAiF, Warszawa 1993.

Seladon, Swatow, Blauweiss. Chinesische Keramik aus der Sammlung Ignazio Vok, [katalog], Ulrich Wiesner, Köln 1983.

Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. S. Kozakiewicz, PWN, Warszawa 1976.

Słownik wyrazów obcych, red. J. Tokarski, PWN, Warszawa 1972.

Tokarczuk O., *Powiem wam, kto uratuje świat*, „Gazeta Wyborcza, Magazyn Książki”, 22.07.2019.

de Waal E., *Biały szlak. Podróż przez świat porcelany*, przeł. M. Cielecka, Czarne, Wołowiec 2017.

CHIŃSKIE REZYDENCJE

REALIZACJE Z LAT 2010–2021

ARTISTIC RESIDENCIES IN CHINA

WORKS MADE IN THE YEARS 2010–2021



Celadon. Powłoka I
2016/2021

Celadon. Shell I
2016/2021



wymiary/dimensions
27 x 14 x 5 cm

Powłoka II
2016/2021

Porcelana, szkliwo,
wypał redukcyjny gazowy
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Shell II
2016/2021

Porcelain, glaze,
gas reduction firing
Made in Jingdezhen,
China





Powłoka. Biel I
2016/2021

Porcelana,
wypał redukcyjny gazowy
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Shell. White I
2016/2021

Porcelain,
gas reduction firing
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
20 x 20 x 7 cm





wymiary/dimensions
21 × 20 × 6 cm



Powłoka. Biel II
2016/2021

Porcelana,
wypał redukcyjny gazowy,
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Shell. White II
2016/2021

Porcelain,
gas reduction firing
Made in Jingdezhen,
China

Powłoka III
2016/2021

Porcelana, szkliwo porcelanowe,
szkliwo redukcyjne autorskie
- techniki łączone, wypał gazowy
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Shell III
2016/2021

Porcelain, porcelain glaze, artist's
own original reduction glaze
- mixed technique, gas firing
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
21 × 21 × 5 cm





wymiary/dimensions
21 × 85 × 8 cm



Celadon. Powłoka I
2016/2021

Porcelana, szkliwo,
wypał redukcyjny gazowy
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Celadon. Shell I
2016/2021

Porcelain, glaze,
gas reduction firing
Made in Jingdezhen,
China



wymiary/dimensions
60 × 38 × 7 cm
wymiary elementu
/dimensions of one element
7 × 38 × 6 cm



Pięć elementów z Jingdezhen - Noire
z cyklu Znaki
2010/2014

Kompozycja pięcioelementowa, porcelana,
szkliwa, wypał w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen, Chiny

Five Elements From Jingdezhen - Noire
from the Signs series
2010/2014

Five-element composition, porcelain,
glazes, fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen, China



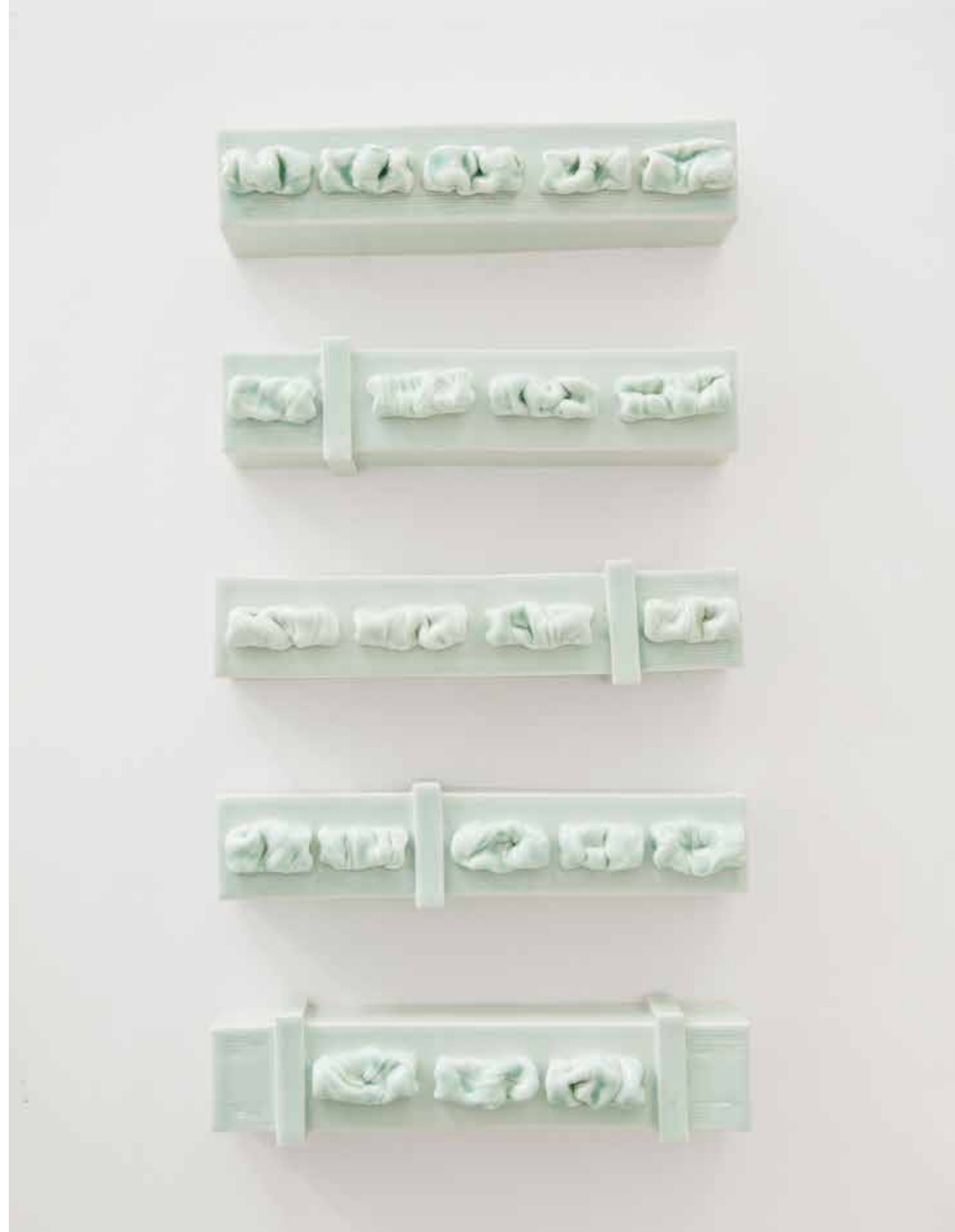
Pięć elementów z Jingdezhen – Qīngcí
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Kompozycja pięcioelementowa,
porcelana, szklivo seladonowe,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Five Elements From Jingdezhen – Qīngcí
from the **Signs** series
2010/2014

Five-element composition,
porcelain, celadon glaze,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
60 × 38 × 7 cm
wymiary elementu
/dimensions of one element
7 × 38 × 6 cm





Lśnienie
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szkliwiona,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Shining
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
43 × 64 × 4 cm





Kontrapunkt
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szkliwiona,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Counterpoint
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
43 x 64 x 4 cm





wymiary/dimensions
43 × 64 × 4 cm



Nocą
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szkliwiona,
wypał w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

At Night
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China





Yin i Yang
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szkliwiona,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Yin and Yang
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
43 × 64 × 4 cm





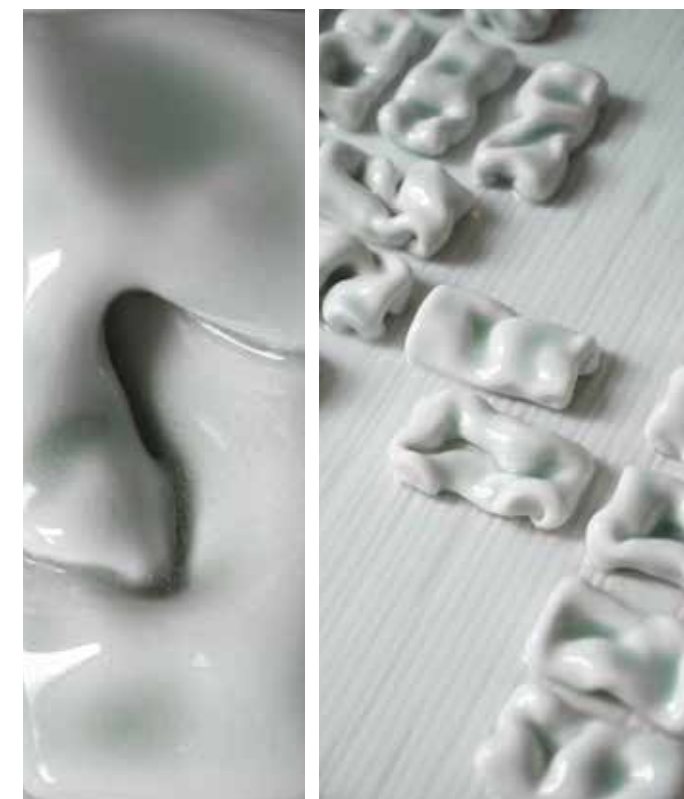
Nieodczytane III
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szklwiona,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Unread III
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
60 × 40 × 5 cm



Nieodczytane V
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szkliwiona,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Unread V
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
60 x 40 x 5 cm



Nieodczytane IV
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szkliwiona,
malowana podszkliwnie,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

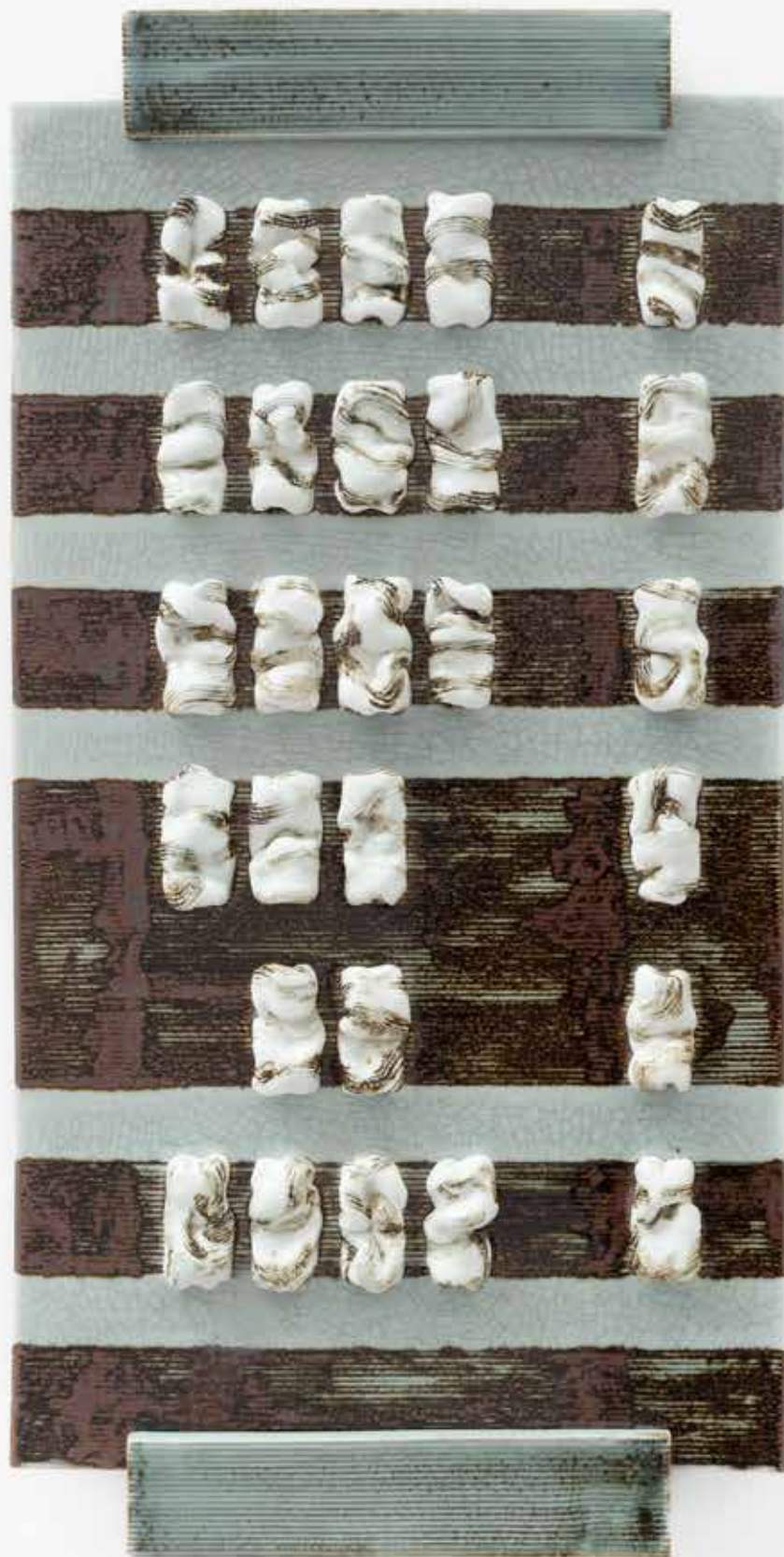
Unread IV
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
underglaze painted,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China



wymiary/dimensions
60 x 40 x 5 cm





Nieodczytane II
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana malowana podszkliwnie,
szkliwo craquelé,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Unread II
from the **Signs** series
2010/2014

Underglaze painted porcelain,
craquelé glaze,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
60 x 40 x 5 cm



wymiary/dimensions
60 × 40 × 5 cm



Nieodczytane I
z cyklu **Znaki**
2010/2014

Porcelana szkliwiona,
malowana podszkliwnie,
wypała w piecu gazowym
Realizacja w Jingdezhen,
Chiny

Unread I
from the **Signs** series
2010/2014

Glazed porcelain,
underglaze painted,
fired in a gas kiln
Made in Jingdezhen,
China



wymiary/dimensions
35 × 27 × 12 cm



Chińska brama I
2016

Porcelana, szkliwo seladonowe craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Chinese Gate I
2016

Porcelain, craquelé celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China

Chińska brama II
2016

Porcelana, szklivo seladonowe
Realizacja w technologii
szkliv seladonowych
w Longquan, Chiny

Chinese Gate II
2016

Porcelain, celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China

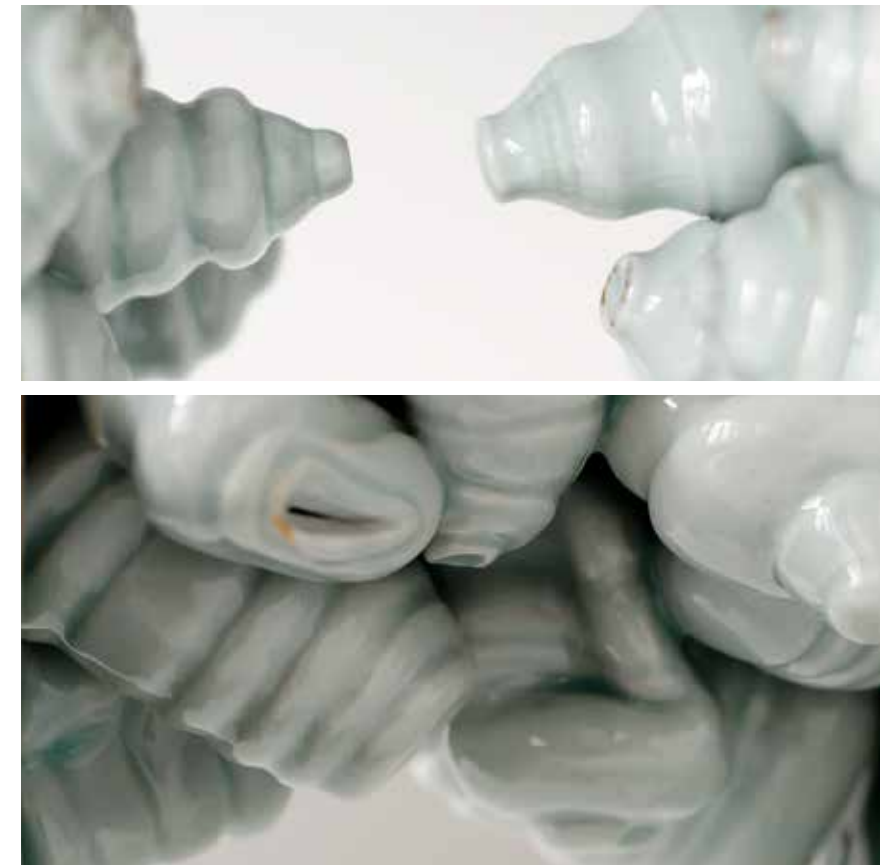


wymiary/dimensions
24 × 25 × 11,5 cm





wymiary/dimensions
40 × 27 × 12 cm



Chińska brama III
2016

Porcelana, angoba, szkliva seladonowe
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Chinese Gate III
2016

Porcelain, engobe, celadon glazes
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China



Chińska brama IV
2016/2020

Porcelana, angoby,
szkliwa seladonowe i craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Chinese Gate IV
2016/2020

Porcelain, engobe,
celadon glazes and craquelé
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China

wymiary/dimensions
20 × 26 × 12 cm





wymiary/dimensions
26 × 26 × 18 cm



Chińska brama V
2016/2020

Porcelana, angoba,
szkliwa seladonowe i craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan,
Chiny

Chinese Gate V
2016/2020

Porcelain, engobe,
celadon glazes and craquelé
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan,
China



wymiary/dimensions
21 × 26 × 12 cm

Chińska brama VI
2016/2020

Porcelana, angoba,
szkliwa seladonowe
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Chinese Gate VI
2016/2020

Porcelain, engobe,
celadon glazes
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China



Chińska brama VII
2016/2020

Porcelana, angoba,
szkliwa seladonowe i craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Chinese Gate VII
2016/2020

Porcelain, engobe,
celadon glazes and craquelé
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China

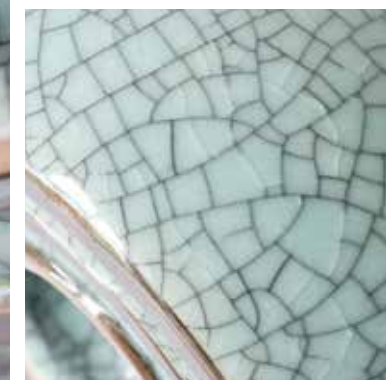
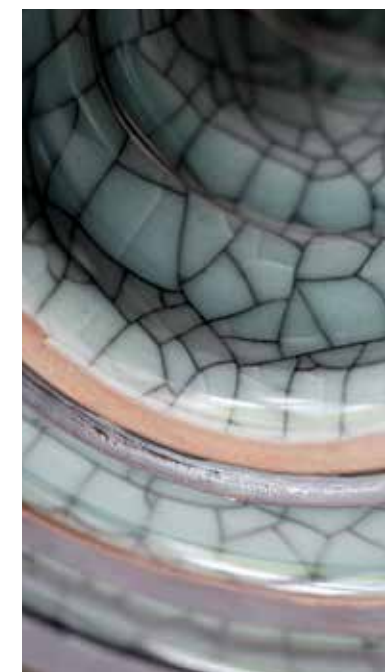


wymiary/dimensions
21 x 26 x 13 cm





wymiary/dimensions
26 × 20 × 16 cm
wymiary podstawy
/dimensions of the base
4 × 15 × 8 cm



Enso I
2016/2021

Porcelana, angoba, szkliwo seladonowe;
podstawa: stary element stolarski
z drewna egzotycznego
Realizacja z użyciem
technik garncarskich
w technologii szkliv seladonowych
w Longquan, Chiny

Enso I
2016/2021

Porcelain, engobe, celadon glaze;
base: an old carpentry element
made of exotic wood
Made in the pottery technique
employing celadon glazes
in Longquan, China





wymiary/dimensions
 20 x 22 x 18 cm
 wymiary podstawy
 /dimensions of the base
 4 x 22 x 7 cm

Enso II
 2016/2021

Porcelana, angoba, szklivo seladonowe craquelé;
 podstawa: drewno egzotyczne
 Realizacja z użyciem technik garncarskich
 w technologii szkliv seladonowych
 w Longquan, Chiny

Enso II
 2016/2021

Porcelain, engobe, craquelé celadon glaze;
 base: exotic wood
 Made in the pottery technique
 employing celadon glazes
 in Longquan, China





wymiary/dimensions
29 × 26 × 11,5 cm

Liczydło marzeń I
2016

Porcelana, angoba,
szkliwa seladonowe
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Abacus of Dreams I
2016

Porcelain, engobe,
celadon glazes
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China





wymiary/dimensions
21 × 26 × 11,5 cm



Liczydło marzeń II
2016

Porcelana, szkliwo seladonowe i craquelé
Realizacja w technologii szkliv seladonowych
w Longquan, Chiny

Abacus of Dreams II
2016

Porcelain, celadon glaze and craquelé
Made in the celadon glazes technique
in Longquan, China



Liczydło marzeń III
2016

Porcelana, szkliwo seladonowe i craquelé,
Realizacja w technologii szkliv seladonowych
w Longquan, Chiny

Abacus of Dreams III
2016

Porcelain, celadon glaze and craquelé
Made in the celadon glazes technique
in Longquan, China

wymiary/dimensions
26 x 27 x 12 cm





wymiary/dimensions
31 × 25 × 12 cm

Fizjonomia przestrzeni I
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, angoba, szkliwo seladonowe
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space I
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, engobe, celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China



Fizjonomia przestrzeni V
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, angoba, szklivo seladonowe
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space V
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, engobe, celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China

wymiary/dimensions
32 × 24 × 12 cm



Fizjonomia przestrzeni II
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, szkliwo seladonowe craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space II
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, craquelé celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China

wymiary/dimensions
31 × 25 × 12 cm



Fizjonomia przestrzeni IV
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, angoba,
szkliwo seladonowe craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

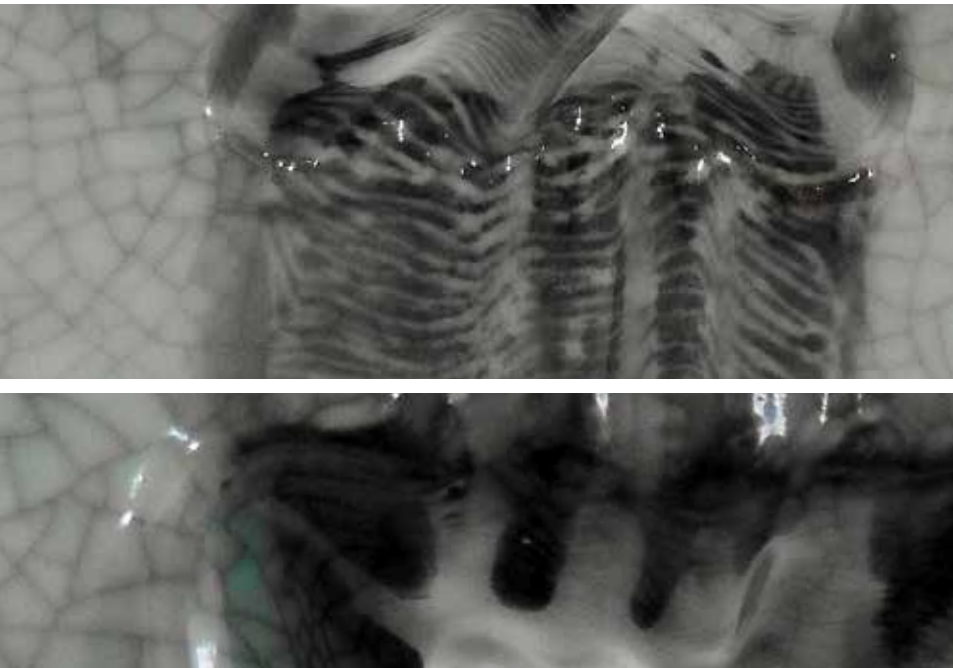
Physiognomy of Space IV
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, engobe,
craquelé celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China

*** W kolekcji**
Star Theatre Gallery
of Contemporary Art,
Pekin, Chiny

*** In the collection**
of Star Theatre Gallery
of Contemporary Art,
Beijing, China

wymiary/dimensions
31 x 25 x 12 cm





wymiary/dimensions
31 × 25 × 12 cm



Fizjonomia przestrzeni III
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, angoba,
szkliwo seladonowe
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space III
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, engobe,
celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China



Fizjonomia przestrzeni VI
Chińskie inspiracje
 2016

Porcelana, angoba,
 szkliwo seladonowe craquelé
 Realizacja w technologii
 szkliw seladonowych
 w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space VI
Chinese Inspirations
 2016

Porcelain, engobe,
 craquelé celadon glaze
 Made in the celadon
 glazes technique
 in Longquan, China

*** W kolekcji**
Longquan Celadon Museum,
Chiny

*** In the collection**
of Longquan Celadon Museum,
China

wymiary/dimensions
 31 × 25 × 12 cm



Fizjonomia przestrzeni VII
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, angoba,
szkliwo seladonowe craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych
w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space VII
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, engobe,
craquelé celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China



wymiary/dimensions
31 x 25 x 12 cm





Fizjonomia przestrzeni VIII
Chińskie inspiracje
 2016

Porcelana, angoba,
 szklivo seladonowe
 Realizacja w technologii
 szkliv seladonowych
 w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space VIII
Chinese Inspirations
 2016

Porcelain, engobe,
 celadon glaze
 Made in the celadon
 glazes technique
 in Longquan, China

wymiary/dimensions
 31 x 25 x 12 cm





wymiary/dimensions
32 × 24 × 12 cm

Fizjonomia przestrzeni IX
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, angoba
Realizacja w technologii
szkliv seladonowych
w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space IX
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, engobe
Made in the celadon
glazes technique
in Longquan, China





wymiary/dimensions
31 × 25 × 12 cm



Fizjonomia przestrzeni X
Chińskie inspiracje
2016

Porcelana, szkliwo seladonowe craquelé
Realizacja w technologii
szkliw seladonowych w Longquan, Chiny

Physiognomy of Space X
Chinese Inspirations
2016

Porcelain, craquelé celadon glaze
Made in the celadon
glazes technique in Longquan, China



wymiary/dimensions
100 × 25 × 25 cm

Stupa I
2016

Masa szamotowa, szkliwa,
wypał redukcyjny,
wmontowane porcelanowe elementy
wykonane w Jingdezhen,
Chiny

Stupa I
2016

Chamotte clay, glazes,
reduction firing,
embedded porcelain elements
made in Jingdezhen,
China





Stupa II
2016

Masa szamotowa, szkliwa,
wypał redukcyjny

Stupa II
2016

Chamotte clay, glazes,
reduction firing



wymiary/dimensions
98 x 26 x 24 cm



Stupa materii
2018

Czerwona masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie,
wypała w piecu Tongkama

Stupa of Matter
2018

Red chamotte clay,
engobes and artist's
own original glazes,
firing in a Tongkama kiln

wymiary/dimensions
45 x 17 x 13 cm





Bezdroża I
z cyklu **Fizjonomia przestrzeni**
2011

Masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie;
kompozycja montowana z elementów;
element wewnętrzny:
porcelana szkliwiona,
wykonany w Jingdezhen,
Chiny

Wilderness I
from the **Physiognomy of Space** series
2011

Chamotte clay,
engobes and artist's own
original glazes;
composition assembled from
several elements;
inner element:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
72 x 72 x 8 cm





Fragmentaryzacja
z cyklu **Fizjonomia przestrzeni**
2011

Masa szamotowa, angoba;
kompozycja montowana z elementów;
element wewnętrzny:
porcelana szkliwiona,
wykonany w Jingdezhen,
Chiny

Fragmentation
from the **Physiognomy of Space** series
2011

Chamotte clay, engobe;
composition assembled from
several elements;
inner element:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
73 x 73 x 6 cm





Nocą
z cyklu *Fizjonomia przestrzeni*
2011

Masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie,
wypał redukcyjny;
kompozycja montowana z elementów;
element wewnętrzny:
porcelana szkliwiona,
wykonany w Jingdezhen,
Chiny

At Night
from the *Physiognomy of Space* series
2011

Chamotte clay,
engobes and artist's own
original glazes,
reduction firing;
composition assembled from
several elements;
inner element:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
72 × 72 × 9 cm





Piaski

z cyklu **Fizjonomia przestrzeni**
2011

Czerwona masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie;
kompozycja montowana z elementów;
element wewnętrzny:
porcelana szkliona,
wykonany w Jingdezhen,
Chiny

Sands

from the **Physiognomy of Space** series
2011

Red chamotte clay,
engobes and artist's own
original glazes;
composition assembled from
several elements;
inner element:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China



wymiary/dimensions

74 × 74 × 10 cm



Pomiędzy
z cyklu **Fizjonomia przestrzeni**
2011

Masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie;
kompozycja montowana z elementów;
element wewnętrzny:
porcelana szkliwiona,
wykonany w Jingdezhen,
Chiny

In Between
from the **Physiognomy of Space** series
2011

Chamotte clay,
engobes and artist's own
original glazes;
composition assembled from
several elements;
inner element:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China

wymiary/dimensions
71 × 71 × 9 cm





Pustynne miasto
z cyklu **Fizjonomia przestrzeni**
2011

Czerwona masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie;
kompozycja montowana z elementów;
elementy wewnętrzne:
porcelana szkliwiona,
wykonane w Jingdezhen,
Chiny

Desert City
from the **Physiognomy of Space** series
2011

Red chamotte clay,
engobes and artist's own
original glazes;
composition assembled from
several elements;
inner elements:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China

* W kolekcji
Muzeum Narodowego w Poznaniu

* In the collection
of the National Museum in Poznań

wymiary/dimensions
Ø 85 cm x 14 cm





wymiary/dimensions
110 x 66 x 10 cm

Bezdroża

dyptyk z cyklu **Fizjonomia przestrzeni**
2011

Masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie;
kompozycja montowana z elementów;
elementy wewnętrzne:
porcelana szkliwiona,
wykonane w Jingdezhen,
Chiny

Wilderness

diptych from the **Physiognomy of Space** series
2011

Chamotte clay,
engobes and artist's own
original glazes;
composition assembled from
several elements;
inner elements:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China





wymiary/dimensions
74 × 74 × 10 cm

Struktury
z cyklu *Fizjonomia przestrzeni*
2011

Masa szamotowa,
angoby i szkliwa autorskie;
kompozycja montowana z elementów;
element wewnętrzny:
porcelana szkliwiona,
wykonany w Jingdezhen,
Chiny

Structures
from the *Physiognomy of Space* series
2011

Chamotte clay,
engobes and artist's own
original glazes;
composition assembled from
several elements;
inner element:
glazed porcelain,
made in Jingdezhen,
China





Fizjonomia przestrzeni. Reminiscencje
2019

Kamionka, angoba, szkliwo,
wypał redukcyjny

Physiognomy of Space. Reminiscences
2019

Stoneware, engobe, glaze,
reduction firing

wymiary/dimensions
42 x 29 x 19 cm





Przestrzeń emocji. Żar
z cyklu *Pejzaże wyobraźni*
2019

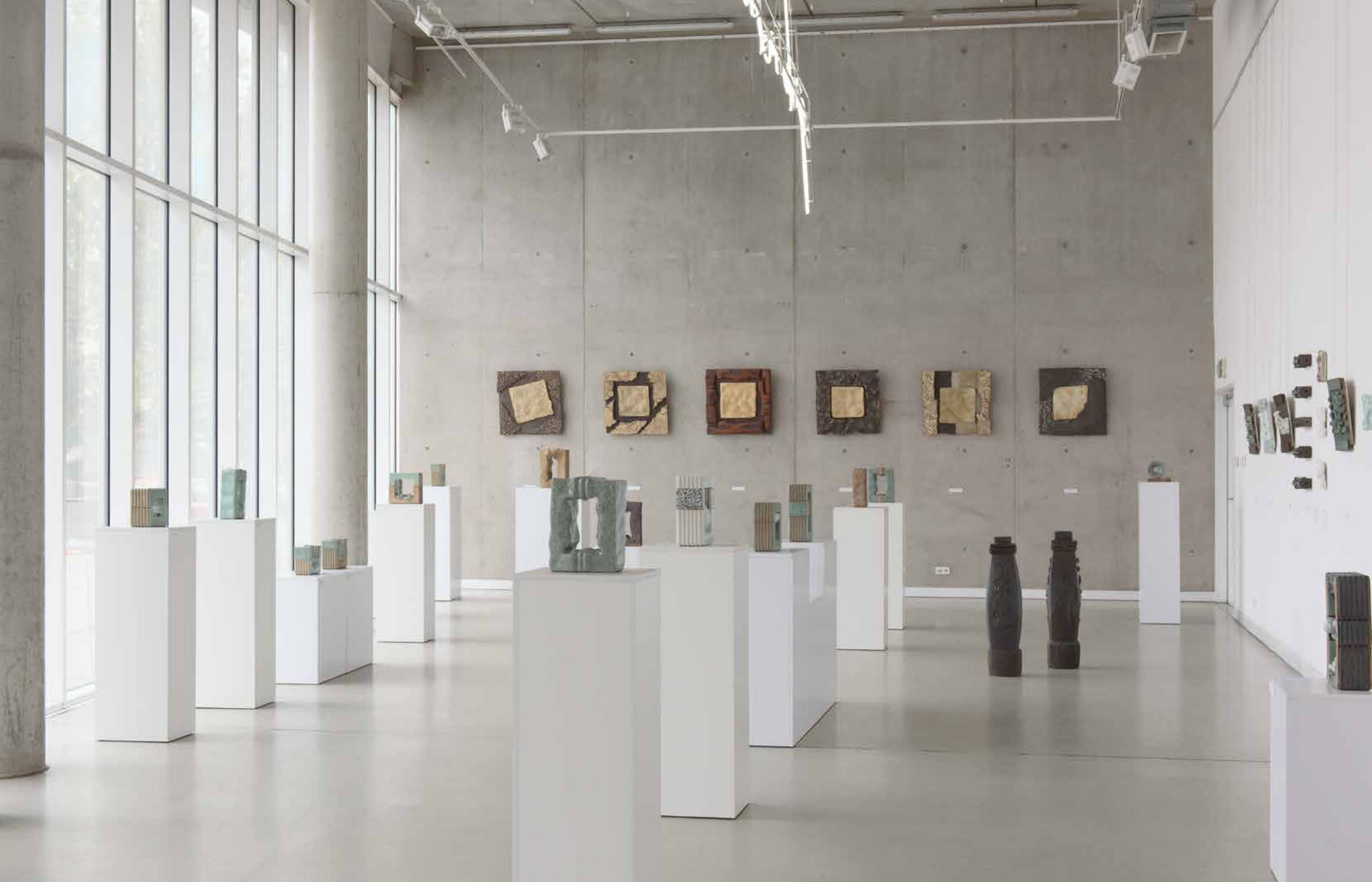
Masa szamotowa, angoba, szkliwa autorskie,
wypał w piecu Tongkama

Space of Emotions. Heat
from the *Landscapes of Imagination* series
2019

Chamotte clay, engobe,
artist's own original glazes,
firing in a Tongkama kiln

wymiary/dimensions
44 × 36 × 22 cm





Wędrowka na ZACHÓD

W Europie popularne jest powiedzenie *ex oriente lux, ex occidente lex*. Tymczasem w Chinach strony świata postrzega się dokładnie na odwrót, bo światła kultury i duchowości poszukiwano na Zachodzie, a źródła praw – we własnej tradycji, czyli (z naszej perspektywy) na Wschodzie. Ten punkt widzenia mieszkańców *Zhōngguó* (Państwa Środka) utrwała szesnastowieczna powieść *Wędrowka na Zachód* Wu Chenga, w której buddyjski mnich Tripitaka (jego pierwowzorem była historyczna postać mnicha Xuanzanga) wyrusza na Zachód, aby z Indii przywieźć święte księgi i przetłumaczyć je na chiński. Spotkania z kulturą Orientu zdają się przypominać lekturę *Alicji po drugiej stronie lustra*, gdzie te same obrazy i motywy z jednej strony wydają się bliskie temu, co dobrze znamy, a z drugiej – sytuują się w całkowitym przeciwieństwie do naszych dotychczasowych doświadczeń.

Artystyczne podróże Katarzyny Koczyńskiej-Kielan od początku były naznaczone paradoksem. Jeszcze podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta (wówczas PWSSP) artystka wyjechała na Zachód, do Niemiec. Tam w pracowni Koreanki Young-Jae Lee opanowała technikę toczenia na kole garncarskim. Ta umiejętność na wrocławskiej uczelni uległa zapomnieniu i dopiero dzięki zdolnej asystentce na nowo została przywrócona i wprowadzona do dydaktyki. Podczas pobytu w Niemczech Koczyńska-Kielan zetknęła się z mocno osadzoną w koreańskiej tradycji ceramiką swojej mistrzyni. W ten sposób jej wędrowka na Zachód okazała się *de facto* wędrowką na Wschód.

Wpływy Chin na Dalekim Wschodzie – w tym również w Korei – były równie silne jak Rzymu w basenie Morza Śródziemnego, można więc w spotkaniu artystki z Young-Jae Lee dostrzec cień przyszłej podróży do źródeł. Wyjazdy Koczyńskiej-Kielan do Jingdezhen (2010) i Longquan (2016) w Chinach – podobnie jak jej wcześniejszy pobyt w pracowni koreańskiej artystki – wbrew pierwotnym założeniom skoncentrowały się na opanowaniu ceramicznych technik. Przyjęcie takiej otwartej postawy nie jest oczywiste. Podczas zagranicznych wyjazdów artyści na ogół chłoną atmosferę odwiedzanych krajów, przywożą pamiątki, fotografie; nieliczni podpatrzone rozwiązania technologiczne testują już po powrocie we własnych pracowniach. Podjęcie pracy w obcym miejscu jest olbrzymim wyzwaniem, zwłaszcza dla ceramika. Od pierwszego dnia piętrzą się trudności w zetknięciu z nieznanymi rodzajami gliny czy technikami wypału – np. w Jingdezhen naczynia szklivi się z pominięciem fazy biskwitu, a w Longquan charakterystyczną barwę seladonów uzyskuje się przez barwienie porcelany w masie związkami żelaza; wszystkiego trzeba uczyć się na nowo! Koczyńska-Kielan przyswaja sobie nowe techniki z olbrzymim entuzjazmem. Nie wykorzystuje ich jednak nadmiernie, np. przed laty nauczyła się toczyć na kole garncarskim i tę trudną technikę do tej pory stosuje z maestrią, ale (na tym etapie twórczości) dość rzadko, jak np. w formie *Chińska brama III* (2016) czy w *Liczydla marzeń I, II i III*. Co kryje się za tymi wydawałoby się jedynie technicznymi i technologicznymi poszukiwaniami? Czy odpowiedź znajdziemy na ostatniej wystawie Koczyńskiej-Kielan: „Celadon? Ćwiczenia z obcości”?

Artystka, zestawiając prace wykonane w Polsce i w Chinach, zderza ze sobą materiały i faktury. W ten sposób glina szamotowa z okolic Wrocławia występuje w towarzystwie różnych odmian kaolinowych glin chińskich (czyli porcelany, choć w Państwie Środka nie używa się tego określenia). A powierzchnie chropowate i pozbawione szkliwa znajdują dopełnienie w barwnych, szklwionych taflach. Zwracają uwagę prace zmontowane z elementów wykonanych w Chinach i w Polsce. W cyklu *Fizjonomia przestrzeni* ceramiczka stara się oba materiały (szamot i porcelanę) upodobnić do siebie i czyni to z taką biegłością, że nawet dla wprawnego oka wyróżnienie w tych płaskorzeźbach porcelanowych detali okazuje się zbyt trudne; jak w zszarzałych i szorstkich fragmentach rozpoznać porcelanę, która u nas stała się synonimem delikatności i bieli? W cyklu *Stupy* artystka – przeciwnie – wprowadza kontrast, wtapiając w ścianki szamotowych naczyń drobne elementy ze szklwionej porcelany, które kojarzą się zarówno z mineralicznymi inkluzjami w metamorficznej skale, jak też z chińskimi hieroglifami.

NEFRYT

Z Longquan Koczyńska-Kielan przywiozła wykonaną przez siebie seladonową porcelanę. Z gliny często wytwarzano imitacje przedmiotów z cenniejszych materiałów, np. czarna ceramika *buccherò* Etrusków zastępowała naczynia z brązu, a w gotyckiej Europie cegła lombardzka z powodzeniem zajęła miejsce romańskich ciosów z piaskowca. Podobnie było z seladonami, które w Chinach naśladują wyroby z nefrytu (i utożsamianego z nim jaspisu). Kamień ten najwyżej ceniono w okresie, gdy używano go po sproszkowaniu jako leku na długowieczność. Źródłem tej terapeutycznej mocy miała być skondensowana w nim energia *yang*, tradycyjnie wiązana z niebem i przeciwstawiana energii ziemi *yin*. Częściej jednak z tego „kamienia nieśmiertelności” wykonywano przedmioty o największym znaczeniu w chińskiej kulturze. Znalazło to wyraz w dawnych rytuałach sepulkralnych, podczas których wykorzystywano oszlifowane okruchy kamienia *yusai*. Utrzymywał się też zwyczaj wkładania nefrytowych klejnotów do ust (*yuhan*) i rąk (*yuwo*) zmarłych. W grobach układano również talizmany *bi* (dysk z otworem w środku) i *cong* (cylindryczne naczynie, wewnątrz okrągłe, a na zewnątrz czworoboczne). Szczególnie nasycone symboliką naczynie *cong* naśladowano w seladonowej ceramice, a koło i kwadrat, ukryte w ich kształcie, odnoszono do harmonii nieba i ziemi (a więc równocześnie do pierwotnych sił *yang* i *yin*).

Dyskretny związek ceramiki z ludzką cielesnością od dawna był obecny w pracach Koczyńskiej-Kielan, ale w kontakcie z chińską kulturą artystka ożywia te motywy, np. w cyklu *Stupy* nakrywa formy z szamotowej gliny przykrywkami, w czym wydaje się nawiązywać zarówno do nefrytowych naczyń *cong*, jak i do klejnotów *yusai*. W pracy *Stupa materii* (2018) przykrywka nie została przez ceramiczkę do końca wyodrębniona, więc nie daje się jej uchylić i zajrzeć do środka, co – przez kontrast – uwydatnia dostępność wnętrza w pozostałych dziełach cyklu. Ceramiczne stupy okazują się w ten sposób syntetycznymi i niefiguratywnymi modelami ludzkiego ciała.

Człowiek, zajmujący miejsce między niebem i ziemią, był mikrokosmosem, w którego ciele odbijała się geometria sił makrokosmosu. Na Zachodzie opisy relacji człowieka z kosmosem zostały zdominowane przez model statycznej sfery z centralnym punktem symetrii. Koczyńska-Kielan, jakby analizując układy tych sił wewnątrz ciała i w położeniu ludzkiej postaci w krajobrazie rozciągającym się aż po horyzont (jak np. *W kołysce widnokregu II*; 2013), ukazuje wycinki takiej sfery, które mogą przypominać ćwiartki kuli ziemskiej – od zewnątrz gładkie, a od wewnątrz pofałdowane, ze zróżnicowaną i organiczną fakturą. Fraktalnie ukształtowane wnętrza ćwiartek przepoławionych „planet” i „księżyców”, przywołują też odleglejsze skojarzenia z anatomicznymi przekrojami ludzkiego ciała.

Na Zachodzie dopiero Jacques Lacan, nawiązując do odkryć dwudziestowiecznej geometrii, zaproponował nowy, niesferyczny model „wewnętrznego” i „zewnętrznego” świata ludzkiej świadomości. Posłużył się w tym celu torusem (dwuwymiarową powierzchnią zanurzoną w przestrzeni trójwymiarowej o kształcie obwarzanka), w którym każdy

punkt zewnętrzny jest równocześnie punktem wewnętrznym; skrajności nie są przez to trwale sobie przeciwstawiane, lecz swobodnie przechodzą jedne w drugie. Na propozycję podobną do Lacanowskiego niestatycznego opisu rzeczywistości natrafiamy w starożytnej chińskiej Księdze Przemian (*Yijing*). Figurę torusa rozpoznajemy też w obrzędowych naczyniach *bi* i *cong*. O ile w *bi* bez trudu dostrzegamy prosty „obwarzanek” torusa, to w *cong* pojawiają się dwa zespolone ze sobą pierścienie w kształcie koła i kwadratu. O drugim, „kwadratowym torusie” u Lacana nie znajdziemy już wzmianki, ale taka figura występuje w wielu rzeźbach Koczyńskiej-Kielan; są to m.in. prezentowane na wystawie *Pejzaż wewnętrzny II* (2008), *Pejzaż wewnętrzny. Napięcie* (2009), *Przestrzeń emocji. Żar* z cyklu *Pejzaże wyobraźni* (2019) czy *Fizjonomia przestrzeni. Reminiscencje* (2019). Artystka „kwadratowe torusy” wykonywała na długo przed wyjazdem z Europy, ale w Chinach intrygująca geometria tych form zyskała nowy kontekst przez odniesienie do nadal żywej w Chinach opozycji nieba i ziemi (oraz *yang* i *yin*), ilustrowanej symbolicznym zestawieniem koła i kwadratu.

Topos ciała ludzkiego jako mikrokosmosu obecny jest w wielu cywilizacjach, choć jego trwałość w kulturze Zachodniej Europy wydaje się ostatnio zagrożona. Zetknięcie z tradycyjną kulturą Chin daje swoistą szansę odtworzenia uszkodzonych nici „kulturowego DNA”, bo gdy np. przedmioty *bi* i *cong* z nefrytu wytwarza się w Chinach nieprzerwanie od neolitu, korzystając z niezmiennych wzorów i podobnych technologii, to w Europie nie tylko bezpowrotnie utracono tradycje neolitycznych kultur, ale współcześnie kontestuje się również zastane dziedzictwo sięgające antyku. Wędrownka Koczyńskiej-Kielan na Wschód, która okazała się faktycznie powrotem na Zachód, zyskuje głębsze wymiary.

KOLORY I PUSTKA NIEBA

W tytule wystawy „Celadon? Ćwiczenia z obcości” artystka, eksponując zbiór wykonanych przez siebie seladonów w Longquan, odwołuje się do barw nieba i związanych z nimi odczuć dystansu, obcości i transcendencji. Barwę nefrytów i seladonów w Chinach symbolicznie wiąże się z kolorem nieba *qīng*. Pod żadnym jednak pozorem nie wolno *qīng* mylić z barwą *lán* (bliską błękitom pruskim), bo w odczuciu Chińczyków jest ona brzydka i demoniczna. I u Koczyńskiej-Kielan nie odnajdujemy śladu tej barwy. O tym, jak dalece kolor *qīng* jest powiązany z symboliką nefrytu, może świadczyć jego zakres, pokrywający się w dużym stopniu z naturalnymi barwami kamienia (od bieli, przez zielenie, po szarości). W pracy *Pięć elementów z Jingdezhen – qīngci* artystka zdaje się podejmować próbę uchwycenia natury nefrytowej barwy *qīng*, która od tysiącleci oswaja mieszkańców Państwa Środka z obcym i dalekim niebem, źródłem ziemskiego ładu. Podczas gdy swoje prace w Polsce konsekwentnie utrzymuje w kolorach ziemi, to dopiero w Chinach po raz pierwszy zastosowała szkliwa w barwach nefrytu. Czy żywy kontrast kolorów ziemi z barwami nieba to tylko chińskie *capriccio*? Czy też to barwne zestawienie zagości w pracach Koczyńskiej-Kielan jako stały element struktury, jako *basso pro organo*?

Równie ważnym elementem ceramicznych rzeźb artystki jest pusta przestrzeń, która podobnie jak w nefrytowych *bi* i *cong* zajmuje centralne miejsce w kompozycji. Choć pojęcie *amor vacui* znane jest kulturze Zachodu, to jego głębsze i pozytywne znaczenie znajdowało wyraz dość rzadko, np. w tekstach Dionizego Areopagity (z lekceważeniem zwanego od XIX wieku Pseudo-Dionizym), mistyków nadreńskich, św. Jana od Krzyża czy Jakoba Böhmego. Umiłowanie pustki może być kojarzone współcześnie z estetycznym minimalizmem. Ten pragmatyczny i funkcjonalny sposób kształtowania przestrzeni – inaczej niż na Dalekim Wschodzie – nie znalazł w Europie ugruntowanej teorii. W europejskiej filozofii pustka zwykle przybierała wartość negatywną, kojarzoną z nihilizmem, a w życiu codziennym stała się synonimem nieużyteczności: „z pustego i Salomon nie naleje!” W tym kontekście ożywczo działa na Europejczyka zetknięcie z myślą Zuangziego, który (zauważając, że „to puste wnętrze tworzy naczynie”, a „ściany z otworami na okna i drzwi tworzą dom”) ujawnia kreatywną moc pustki.

Przebite otworami ceramiczne formy Koczyńskiej-Kielan – wykonane z szamotu (np. *Pejzaż wewnętrzny II*, *Pejzaż wewnętrzny. Napięcie* z 2009 roku) i ze szklionej porcelany (np. *Fizjonomia przestrzeni I–III. Chińskie inspiracje* z 2016) – mogłyby kojarzyć się z rzeźbami Henry’ego Moore’a. Czy słusznie? Perforacje u Moore’a służą zagarnięciu zastanego krajobrazu i podporządkowaniu go wizji artysty. Rzeźba okazuje się ramą dla pejzażu, ale taką ramą, która dominuje nad otoczeniem i anektuje w swoją ażurową strukturę obce terytoria. W podobny sposób aranżowano osie widokowe romantycznych ogrodów, które celowo pozbawiano ogrodzeń (funkcje murów przejmowały ukryte przed spojrzeniem suche fosy, na wzór rowów fortecznych), aby należące do sąsiadów pola i łąki włączyć we „wspaniały widok” z własnej posiadłości. Otwory w rzeźbach Koczyńskiej-Kielan – silnie eksponujące pustkę – paradoksalnie nie przyczyniają się do zwiększenia jej „stanu posiadania”, nie „wysiedlają” i nie „ruguja” widza z jego miejsca, przeciwnie, zdają się przynosić autorce tylko stratę. O podobnym efekcie pisze Ludwig Binswanger: „w rezultacie utraty własnej przestrzeni pojawia się osobiwy fenomen «bezgranicznego» powiększania własnej przestrzeni poprzez od dawanie własnej przestrzeni!”. Promieniujące wewnętrzną pustką rzeźby Koczyńskiej-Kielan zachęcają do medytacji.

Binswanger w swojej „geometrii emocji” wyróżnia dwie ważne dla ludzkiej psychiki i powiązane ze sobą figury: „żywą elipsę” i „parabolę”. Ruch elipsy zależy, jego zdaniem, bardziej od zagubionego środka aniżeli od dwóch ognisk, które go tylko zastępują. Rozdwojenie środka ma sprawiać, że to pęknięcie skłaniające do poszukiwania wspólnej jedności równocześnie otwiera naszą własną przestrzeń na drugiego człowieka. Parabola powstaje z elipsy, która utraciła jedno z dwóch ognisk; taka strata drugiej osoby rozrywa zamkniętą elipsę, otwierając ją na nieskończoność, na niebo. W dwóch cyklach rzeźb Koczyńskiej-Kielan: *Chińskie bramy* i *Liczydło marzeń* (Longquan 2016) odnajdujemy podobnie zamknięte i rozerwane pierścienie „kwadratowych torusów”.

PIĄTA STRONA ŚWIATA

Artystka, jak sama przyznaje, bardzo wiele zawdzięcza technicznym umiejętnościom ceramików z Longquan i Jingdezhen, ale kształty wytwarzanych przez nich naczyń nie okazały się dla niej inspirujące. Ceramiczka wyjechała do Chin z własnym repertuarem rzeźbiarskim, tematycznie sięgającym do archetypów europejskiej kultury. W swoim dialogu z tradycją nigdy jednak nie posługiwała się językiem figuratywnym (tak charakterystycznym dla dawnej tradycji europejskiej), tworząc formy mocno zgeometryzowane, wręcz abstrakcyjne (a bliskie nowoczesnej estetyce). Taki sposób opowiadania o ludzkich działaniach i emocjach okazał się jednocześnie bliski kulturze Dalekiego Wschodu. Gdy nasi augurowie kwiecieście opisywali lot ptaków po nieboskłonie, to w Chinach posługiwano się już sformalizowanym językiem *Księgi Przemian*; z system binarnym Zachód zapoznał się dopiero dzięki matematykowi Gottfriedowi Leibnizowi.

Choć jedną ze swoich prac z Jingdezhen artystka zatytułowała *Yin i Yang* (z cyklu *Znaki*, 2010/2014), co mogłoby sugerować podjęcie bezpośredniego dyskursu z obcą kulturą, to do zrozumienia jej wewnętrznej przemiany kluczem okazał się dla mnie cykl płaskorzeźb *Fizjonomia przestrzeni* z 2011 roku. We wgłębieniach płyt prostokątnych (np. *Bezdroża I i Pomiędzy*; 2011) lub owalnych (*Pustynne miasto*, 2011) z szamotu artystka zanurzyła kwadratowe formy z porcelany o fakturze upodobnionej do mokrego piasku. Na pierwszy rzut oka te ciężkie tafle mogą sprawiać wrażenie miasta zasypanego przez piaski pustyni. Czy ślady dawnych budowli artystka przedstawiła z lotu ptaka? I tu nasuwają się wątpliwości, bo zdecydowanie nie to jest spojrzenie z zewnątrz, lecz z jakiegoś bliżej nieokreślonego wnętrza. Przypomniały mi się słowa Aarona Betsky’ego, że alternatywą dla budowania drapacza chmur (współczesnego odpowiednika wieży Babel) powinno być wycofanie się do jaskini. Kopanie w ziemi jawi się więc jako nowy i przeciwstawiony nowoczesności sposób doświadczania przestrzeni, w którym można, jak dziecko, doświadczać zmysłowego kontaktu z otoczeniem. Jest w tym odkryciu coś nieoczywistego, jak odnalezienie plaży pod płytami wybetonowanego nabrzeża. W cyklu *Fizjonomia przestrzeni* ziemia zdaje się być dla artystki miejscem powrotu.

O ile w dawnych mitach z basenu Morza Śródziemnego ziemia odgrywała ważną rolę (co poświadcza chociażby lektura biblijnej Księgi Rodzaju czy *Przemian* Owidiusza), to u zarania filozoficznej refleksji pozbawiono ją dawnego znaczenia. Już Arystoteles zauważył, że jońscy filozofowie przyrody w poszukiwaniach *arché* zupełnie pominęli ziemię, w wyniku czego Witruwiusz, aby uzasadnić obecność ziemi wśród czterech żywiołów, musiał powoływać się na autorytet Eurypidesa, tragika, a nie filozofa. W nowożytności ten trend jeszcze bardziej się pogłębił. Lepione z szamotowej gliny rzeźby Koczyńskiej-Kielan, o wyraźnie chropowatej powierzchni, wydają się przywracać ziemi jej utraconą godność.

W Chinach ziemia jest nie tylko jednym z pięciu żywiołów (w Europie wyróżniamy tylko cztery elementy), ale też wyznacza piątą stronę świata (gdy my znamy tylko cztery strony świata!). Próżno jednak tej chińskiej piątej strony szukać za horyzontem, bo znajduje się pod naszymi stopami. Pielgrzym z wiersza Cypriana Norwida wyznaje:

„Przecież i ja – ziemi tyle mam,
Ile jej stopa ma pokrywa,
Dopokąd idę!...”

Aby dostrzec piątą stronę świata, trzeba być podobnym do Norwidowskiego Pielgrzyma – w nieustannym ruchu. W Chinach w ruchu są również żywioły, bo każdy z pięciu elementów potrafi zmienić się w swoje przeciwieństwo. Europejska koncepcja czterech żywiołów, przeciwnie, jest statyczna: elementów nie traktuje się jako faz pośrednich w wielkiej przemianie świata, lecz widzi się w nich odrzuconą i nieredukowalną pozostałość po procesie analitycznym. Intuicyjną myśl o ziemi jako praelemencie w Europie dość wcześnie podważono. W pierwszym okresie twórczości (poprzedzającym wyjazd do Chin) Koczyńska-Kielan jakby przywraca żywiołowi ziemi należyte mu miejsce, którym w Chinach okazała się piąta strona świata.

HIEROGLIFY

W Jingdezhen artystka wykonała cykl płaskorzeźb *Znaki* nawiązujących do nefrytowych ekranów *chaping*, na których rytowano sentencje. Są to prostokątne płyty zapisane hieroglifowym maczkiem, z pionowymi lub poziomymi rzędami ceramicznych „klejnotów”. Kolorystykę szklionych ekranów artystka utrzymała w nefrytowych barwach, od czerni (*Nocą*), przez różne odcienie zieleni (*Kontrapunkt*), po szarości i biele (*Nieodczytane I i II*). W cyklu *Znaki* ceramiczka po raz pierwszy zastosowała różnobarwne szkliva. Wykonanie przez nią reliefów o gładkiej i lśniącej powierzchni, jak się wydaje, pozostaje w związku ze zmianą w postrzeganiu świata, bo nie jest to już spojrzenie z wewnątrz, z głębi ziemi. Jest to raczej spojrzenie z dystansu, o (chciałoby się powiedzieć) wręcz pozaziemskiej proveniencji. Koczyńska-Kielan zdaje się odkrywać tę utraconą w ponowoczesnej Europie perspektywę, która kiedyś wynikała z konkretnego i powszechnie dostępnego doświadczenia. Jeszcze w czasach Arystotelesa – ale i później, bo aż do wynalezienia teleskopu – utrzymywał się pogląd, że oglądane nieuzbrojonym okiem ciała niebieskie są idealnie gładkie. Każdy z ekranów cyklu *Znaki* wydaje się ceramicznym listem z nieba.

W tym cyklu ceramiczka zmierzyła się również z wielkim wyzwaniem dla każdego Europejczyka – chińskim pismem. W naszym kręgu kulturowym biegle opanowanie kilkunastu liter alfabetu pozwala zostać erudytą; w Chinach, gdy zna się dwa tysiące znaków, uchodzi się za analfabetę, znajomość pięciu tysięcy znaków uważa się za standardową, a znawcą tradycyjnej kultury chińskiej można zostać wykazując się znajomością pięćdziesięciu tysięcy znaków i nie jest to liczba zamknięta. Jeśli zna się wymowę słowa zapisanego hieroglifem, to można jego znaczenie odnaleźć w słowniku uporządkowanym według *bopomofo* lub *pinyin* (są to niedostłowne odpowiedniki naszych alfabetów). Nie zawsze jest to możliwe i wówczas trzeba sięgnąć do kluczy, w których do znaczenia znaku dociera się w podobny sposób jak w europejskich przewodnikach do oznaczania roślin czy ptaków; o ile jednak takie cechy jak liczba

płatków kwiatowych lub kształt dzioba wystarczają do identyfikacji gatunku, to w wypadku sinogramów obok liczby i kształtu kresek tworzących hieroglif ważna jest jeszcze kolejność ich stawiania; trzeba więc mieć dobrze opanowane zasady kaligrafii. Jak potraktować system pisma, w którym jedno znaki odnoszą się tylko do wymowy (znak odpowiada jednej sylabie), drugie zostały uformowane według zasady semantycznej (znak reprezentuje rzecz, zjawisko lub abstrakcyjne pojęcie), a część z nich jest podporządkowana obu tym porządkom?

Fascynacja chińskimi hieroglifami przybrała u artystki postać bardzo osobistej refleksji nad naturą pisma i jego związków z mową. Odrzucając stylistykę imitowania zewnętrznej formy chińskich znaków, wypracowała zupełnie oryginalny sposób obrazowania dźwięku: skupiła się na przedstawieniu energii i muzyczności chińskiej mowy. Przypomina to mało znany topos „zmarzłych słów”, którego źródłem stała się historia spisana przez Plutarcha. Koncept tej opowieści opiera się na wnikliwej, niemal przyrodniczej obserwacji i na swobodnej grze wyobraźni: każdy z nas pamięta, że w mroźne dni z ust mówiących unoszą się obłoki pary, ale aby wyobrazić sobie, że te chmury zastępną w fantastycznych kształtach, wolno opadną na ziemię i przemienią się w nasiona, a wiosną z tych „zmarzłych słów” wykiełkują rośliny i zakwitną, potrzebna jest już wrażliwość dziecka. Nieprawdopodobieństwo opowieści sprawiło, że motyw „zmarzłych słów” pojawiał się zwykle w kontekstach komediowych. Sięgali po niego m.in. Antifanes, François Rabelais, Baltazar Castiglione (który anegdotę z zamarzającymi słowami związał z Polską) czy Rudolf Erich Raspe. Przeniesienie tego motywu ze stylu niskiego do wysokiego dokonało się za sprawą polskich romantyków: gdy jeszcze Kazimierz Władysław Wójcicki ludową opowieść o „zmarzłych słowach” przedstawił w konwencji „świata odwróconego”, to już Teofil Lenartowicz zrezygnował z żartobliwego tonu, a w tragicznej tonacji ten sam temat wybrzmiał w wierszu *Znów legenda* Cypriana Norwida.

Artystka w swoim zaskakującym i nowatorskim rozwiązaniu zdaje się ożywiać zapomniany motyw „zmarzłych słów”. Jej „chińskie” hieroglify przybrały postać ceramicznych znaków o osobliwych kształtach, nasuwających myśl o chmurach i o egzotycznych owocach np. morwy lub liczi. Takimi ceramicznymi niełupkami i pestkowcami artystka nawiązała do niespełnionego snu Europejczyków o słowie, które w piśmie nie utraciłoby plastycznej ekspresji, a nawet zyskałoby przestrzenną manifestację. Te małe formy ceramiczne artystka wykonywała ręcznie z porcelany, która pod palcami rozpływa się, tracąc stabilność. Zapanowanie nad takim przelewającym się materiałem wymaga podobnych umiejętności jak podczas pracy na kole garncarskim. Porcelanowe „chmury” zachowały ślady zrytmizowanych gestów ceramiczki. Inspiracją były dla niej ruchy rąk chińskiego kaligrafa. W koncepcie „sportretowania” chińskich hieroglifów obłokami pary wyczuwamy norwidowski dystans. Autoironia nie tylko skłania do pokory, ale też ułatwia powrót do zapomnianych wartości własnej kultury.

WDZIĘK

Konfucjusz, kończąc pracę nad podstawami prawa w Chinach, zapytał wyrocznie z *Księgi Przemian*: „co miałbym jeszcze poprawić?”. Rozrzucone łodygi krwawnika ułożyły się w heksagram *bēn, bì* („wdzięk”, „elegancja”): obraz ognia u stóp góry. Wdzięk i elegancja wiążą się w chińskiej kulturze z uzyskaniem równowagi i niebiańskiego ładu. W tekstach konfucjańskich proces uczenia, w którym człowiek nabiera ogłady, często porównywano z długotrwałym polerowaniem pierwotnie surowej bryły nefrytu. Wdzięk miałby zatem pojawić się dopiero na końcu długiej drogi i wiązać się z osiągnięciem dojrzałości. Gdy przed laty odkryłem szamotowe rzeźby Koczyńskiej-Kielan, ujęły mnie szlachetną dojrzałością formy i niewymuszoną elegancją. Nie mogłem wówczas przypuszczać, że nowe prace artystki ze szkliwionej, chińskiej porcelany dostarczą mi tak wiele satysfakcjonujących emocji.

BIBLIOGRAFIA

Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, [w:] idem, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1990, t. 2.

Betsky A., *Landscrapers. Building With the Land*, London 2005.

Binswanger L., *Współbycie Mnie i Ciebie*, przeł. J. Mizera, [w:] *Filozofia dialogu*, wyb., oprac. i przedm. B. Baran, Kraków 1991.

Cz’eng-en W., *Wędrówka na Zachód*, przekł. i posłowie T. Żbikowski, Warszawa 1984.

Dialogi konfucjańskie, przeł. K. Czyżewska-Madajewicz, M.J. Küstler, Z. Tłumski, Wrocław 1976.

Eberhard W., *Symbole chińskie: słownik: obrazkowy język Chińczyków*, przeł. R. Darda, Kraków 2006.

Estetyka czterech żywiołów: ziemia, woda, ogień, powietrze, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002.

I Cing – Księga Przemian, przeł. (z chiń.) i komentarz R. Wilhelm, (przeł. z niem. W. Jóźwiak et al.), Warszawa 1994.

Klejnowski-Różycki D., *Filozofia sztuki chińskiej*, Warszawa–Zabrze 2015.

Konfucjusz, *Analekta*, przeł. i oprac. K. Pejda, Warszawa 2018.

Lacan J., *Funkcja i pola mówienia i mowy w psychoanalizie*, przeł. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.

Lichaczow D., *Poezja ogrodów: o semantyce stylów ogrodowo-parkowych*, przeł. K.N. Sakowicz, Wrocław 1991.

Macioszek A., *Magia i funkcje nefrytu w kulturze chińskiej (od neolitu po czasy dynastii Qing)*, „Przegląd Orientalistyczny”, nr 1-2, 2010, s. 41-56.

Merton T., *Droga Chuang Tzu*, przeł. M. Godyń, Kraków 2005.

Norwid C.K., *Pielgrzym*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. II, s. 28.

Norwid C.K., *Znów legenda*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, t. I, s. 130-132.

Owidiusz, *Przemiany*, wyb. i przeł. A. Kamieńska, Wrocław 1997.

Piotrowska-Tryzno M., Gurska A., „Odnaleźć plażę pod płytami chodnika”. *Aaron Betsky i landscrapers w perspektywie filozoficznej*, [w:] *Międzynarodowe Biennale Architektury Wnętrz* [kat. wyst.], s. 66-87.

Sarek K., *Nefryt jako lekarstwo w dawnych Chinach – analiza lingwistyczno-kulturowa*, „Przegląd Orientalistyczny”, nr 1-2, 2005, s. 89-95.

Solski Z.W., *Alegoria poety słowiańskiego w wierszu „Znów legenda” C.K. Norwida*, „Studia Slavica”, t. IX, Ostrava 2005, s. 21-29.

de Waal E., *Biały szlak. Podróż przez świat porcelany*, przeł. M. Cielecka, Wołowiec 2017.

Wilhelm H., *Sens I-cing*, przeł. A. Onysymow, Warszawa 2010.

Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1956.

Zajdler E., *Pismo chińskie i klucze semantyczne jako nośnik znaczenia leksykalnego*, Warszawa 2008.

Zhuangzi, *Prawdziwa księga południowego kwiatu*, przeł. M. Jacoby, Warszawa 2009.



Journey to the WEST

In Europe, we often speak of *ex oriente lux, ex occidente lex* (out of the East, light, out of the West, law). In China, however, the perception of the sides of the world is exactly opposite since the light of culture and spirituality was searched in the West whereas the source of laws in their own tradition, i.e. (from our perspective) in the East. This point of view of the inhabitants of *Zhōngguó* (Middle Kingdom) is reinforced by a 16th-century novel *Journey to the West* by Wu Cheng'en, which tells a story of a Buddhist monk named Tripitaka (based on the historical monk Xuanzang) who sets out on a journey to the West to bring sacred books from India and translate them into Chinese. The encounter with oriental culture resembles another novel, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, where images and themes seem familiar to what we know, yet on the other hand, stand in sharp contrast to our experience.

The artistic journeys of Katarzyna Koczyńska-Kielan have been marked with paradox from the very beginning. As a student at the E. Geppert Academy of Fine Arts (then known as PWSSP), the artist went west to Germany. There, in the studio of Korean artist Young-Jae Lee, she learned to throw ceramics on the potter's wheel. That skill had been forgotten at Wrocław's Academy of Fine Arts and only thanks to the talented assistant it was brushed up and reintroduced to the curriculum. During her stay in Germany, Koczyńska-Kielan came into contact with Korean ceramic tradition represented by her master. Therefore, her journey to the West eventually turned out to be a journey to the East.

The impact of China on the Far East, including Korea, was as strong as the impact of the Roman Empire on the Mediterranean countries so the encounter with Young-Jae Lee could be seen as foreshadowing a future journey to the roots. Koczyńska-Kielan's trips to Jingdezhen (2010) and Longquan (2016) in China, similarly to her previous visit in the studio of the Korean artist, despite her plans, focused on mastering ceramic techniques. Adopting such an open attitude was not at all obvious. During their trips abroad, artists usually enjoy the atmosphere of the visited countries, buy souvenirs and take photos, only a few of them bring back new technological solutions to test them in their studios. Working in an alien place is a great challenge, especially for a ceramic artist. From the very start, difficulties regarding unfamiliar kinds of clay and firing techniques begin to pile up, for instance in Jingdezhen, the glazing of the ceramic ware is done without the preceding bisque phase, whereas in Longquan, the characteristic colour of celadons is achieved by colouring through-dyed ceramics with iron oxides. Everything needs to be learnt again! Koczyńska-Kielan picks up new techniques with enthusiasm. She does not overuse them though, for instance after she learned to throw ceramics on the potter's wheel, she has been using this technique masterfully but seldom at the current stage of her artistic practice, e.g. in *Chinese Gate III* (2016) or *The Abacus of Dreams I*,

II and *III*. What lies behind these apparently merely technical and technological experiments? Are we going to find the answer to this question at Koczyńska-Kielan's most recent exhibition titled "Celadon? Alienness Exercises"?

Displaying side by side the artwork created in Poland and China, the artist contrasts different materials and textures. Chamotte clay from the region of Wrocław is accompanied by different varieties of Chinese kaolin clay (i.e. porcelain, although the term is not used in the Middle Kingdom) whereas porous and unglazed surfaces are complemented by colourful and glazed panes. The works assembled from the elements made in China and Poland stand out. In the *Physiognomy of Space* series, the artist undertakes to make the two materials (chamotte clay and porcelain) alike and she does it so convincingly that even to an expert eye distinguishing the porcelain details in the reliefs poses a problem; how to recognise in grey and porous material the same porcelain which to us has become a synonym of delicacy and whiteness? Conversely, in a series titled *Stupas*, the artist introduces contrast by inlaying chamotte ware with small pieces of glazed porcelain, which bring to mind both mineralogical inclusions in a metamorphic rock and Chinese hieroglyphs.

NEPHRITE

From Longquan, Koczyńska-Kielan brought celadon porcelain which she had made herself. Clay often served to make objects which imitated more valuable materials, e.g. black bucchero ceramic ware of the Etruscans was used instead of bronze ware and in Gothic Europe and Lombard, Roman cut sandstone was successfully exchanged for brick. In a similar fashion, in China, celadon items imitate objects made of nephrite (and jasper which is associated with it). The stone was greatly valued at the time when it was used in powdered form as a medicine for longevity. Its purportedly therapeutic power was believed to come from its condensed energy, which was traditionally linked to Heaven and contrasted with the energy of Earth called *yin*. More often, however, "the stone of immortality" was used in the production of the most important objects in Chinese culture, as evident from old sepulchral rites which employed cut *yusai* pieces. There was also an established custom of putting nephrite stones in the mouths (*yuhan*) and hands (*yuwo*) of the dead. Moreover, *bi* talismans (a disc with a circular hole in the centre) and *cong* vessels (a tube with a circular bore and square outer section) were placed in the tombs. Because of its deep symbolism, the *cong* was particularly often imitated in celadon ceramics and the circle and the square hidden in its shape were associated with the harmony of Heaven and Earth (therefore also with the primordial *yang* and *yin* forces).

A discreet link between ceramics and Man's bodily nature has for long been present in the works of Koczyńska-Kielan, but upon contact with Chinese culture, the artist revisited this theme, e.g. in the *Stupas* series, she covers her chamotte artefacts with lids, alluding both to nephrite *cong* vessels and *yusai* gems. In a work titled *A Stupa of Matter* (2018), the artist did not separate the lid from the vessel, so it cannot be taken away to give us a glimpse inside the vessel, which, by contrast, highlights the accessibility of the inside in other works of the series. Therefore, her ceramic stupas turn out to be synthetic and non-figurative models of the human body.

Belonging somewhere between Heaven and Earth, a human being was a microcosmos whose body reflected the geometry of macrocosmic forces. In the West, the descriptions of the relationship between Man and the universe were dominated by the model of a static sphere with a central point of symmetry. In her apparent analysis of those forces inside the human body and locating the human figure in a landscape which stretches to the horizon (e.g. *In the Cradle of the Horizon II*; 2013), Koczyńska-Kielan shows small parts of the sphere which resemble the quarters of the Earth globe – they are smooth on the outside and undulated on the inside, featuring both diverse and organic texture. The fractal architecture of the interiors of the quartered "planets" and "moons" evoke distant associations with cross-sections of the human body.

In the West, Jacques Lacan was the first to put forth a new, non-spherical model of the “internal” and “external” world of human consciousness, drawing from the findings of 20th-century geometry. For that purpose he used a torus (a two-dimensional surface immersed in a three-dimensional cracknel-shaped space), in which every external point is also an internal point; therefore the opposites are not contrasted permanently but they freely swap places. We encounter a similar proposition of a non-static model of reality in an ancient Chinese book titled *Book of Changes* (*Yijing*). We find the torus shape in *bi* and *cong* ritual vessels. If the ring-shaped torus is clearly visible in the *bi*, the *cong* features two joined rings shaped like the circle and the square. Lacan never mentioned the latter, i.e. “the square torus”, but the form recurs in many of Koczyńska-Kielan’s sculptures, e.g. in *Inner Landscape II* (2008), *Inner Landscape. Tension* (2009), *Space of Emotions. Heat* from the *Landscapes of Imagination* series (2019) and *Physiognomy of Space. Reminiscences* (2019), which are displayed at the exhibition. The artist had created square toruses long before she left Europe but in China, their intriguing geometry was given a new context by a reference to a still existing opposition between Heaven and Earth (as well as *yang* and *yin*) illustrated by a symbolic juxtaposition of the circle and the square.

The topos of the human body as a microcosmos recurs in many civilisations yet its established position in Western European culture appears to have recently weakened. The encounter with Chinese tradition is a chance to rebuild the frayed strands of our “cultural DNA”. While in China, *bi* and *cong* nephrite items have been produced uninterruptedly since neolithic times, using the same patterns and similar technology, in Europe, we have not only forever lost the tradition of neolithic cultures but also begun to contest the heritage of antiquity. In this context, the journey of Koczyńska-Kielan to the East, which eventually became a return to the West, has taken on an even more profound meaning.

COLOURS AND EMPTINESS OF THE SKY

Through the title of the exhibition, “Celadon? Alienness Exercises”, in the displayed celadon pieces that the artist made in Longquan, she evokes the colours of the sky and the feelings of distance, alienness and transcendence. In China, nephrite and celadon are the colours which are symbolically linked to *qīng*, the colour of the sky. Yet, on no account should *qīng* be confused with *lán* (the colour resembling Prussian blue), which the Chinese consider ugly and demonic. There is no trace of this colour in the works of Koczyńska-Kielan. How closely is *qīng* related to the symbolism of nephrite can be proven by its extension, which overlaps the natural colours of stone (from white hues, to green and grey). In a work titled *Five Elements From Jingdezhen – Qīngci*, the artist endeavours to capture the nature of the nephrite *qīng*, which for thousands of years has made the inhabitants of the Middle Kingdom familiar with an alien and distant sky, the source of order on Earth. While she is consistent in reducing the colours of her works to earth colours here in Poland, in China, the artist for the first time used also nephrite-coloured glazes. Is a sharp contrast between the colours of earth and the sky merely a Chinese *capriccio*? Or will this combination become a staple in Koczyńska-Kielan’s works, as her peculiar *basso pro organo*?

An equally important role in the artist’s ceramic works is played by empty space, which occupies a central place in the composition, just like it does in nephrite *bi* and *cong* artefacts. Although the term *amor vacui* is well known in Western culture, its deeper and positive meaning was seldom highlighted, except for e.g. the texts by Dionysius the Areopagite (since the 19th ironically referred to as Pseudo-Dionysius), the Rhine mystics, St John of the Cross and Jakob Böhme. A love of emptiness may be associated with aesthetic minimalism. Unlike in the Far East, in Europe, this pragmatic and functional method of space design was not supported by any well-founded theories. In European philosophical thought, emptiness is regarded as negative, associated with nihilism and synonymous with uselessness in everyday life: “You Cannot Pour from an Empty Cup”. In this context, Europeans will surely be invigorated by

Zhuangzi’s thought that emptiness is creative (he noted that “It is the space within that makes a vessel useful” and “it is the holes for doors and windows which make a room useful”).

Pierced with holes, Koczyńska-Kielan’s ceramic objects, both those made of chamotte (e.g. *Inner Landscape II*, *Inner Landscape. Tension* (2009)) and glazed porcelain (e.g. *Physiognomy of Space I, II and III. Chinese Inspirations* (2016)), bring to mind Henry Moore’s sculptures. Is it a justifiable association? Perforations in Moore’s works serve to appropriate the found landscape and make it subject to the artist’s vision. The sculpture is a frame for the landscape – the kind of frame which dominates its surroundings and annexes external territories into its openwork structure. We find the same principle in the design of view corridors in romantic gardens. There were no fences (dry moats modelled on fortress ditches performed the function of walls) so the neighbouring fields and meadows became part of the “magnificent view” stretching from a person’s property. Holes in Koczyńska-Kielan’s works, which clearly highlight emptiness, paradoxically do not contribute to increasing its volume, neither evicting nor removing the spectator from his/her place. On the contrary, all they seem to do is bring about loss. A similar effect is described by Ludwig Binswanger: “a loss of one’s space results in a peculiar ‘infinite’ increase of one’s own space by giving up one’s space!”. Radiating emptiness, Koczyńska-Kielan’s works encourage meditation.

In his “geometry of emotions”, Binswanger distinguished two figures which are linked together and which are important for the human psyche: “a living ellipse” and “a parabola”. According to Binswanger, the movement of the ellipse depends on the loss of its focal point rather than on two focal points. The split of the center is supposed to encourage the search for a joint unity and opens our own space up for another person. The parabola evolves from the ellipse that has lost one of its focal points; the loss of another person ruptures the closed ellipse and opens it up to infinity, to Heaven. In two series of Koczyńska-Kielan’s works, namely *Chinese Gates* and *The Abacus of Dreams* (Longquan 2016), we find similarly closed and ruptured rings of “square toruses”.

THE FIFTH SIDE OF THE WORLD

The artist admits that she owes a lot to the technical skills of the ceramic artists from Longquan and Jingdezhen but she also says that the shapes of their ceramic vessels was not her inspiration. By the time she left for China, she had already found her own style, which in terms of themes draws from the archetypes of European culture. Nevertheless, in her dialogue with tradition, the artist has never used a figurative language (which is so characteristic of European tradition of old times), instead creating geometric, almost abstract forms (very close to new aesthetics). This method of talking about human actions and emotions proved very close to the culture of the Far East. At the time when our augurs used flowery descriptions of birds’ flight in the sky, the Chinese adopted a formal language of the *Book of Changes*; the West became familiar with the binary system only thanks to mathematician Gottfried Leibniz.

Although one of her works from Jingdezhen the artist titled *Yin and Yang* (from the series *Sings*, 2010/2014), which might suggest engaging in a discourse with a foreign culture, the key to understanding her inner change was a series of reliefs titled *Physiognomy of Space* (2011). In the recesses of rectangular (*Wilderness I* and *In Between*, 2011) and oval (*Desert City*, 2011) chamotte boards, the artist inserted porcelain forms, which feature the texture similar to wet sand. At first glance, these heavy boards may bring to mind a city buried in desert sand. Does the artist capture the traces of former buildings from a bird’s-eye view? Doubts begin to emerge as it definitely is not an outside perspective but one originating from an indeterminate inside. I remember Aaron Betsky saying that moving back to caves should be an alternative for building skyscrapers (which are contemporary counterparts of the Tower of Babel). Digging in the earth therefore appears as a new method of experiencing reality which is opposite to modernity and which allows a person to experience sensual contact with their surroundings, in a way a child does.

There is something unobvious in this experience, similar to discovering a beach under a paved seaside path. In the *Physiognomy of Space* series, earth seems to be for the artist a place of return.

Although in old myths from the Mediterranean region earth played an important role (as proven by the biblical Genesis or Ovid’s *Metamorphoses*), at the onset of philosophical reflection it was deprived of its former meaning. Already Aristotle observed that the Ionian philosophers of nature completely overlooked earth in their search for *arché*. As a result, in order to explain why earth was included among the four elements, Vitruvius had to invoke the authority of Euripides, who was a tragedian and not a philosopher. In modern times, this tendency has become even more pronounced. Made of chamotte clay and featuring a rough texture, Koczyńska-Kielan’s sculptures restore earth’s lost dignity.

In China, earth is not only one of the five elements (in Europe, we distinguish only four elements) but it also marks the fifth side of the world (we know only four sides of the world!). However, it would be futile to search for this fifth side beyond the horizon as it is right here, below our feet. The Pilgrim from Cyprian Norwid’s poem confesses:

“Yet I too have as much land,
As my foot covers,
As long and as far as I keep going!...”

To notice the fifth side of the world, we have to be like Norwid’s Pilgrim, i.e. always on the go. In China, it is believed that movement contains the elements as each of the elements may turn into its own opposite. Conversely, European conception of the four elements is static: the elements are not merely intermediate phases in a great metamorphosis of the world but they are seen as a rejected and irreducible remnant of an analytic process. An intuitive thought that earth was a pre-element was quite early rejected in Europe. In the first stage of her artistic career (preceding her visit to China), Koczyńska-Kielan restores the earth element to its rightful place, which in China was believed to be the fifth side of the world.

HIEROGLYPHS

In Jingdezhen, the artist made a series of reliefs titled *Signs*, which was connected to nephrite screens called *chaping*, in which famous quotes were cut. They looked like rectangular boards inscribed with tiny hieroglyphic writing and featured vertical or horizontal rows of ceramic “gems”. The colours of the glazed screens were reduced to nephrite hues, ranging from black (*At Night*), through various shades of green (*Counterpoint*), to grey and white (*Unread I and II*). In the *Signs* series, the artist used multi-coloured glazes for the first time. It seems that giving her reliefs a smooth and shiny surface is connected to a shift in her perception of the world. It is no longer the case of looking from the inside, from the depth of the earth but rather of looking from a distance, which has (one would like to say) an almost divine provenance. Koczyńska-Kielan seems to rediscover this perspective, which was lost in post-modern Europe and which used to result from concrete and common experience. Even in Aristotle’s time, but also later, until the discovery of the telescope, there was a widespread belief that celestial bodies observed with an unaided eye were perfectly smooth. Each of the screens from the *Sings* series is therefore a ceramic letter from the sky.

In this series of works, the artist took on a task which poses a challenge for every European, namely Chinese writing. In our cultural circle, the knowledge of two dozen letters of the alphabet allows one to become an erudite whereas in China, the knowledge of two thousand signs is viewed as illiteracy, the knowledge of five thousand sings is considered standard and only the knowledge of fifty thousand signs (which is not a closed set) earns a person the title of expert on Chinese culture. If you know the pronunciation of a written hieroglyph, you can look up its meaning

in a dictionary arranged according to *bopomofo* or *pinyin* (they are approximate equivalents of our alphabets). When this is not possible, it is necessary to reference the keys, which allow a person to decipher the meaning of a sign in a method similar to European guidebooks for identifying plants and birds. Yet, while such characteristic features as the number of pellets or the shape of the beak suffice to identify a species, in the case of sinograms, apart from the number and shape of the lines that form a hieroglyph, the order in which they were drawn is equally important so it is crucial to know the rules of calligraphy. How to approach a writing system in which some signs define only the sign’s pronunciation (one sign is equal to one syllable), others are shaped according to semantic rules (a sign represents a thing, a phenomenon or an abstract notion) and yet others are subject to both principles?

Fascination with Chinese hieroglyphs has taken the form of the artist’s personal reflection on the nature of writing and its connection with speech. Rejecting the style of imitating the form of Chinese signs, the artist has developed a unique method of sound visualisation and focused on depicting the energy and musical qualities of Chinese speech. This resembles the topos of “frozen words”, which has its source in the story written down by Plutarch. The concept of this story is based on a detailed, almost scientific observation and on a free play of imagination: we all know that on very cold days, during speaking, steam comes out of our mouth but to imagine that this steam congeals in fancy shapes, slowly falls to the ground and becomes seeds and that in the spring, plant will sprout from these “frozen words” and blossom, one needs an imagination of a child. As a result of the improbability of the story, the theme of “frozen words” usually emerged in the comical context. It was explored by Antiphanes, François Rabelais, Baldassare Castiglione (who linked the story to Poland) and Rudolf Erich Raspe. Polish romanticists effected a transition of this theme from low to high style: while Kazimierz Władysław Wójcicki still presented the folk story of “frozen words” in the style of “the world turned upside down”, Teofil Lenartowicz rejected the humorous tone and the theme struck a genuinely tragic note in a poem by Cyprian Norwid titled *Znów legenda (A Legend Again)*.

In her surprising and novel solution, the artist revives the forgotten theme of “frozen words”. Her “Chinese” hieroglyphs have the form of peculiarly-shaped ceramic signs which evoke the images of clouds and exotic fruit, such as mulberry and lichi. With these achene and one-seed fruit the artist evoked an unfulfilled dream of the Europeans of a word which in the written form does not lose its visual expressiveness but gains spatial manifestation. These small hand-made ceramic objects were made from porcelain, which melts under the artist’s fingers, losing stability. Controlling such a fluid material requires similar skills to those involved in throwing clay on the potter’s wheel. Porcelain “clouds” retained the traces of the artist’s rhythmic gestures. Her inspiration was the hand movements of a Chinese calligrapher. We sense a Norwid-like distance in the idea of “portraying” Chinese hieroglyphs by means of the clouds of steam. This self-irony not only compels humility but also facilitates the turn towards the forgotten values of one’s own culture.

CHARM

Finishing his work on the fundamentals of Chinese law, Confucius asked the oracle from the *Book of Changes* what he can do to make it better. The scattered stems of a milfoil produced a hexagram *bēn, bì* (“charm”, “elegance”): an image of fire at the foot of a mountain. In Chinese culture, charm and elegance are associated with achieving balance and divine order. In Confucian texts, the process of learning, during which a person is being culturally polished, is often compared to a lengthy polishing of a raw lump of nephrite. Charm was therefore believed to emerge at the very end of a long process and signal the attainment of maturity. When many years ago I discovered Koczyńska-Kielan’s chamotte sculptures, they captivated me with their noble and mature form and natural elegance. I could not foresee at that time that the artist’s new glazed porcelain works would give me so many satisfying emotions.

BIBLIOGRAPHY

Aristotle, *Physics*, transl. K. Leśniak, [in:] idem, *Dzieła wszystkie*, Warszawa 1990, v. 2.

Betsky, A., *Landscrapers. Building With the Land*, London 2005.

Binswanger, L., *Being Together of You and Me*, transl. J. Mizera, [in:] *Filozofia dialogu*, selection, revision and foreword by B. Baran, Kraków 1991.

Confucian Dialogues, transl. K. Czyżewska-Madajewicz, M.J. Küstler, Z. Tłumski, Wrocław 1976.

Confucius, *The Analects*, translation and revision by K. Pejda, Warszawa 2018.

Cz’eng-en, W., *Journey to the West*, translation and afterword by T. Żbikowski, Warszawa 1984.

Eberhard, W., *Dictionary of Chinese Symbols*, transl. R. Darda, Kraków 2006.

I Cing – Księga Przemian, translation (from Chinese) and commentary by R. Wilhelm, (transl. from German by W. Józwiak et al.), Warszawa 1994.

Klejnowski-Różycki, D., *Filozofia sztuki chińskiej*, Warszawa–Zabrze 2015.

Lacan, J., *The Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis*, transl. B. Gorczyca, W. Grajewski, Warszawa 1996.

Lichaczow, D., *The Poetics of Gardens: On Semantics of Garden and Park Styles*, transl. K.N. Sakowicz, Wrocław 1991.

Macioszek, A., *Magia i funkcje nefrytu w kulturze chińskiej (od neolitu po czasy dynastii Qing)*, *Przegląd Orientalistyczny*, No. 1-2, 2010, pp. 41-56.

Merton, T., *Way of Chuang Tzu*, transl. M. Godyń, Kraków 2005.

Norwid, C.K., *A Pilgrim*, [in:] idem, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, v. II, p. 28.

Norwid, C.K., *A Legend Again*, [in:] idem, *Pisma wszystkie*, Warszawa 1971, v. I, p. 130-132.

Ovid, *Metamorphoses*, selection and translation by A. Kamieńska, Wrocław 1997.

Piotrowska-Tryzno, M., Gurska, A., „Odnaleźć plażę pod płytami chodnika”. Aaron Betsky i landscrapers w perspektywie filozoficznej, [in:] *Międzynarodowe Biennale Architektury Wnętrz* (exhibition catalogue), Kraków 2012, pp. 66-87.

Sarek, K., *Nefryt jako lekarstwo w dawnych Chinach – analiza lingwistyczno-kulturowa*, *Przegląd Orientalistyczny*, No. 1-2, 2005, pp. 89-95.

Solski, Z.W., *Alegoria poety słowiańskiego w wierszu „Znów legenda” C.K. Norwida*, *Studia Slavica*, v. IX, Ostrava 2005, pp. 21-29.

de Waal, E., *The White Road*, transl. M. Cielecka, Wołowiec 2017.

Wilhelm, H., *Understanding the I Ching*, transl. A. Onysymow, Warszawa 2010.

Vitruvius, *On Architecture in Ten Books*, transl. K. Kumaniecki, Warszawa 1956.

Zajdler, E., *Pismo chińskie i klucze semantyczne jako nośnik znaczenia leksykalnego*, Warszawa 2008.

Zhuangzi, *The Authentic Book of the Southern Flower*, transl. M. Jacoby, Warszawa 2009.



MĒTIS – ceramiczne translacje Katarzyny Koczyńskiej-Kielan

Przekład to forma.

Rozumieć go jako formę to znaczy nawiązywać do oryginału.

W nim to bowiem zawiera się kodeks jego przekładalności.

Walter Benjamin¹

Nie możemy doświadczyć świata z perspektywy innych,

możemy jednak podzielać ich doświadczenie społeczne.

Kirsten Hastrup²

Intryguje mnie akwamaryna – jak pierwsze tafelki lodu na stawie, drobne żyłkowania błękitu, podobnego odbiciu chmury w oknie, siność starej mapy z kartografią spękań: chłodne, połyskliwe i gładkie. A potem moją uwagę skupiają sjeny i ugry w szczelinach pustynniejącego gruntu – mosiądz i brąz, jak wypiek wedle nieznanego mi przepisu – i piaszczystość płowych beży: suche, matowe, szorstkie. I jeszcze zaskakuje mnie tu świetlista niebieskość zimowego nieba, gęsta szklistość oliwek przed zbiorem, poblask jedwabiu, antracytowe i jaśminowe refleksy na ścianie. Niepokoją strużki zaschniętej krwi... A może to nie ona, może szukam niewłaściwych analogii? Wszystkie przedmioty, na których rozpoznaję te barwy, mają w sobie jakąś szczególną powagę, jakby zarówno ich chropawość, jak i gładkość, prowokujące palce do dotknięcia, a także ich powierzchnie na przemian wstrzemięźliwe w kolorze i lśniące jego nadmiarem, przyciągające oko, by po nich wędrowało, nie potrzebowały kryteriów właściwych recepcji sztuki, ale jakichś całkiem innych – „Celadon? Ćwiczenia z obcości”.

Najpierw jest sekwencja gestów: ręce wydobywają z naczynia pacynę gliny i zaczynają ją formować albo kładą na kole i pozwalają mu współuczestniczyć w procesie odnajdowania kształtu w pierwotnie nieróżnicowanej, amorficznej materii. Palce, dłonie, ramiona – w istocie cała psychofizyczna struktura artysty staje się narzędziem organizującym nowy porządek istnienia substancji. Ułożenie stóp, nachylenie pleców, takie a nie inne napięcie mięśni w sposób nieoczywisty dla obserwatora, ale doznawalny dla twórcy – wpływają na postać dzieła. W toczeniu „kluczowe jest wyczucie środka ciężkości i zmysł równowagi: ciało garncarza musi być bardzo spokojne i stabilne, bo to ono stabilizuje formę plastycznej gliny, która wiruje na toczku. Równocześnie to glina dyktuje garncarzowi

¹ W. Benjamin, *Zadania tłumacza*, [w:] idem, *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975, s. 294.

² K. Hastrup, *Druga do antropologii*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008, s. 65.

siłę i czas nacisku, bo z każdej gliny toczy się trochę inaczej. „Garncarz, przez to, że jest garncarzem, posiada inne ciało” – pisze Lambros Malafouris, autor teorii materialnego związania (*theory of material engagement*) – byt garncarza jest współzależny ze stawianiem się naczynia i nierozzerwalnie z nim spleciony”³. Podobnie byt rzeźbiarza. Formy tworzone z ręki koncentrują nie tyle i nie tylko jej samej uwagę – stawów, wnętr dłoni, nadgarstków, opuszków – ile raczej w anatomicznej złożoności tego najdoskonalszego z narzędzi, źródła ludzkiej inteligencji (tak sądził Anaksagoras z Kladzomenaj), zbiegają się intuicyjne i konceptualne przesłanki ceramicznych struktur, pochodzące z organizmu twórcy jako sumy tego, co nie tylko Arystoteles i Kartezjusz koniecznie chcieli podzielić na umysł i ciało.

Jest więc kreacja bardziej szeroko rozumianym ucieleśnianiem doświadczeń kreatora, badaniem otaczającej go rzeczywistości, inherentnym etapem jego życia niż jakimś pojedynczym aktem, który – czy to traktując go jako impuls, czy odwrotnie, jako przemyślane działanie – możemy wyosobnić i oddzielić od pozostałych sfer egzystencji. Jak gdyby ów szczególny rodzaj choreografii, wykonywany z gliną jako partnerką, ale też i ku glinie, jako Innemu fizycznemu bytowi kierowany, zapisywał w niej przeżycia człowieka na podobieństwo sejsmografu, notującego drgnienia ziemi na papierze w postaci cienkiej kreski. Tłumaczenie jednego świata na inny, z jednego języka na inny język. I to w sytuacji, gdy nie tylko ten pierwszy jest niejasny, zawikłany, ale i ten drugi – w tym przypadku ekspresja artysty – nie jest ustalony raz na zawsze, ale podlega ciągłym fluktuacjom.

Taką właśnie translacją jest twórczość Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, prezentowana na wystawie „Celadon? Ćwiczenia z obcości”, będącej podsumowaniem kilkuletnich doświadczeń artystycznych z pobytów twórczych w Chinach. Już sam tytuł, wybrany przez autorkę, wprowadza nas w ów stan zagubienia i niedopasowania, który odczuwamy, trafiając w nieznane miejsce, słysząc odmienny od własnego język, uczestnicząc w zdarzeniach bez „otwierającego” je klucza. Tracimy wtedy poczucie bezpieczeństwa, płynące zazwyczaj z przyjemnego wrażenia, że wiemy, jak reagować na ludzi, zjawiska. Musimy rozszyfrowywać rzeczywistość, szukać nowych sposobów porozumiewania się, często na oślep, popełniając bolesne błędy, ćwiczyć coś, co – jak nam się wydawało – już dawno opanowaliśmy. Uprawiać coś na kształt zabawy w ciuciubabkę, tyle że bez zbawczego końca, kiedy to po krótkiej chwili zabawy zdejmujemy opaskę z oczu. Tytułowe „ćwiczenia” stają się trudnym, mozolnym procederem, treningiem interakcyjnym i kulturowym.

„Dwumiesięczne pobyty w Chinach podczas rezydencji artystycznych w latach 2010 i 2016 były dla mnie ogromnym wysiłkiem emocjonalnym i fizycznym – mówi rzeźbiarka. – Praca odbywała się w tropikalnym klimacie, w niesprzyjających okolicznościach społecznych (trudności w komunikacji werbalnej z właścicielami manufaktur i z obsługą techniczną). Jednak największym wyzwaniem okazały się: odmienna technologia, inny rodzaj masy porcelanowej, sposób szkliwienia i wypału”⁴. Tytułowy „Celadon”, zakończony przez Koczyńską-Kielan znakiem zapytania, ukazuje znaną w chińskiej ceramice technikę (o obocznej nazwie „seladon”) jako coś nieoczywistego, z czym trzeba się na nowo zmierzyć. Nawet niedający się z pozoru zakwestionować kolor – gama odcieni seledynu, rozbielonego grynszpanu i morskiej wody – okazuje się być tylko europejskim postrzeganiem szkliwa, zaklętym w etymologii seladonu, przez Chińczyków określanego jednak jako „niebieska porcelana”. Ten dysonans pomiędzy wcześniejszymi pojęciami o świetle a czekającą na interpretację rzeczywistością tak opisuje sama artystka: „Estetyka dostępnych materiałów była mi obca, zupełnie inna od stosowanych wcześniej. Podróż w nieznane była kluczowa dla powstania tych realizacji. Dotychczasowe doświadczenie stało się nieprzydatne, sytuacje wymagały uczenia się od podstaw. Przy czym najistotniejsze okazało się odnalezienie formy dla krystalizującej się idei”⁵.

Ta forma, która się wyłoniła, daje się być może najlepiej rozszyfrować poprzez ważną dla artystki metaforę podróży, nie tylko z jej oczywistymi etapami, wyznaczanymi upływem czasu i zmianą krajobrazów, ale także transformacją pejzaży wewnętrznych, osmotycznym przepływem pomiędzy światem percepowanym i wyobrażanym. Nie przypadkiem za motto wystawy rzeźbiarka wybrała słowa Olgi Tokarczuk o podróży, która „powinna pozostać ćwiczeniem z obcości. Ten dziwny stan umysłu – tłumaczy pisarka – jest w gruncie rzeczy stanem twórczym. Mobilizuje nasz umysł do wytężonej pracy, każąc korzystać mu z całego kapitału wiedzy, doświadczenia i intuicji, jaki zgromadził przez lata”⁶. Wędrowanie to przecież nie tylko przeżycie wizualne, to także konieczność rewidowania ustalonych poglądów, wyuczonych algorytmów zachowań. I nie mam tu wyłącznie na myśli wspomnianych przez Koczyńską-Kielan kłopotów komunikacyjnych na styku Europa-Chiny, mających często dramaturgię rodem z Becketta, i nawet nie konieczność koncepcyjnego opanowania nieznanych technik, i tak wystarczająco trudnych, ale bardziej jeszcze potrzebę wypracowania nowych sposobów kontaktu z ceramiczną materią. Tych bezpośrednich, poprzez dotyk, nacisk, obcowanie skóry, stawów i mięśni z Innością objawiającą się poprzez substancję. Może nieprzypadkowo zatem wszystkie formy stworzone przez artystkę w Chinach wydają się nosić dosłownie ślady jej palców; na każdej z nich widoczne są podłużne żłobienia, bruzdy i rowki, przypominające niekiedy ścieżki lub ścieżynki, innym razem koleiny gruntowej drogi albo uciekające ku horyzontowi, wachlarzowate zmarszczki pól ryżowych. Wszystkie biegną, wiją się, meandrują, niekiedy zwracają dokąś, jakby każdy z obiektów obrazował fragment duchowej i fizycznej topografii tej ekspedycji.

Owe drobne kreski niekiedy, jak w cyklu *Znaki*, powstałe w wyniku rozciągania i drapania porcelany w celu rozreliefowania niewielkich kształtów, owe regularne żłobienia w *Liczydłach marzeń* i *Chińskich bramach*, w których ceglaste lub mające kolor ciemnego złota drożynki rozdzielają strużki niebieskawych szkliw seladonowych, te wydłubane pasma, przypominające brązową strukturę próchniejącego pnia albo płataninę korzeni w *Pejzażach wyobraźni*, połyskliwe nacieki, zdające się leniwie deformować płaszczyznę w cyklu *Fizjonomia przestrzeni III i IV. Chińskie inspiracje*: krakelury i bliki świetlne szkliw, spękania powierzchni nieszkliwionych, podobne erodującej glebie, fałdy przyprószzone błękitnawym śniegiem seladonowego szkliwa jak skiby ziemi na listopadowym polu, wreszcie karbowania na obrotowych, toczonych formach, przypominających wrzeciona lub buddyjskie młynki w *Liczydłach marzeń* – wszystkie owe arterie, naczynia krwionośne tych rzeźb, mają coś z rozmotywanej z kokonu jedwabnika nitki, niekiedy splątanej, innym razem uległe wyznaczającej linie proste.

Uwidacznia się tu wspólna wszystkim kulturom „archaiczna *symbolika* przędzenia i tkania [jako] obrazu przeznaczenia, a zarazem kreacji. Albowiem *tkać* oznacza nie tylko predestynować kogoś (w płaszczyźnie antropologicznej) lub połączyć w jedno różnorodne rzeczywistości (w płaszczyźnie kosmologicznej), ale również tworzyć, wyjść z własnej substancji”⁷. Są zatem te podłużne formacje ceramiczne osnową translatorskiej idei, którą próbuje uchwycić artystka. Owe pasemka, obecne też niekiedy i w tle, w postaci karminowych smug, jako daleka reminiscencja czerwieni chińskich taśm i wstęg (choć zazwyczaj autorka stroni od tego rodzaju jaskrawości), są też jednocześnie jakąś daleką analogią do pisma, kaligrafii nieznanego systemu, kreślonej już to pędzlem, krótkimi dotknięciami znaczącymi powierzchnię, jak czyni się to w chińskich znakach, już to pisanej pojedynczym, długim pociągnięciem, właściwym europejskiej sztuce łączenia liter w ciągi jednym gestem. Samo pokrewieństwo narzędzi – ludzkiej dłoni, formującej glinę i chińskiego pędzla, wiodącego smugę tuszu po kartce podobnie do elastycznych i zwinnych ruchów palca – prowadzi nas ku takiemu pismu, w którym pędzel może się „ślizgać, wić, podnosić się, a jego ślad, pozostawiony, by tak rzec, w przestrzeni, posiada cielesną, namaszczoną gibkość ręki”⁸.

³ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 80.

⁴ K. Koczyńska-Kielan, komentarz do wystawy „Celadon? Ćwiczenia z obcości”, <http://galeria-bwa.karkonosze.com/celadon-cwiczenia-z-obcosci-wystawa-katarzyny-koczynskiej-kielan/> [dostęp 20.02.2020]

⁵ Ibidem.

⁶ Olga Tokarczuk, *Powiem wam, kto uratuje świat*, „Gazeta Wyborcza” — Magazyn „Książki”, 22.07.2019.

⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, s. 81.

⁸ R. Barthes, *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2004, s. 161.

Szczególnie w cyklu *Znaki* autorka świadomie nawiązuje do chińskiego alfabetu – niepokojącej ją podczas podróży kakofonii nieprzystępnych symboli, wszechobecnej w reklamie, na szybach domów, w dokumentach. Jak sama mówi: „Otaczający mnie świat niezrozumiałych napisów, znaków, pozaklejanych gazetami okien, naznaczonych czerwonymi papierami sentencji umieszczanych na odrzwiach, odcisnęły swój ślad w moich realizacjach z 2010 roku wykonanych w Jingdezhen”⁹.

Jednak – co w istocie zapisuje się w rzeźbach Koczyńskiej-Kielan? Dla Europejczyka język chiński wokalnie jest szelstem i chrobotem, sekwencjami oddechów, dozowanych całkiem odmiennie niż w znanej nam mowie; mimicznie – niepokojącą dziwnością ruchu; graficznie – „bardzo mało różni się od hieroglifów i nie mniej jest ciemném – pisał w latach 20. XIX wieku rosyjski podróżnik – Chińczycy nie tylko że każde słowo przez osobną pisemną wyznaczają postać, lecz każde słowo ma inne znaczenie podług sposobu, jak się je wymawia. [...] Lecz i tu wyznać musimy, że w żadnym innym narodzie myśl nie jest tak ściśle z pismem połączona”¹⁰. A jednak jest ona zakryta przed Obcym, któremu pozostaje śledzenie rytmów i kierunków, wzajemnych układów znaków, podobnych algebraicznym, domyślenie się biegu pędzla po papierze i zatrzymań wprawnej ręki. Od przemysłowych, seryjnych i tandetnych sygnałów po wyrafinowany, medytacyjny rysunek, w którym domyślać się możemy duchowych stanów kreślącego.

W pracach ukazanych na wystawie najistotniejsze dla ceramicznych „tłumaczeń” pisma są układy i repetycje niewielkich form, zbliżonych do prostokątów, przypominających nieco wyjęte z formaliny preparaty – embriony lub owady – lśniące i nieruchome, a zarazem przechowujące ślad niegdysiejszego życia. Te zagadkowe mumie, hieratycznie tkwiące pomiędzy doczesnością a wiecznością, wywołują uczucie pomieszania. Bo może znów analogia jest myląca? Niektóre z tych elementów przywodzą raczej na myśl kawałki ciasta ułożone na tacy przez wprawną gospodynię – chińskie kluseczki *baozi* lub wiązki tamtejszego makaronu, charakterystycznego, zielono-brązowego, wyrabianego z mąki ziemniaczanej, czy też nasze karnawałowe faworki, których istotą jest zgrabne przewinięcie masy na drugą stronę, podobne trochę zawiązywaniu tasemki. Inne znów są jak pasma włóczki lub węzełki uczynione z poskręcane go sznurka. Umieszczone przez rzeźbiarkę na ceramicznych „tacach”, przypominających te bambusowe do podawania herbaty, a także na „belkach”, podobnych tym, na które trafić może oko podróżnego w sufitach chińskich domów, albo w konstrukcjach dachów, nawiązują do języka architektury i osobliwych dla Europejczyka zdobień. Razem tworzą reliefy zachowujące coś z reguły chińskiego pisma, w którym „znaki są pisane rozdzielnie i układane w wiersze pionowe i poziome. Tradycyjne [znaki] są zapisywane kolejno od góry do dołu, grupowane w kolumny pionowe układane od prawej do lewej strony. [...] W zapisie *chińskich znaków* niezwykle ważne są kolejność stawiania kresek oraz ich kierunek – łączenie poszczególnych kresek, przy jednoczesnym zachowaniu ich ściśle ustalonego porządku”¹¹. W ceramicznej postaci *Znaków*, nadanej im przez artystkę, płaskorzeźby respektują ów rygor i tajemniczy porządek, tak odmienny od łacińskich zapisów rządzonych zasadą linearności, biegu od strony lewej do prawej. Jak gdyby poprzez geometrię układów można było dotknąć myśli ucieleśnionej w tak odmiennym od naszego ładu przestrzennym, bo „sprawa transkrypcji pisma chińskiego wiąże się ściśle zarówno ze stroną fonetyczną tego języka, jak i z graficznym sposobem jego przedstawienia”¹².

Ten graficzny i przestrzenny aspekt translatorskich praktyk Katarzyny Koczyńskiej-Kielan widoczny jest także, gdy spojrzymy na zgromadzone na wystawie obiekty jako zbiór. Wszystkie rzeźby i płaskorzeźby znajdują swoje ceramiczne ciało w prostocie właściwie dwóch tylko podstawowych figur geometrycznych – okręgu i czworoboku z ich

możliwymi przetworzeniami. Jak w kartografii, gdzie jasność nauki Euklidesa służy ukazaniu złożoności świata. Ale też wszystkie komplikują się poprzez pokrewieństwo z pętlą, supłem, węzłem. Jak gdyby pasma ceramicznej materii artystka związywała sięgając po ascetyczność i doskonałość tego niepozornego kształtu, po „wypukłość [wynikającą] ze związania czegoś” – jak tłumaczy stary słownik. – Najpospolitszy [węzeł] powstaje za pomocą skręcenia w małe kółko przedmiotu łatwo gnącego się (na przykład: sznurka, nitki), przełożenia na krzyż końców przez siebie”¹³. A także za pomocą formowania gliny. Potem można jeszcze owo skręcenie zawikłać, uwydatniając zarówno bliską pismu grafikę splotów, jak i ich magiczny sens.

Węzeł łączy w całość, ale i otacza, wyosobnia część materii, tworzy ramę lub kontrapunkt. Chroni, stabilizuje, oddziela, jak węzeł pępowinowy, ale też umożliwia zmianę, jak węzły na strunach w muzyce. Mircea Eliade poświęca im osobne rozważania. „Węzłom i pętom przypisuje się moc uzdrawiania, obrony przed demonami, zachowania siły magiczno-witalnej”¹⁴. Metaforyka węzła obejmuje ludzkie ciało, komunikację, naukę i sztukę.

W pracach Koczyńskiej-Kielan wypatrzeć można także węzeł *czang*, który – przetransponowany w uproszczony symbol, przypominający trochę labirynt, a trochę zwielokrotnioną wstęgę Möbiusa – „został przyjęty jako jeden z ośmiu buddyjskich znaków szczęścia, symbol długowieczności. Z Indii poprzez Tybet przedostał się do Chin, gdzie otrzymał [swoją] nazwę. A następnie w niejasny sposób [trafił] do Europy”¹⁵, gdzie używano go bardziej w celach magicznych niż dekoracyjnych. Znajdujemy go na przykład jako zdobienie na rękawach sukni *Damy z gronostajem*. Dlatego zapewne, „kiedy Pan Cogito statecznie postarzeje się, nie będzie kolekcjonował znaczków, antycznych monet ani także rzadkich książek. Założy pierwszą na świecie kolekcję węzłów. Będzie starał się przekonać innych o urokach tajemnicy w supłach. Ludzie nigdy nie cenili węzłów. Nie nauczyli się także podziwiać ich skomplikowanego piękna. Przecinali węzły mieczem, jak ów macedoński cymbał lub po prostu rozplątywali”¹⁶.

Katarzyna Koczyńska-Kielan ceramiczne węzły ceni. W jej rękach stają się *Chińskimi bramami* i *Liczydłami marzeń* – jeśli otwór jest duży – oknami lub bramami ku Innemu czy sugestią centralnego przelotu w płaskich, przypominających chińskie układanki kompozycjach *Fizjonomii przestrzeni*, pęknięciami w *Widnokręgach* lub zaledwie rysami, sugerującymi rozszczepienie substancji, których możemy się tylko domyślać w *Znakach*. Zadziergnięte supły ceramicznej materii odsłaniają prześwity (a może je chronią?), zróżnicowane także ze względu na skalę tych rzeźb – od niemal drobnych, które badać można opuszką palca, po ogromne, wymagające siły i rozpiętości ramion dużego mężczyzny, choć przecież ich autorka jest kobietą niewielkiej postury, kruchą (jak radzi sobie z potężnymi blokami gliny?).

Gdyby wszystkie dzieła artystki spotkały się razem, byłyby labiryntem, skomplikowanym i pełnym „wąskich gardeł” uskoków, przejść trudnych, zarośniętych niekiedy przez dziwaczne formacje, podobne do kępek grzybów *shimeji*, korytarzy tonących na przemian w szamotowym mroku i jasności seladonów, gdzie natrafić możemy na owe wrzeczona czy też buddyjskie młynki, być może odmierzające czas naszej wędrówki. Ukazują nam się tutaj miękkie wnętrza form kanciastych, masywne bryły ujawniają prześwity, powierzchnie pękają, płaszczyzny rozwarstwiają się i fragmentaryzują. Jakby substancja w akcie uległości obnażała miękkie podbrzusze, rdzeń, zazwyczaj wstydliwie chroniony.

Podążając tędy jesteśmy podekscytowani, ale i pełni niepokoju, co dalej, jaki to widok ukaże się naszym oczom za kolejnym zakrętem, a nawet obawy, czy nie zabłądzimy w gęstwinie podpowiadanych nam tropów. Ostatnim etapem tego labiryntu jest ścieżka językowych analogii, stanowiąca zarazem mapę skomplikowanej drogi, wiodącej przez

⁹ K. Koczyńska-Kielan, komentarz do wystawy „Celadon? Ćwiczenia z obcości”, op. cit.

¹⁰ E.F. Timkovskij, *Podróż do Chin przez Mongolię w latach 1820 i 1821*, t. 2, przeł. T.W. Kochański, Lwów 1828, s. 24-26.

¹¹ M. Młynarczyk, D. Król, A. Mędrycka, *Co to jest „biedlonga”, czyli o błędach w pierwszym roku nauki JPJO...*, [w:] *40 lat wrocławskiej glottodydaktyki polonistycznej: teoria i praktyka*, red. A. Dąbrowska, U. Dobesz, Wrocław 2014, s. 100.

¹² Ibidem.

¹³ *Słownik języka polskiego*, red. zbior., Wilno 1861, s. 1830.

¹⁴ M. Eliade, *Magia węzłów*, [w:] idem, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, Warszawa 2009, przeł. M. i P. Rodakowie, s. 153-154.

¹⁵ Z. Żygulski (jun.), *Ze studiów nad „Damą z gronostajem”: styl ubioru i węzły Leonarda*, „Biuletyn Historii Sztuki” nr 1 (1969), s. 32.

¹⁶ Z. Herbert, *Węzeł (wiersz klasyka)*, [w:] *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, Kraków 2011.

zdarzenia, pejzaże i dźwięki – niewyraźne inaczej uczucia i zjawiska. Upostaciowioną odpowiedzią na pytanie, kim i czym jest *obcość* kultury, z którą konfrontowała się artystka. I czy sztuka może przybliżyć nam ją choć trochę.

Jeśli, jak pisze językoznawca Benjamin Lee Whorf, „każdy język stanowi rozległy i odrębny system wzorców, sankcjonujących kulturowe formy i kategorie, za pośrednictwem których porozumiewamy się, ale co więcej, analizujemy rzeczywistość”¹⁷ – jeśli więc tak jest, czy nie można by doszukać się owych kulturowych kategorii tłumacząc język nie tylko słowami, konceptualnie, ale gramatyką, leksyką i fleksją sztuki? Przywołać świat *Innego* poprzez tworzenie ceramicznych rzeźb? Potraktować proces artystyczny jako proces badawczy? „Zdobywanie kompetencji kulturowych uczestników świata, który badaczka chce poznać, jest niczym innym, jak badaniem tego świata przez jego praktykowanie”¹⁸. Tak właśnie czynią performująca antropologia i etnografia stosująca performans „dialogiczny”, który ma „gromadzić różne głosy, światopoglądy, systemy wartości i przekonania, aby mogły ze sobą nawiązać rozmowę”¹⁹.

A zatem chodzi o to, by działać i uczestniczyć, a nie tylko obserwować chłodnym okiem, znaleźć się „w szczelinie między językami i kulturami, między rodzajami i klasyfikacjami, w których możliwa jest pewnego rodzaju uważność i międzykulturowy dialog”²⁰. Zwraca na to uwagę Koczyńska-Kielan, relacjonując próbę porozumienia w manufakturze (oczywiście poza językiem niemalże) w kwestii technologicznego rozwiązania, jakie chciała uzyskać, obawiając się, czy zaprojektowana przez nią konstrukcja nie „siądnie” w piecu, czy temperatura wypału jest odpowiednia. Rzeźmieślnik, od którego chciała opinii na ten temat, przyzwyczajony do mniejszych form naczyńniowych, powiedział, że *nie wie, czy można to zrobić, przecież tego nie doświadczył*. Mądrości jego rąk obce były duże, rzeźbiarskie formy, wywiedzione z innej kultury, pozbawione zrozumiałych dlań aspektów użytkowych, nie pasujące do znanych mu kategorii ładne/brzydkie, znajdujące się poza horyzontem jego pojęć o ceramice, pozostawiające go obojętnym. Umiejętności nie przekazuje się przez mówienie, w każdym razie nie tylko przez nie. Jak powiada filozof i badacz świadomości, Daniel C. Dennett, „rozumienie przychodzi stopniowo i jest w rzeczywistości wytworem umiejętności, a nie niezależnym ich źródłem”²¹. Innymi słowy: musisz najpierw „coś” zrobić, aby wiedzieć czym i jakie „to” jest, sięgnąć po zasady inżynierii odwrotnej.

„Praca tam to łamanie cudzych szyfrów – mówi artystka. – Dominują warunki. To, *co jest, co się zdarza*. Ta sama technologia działa inaczej tu i tam. Nie da się uzyskać tej samej formy w Chinach i w Polsce. Nawet niby to samo szkliwo na chińskich naczyniach jest zupełnie inne”²². Wiele rzeźb artystka powlekła właśnie owymi wysokotopliwymi szkliwami seladonowymi, których odcieniami zieloności (czy jednak niebieskości, jak sądzą Chińczycy?) zachwycała się w 2016 roku w Longquan, ich kolebce. Znakomici chińscy ceramicy także uprawiają tam swoje „ćwiczenia z obcości”, starając się odtworzyć na nowo dawne, sięgające czasów dynastii Song, zapomniane już receptury i uzyskać ponownie ich zróżnicowaną naturę.

„Celadon? Ćwiczenia z obcości” to sztuka ucieleśniania wiedzy kulturowej. Nauka werbalizuje, intensyfikując przez to poczucie obcości i dystansu wobec przedmiotu badań, przesuwając go z *obecnie* do *kiedyś*. Artysta działa tu i teraz. Potrzebuje także *mētis*, lekceważonego przez Arystotelesa rozumienia mięśniowego. „*Mētis* oznacza spryt i prze-myślność, zdolność błyskawicznej reakcji na zmieniający się układ sił, a zarazem umiejętność wyczekiwania w ukryciu lub przebraniu na dogodną okazję. *Mētis* to wiedza pozwalająca wykorzystać skłonność do zmiany. Dlatego właśnie garncarska praktyka tak dobrze nadaje się do refleksji nad *mētis*. Ceramika, jak napisał amerykański historyk sztuki James Elkins, jest dobra do myślenia, ponieważ „zawiera w sobie dwa krańcowo odległe dyskursy: najbardziej zawiłą

filozofię rzeczy, materii i formy oraz cudownie irracjonalne doświadczenia chwytu, dotyku i widzenia”²³. Owo doświadczenie, wymagające także sił fizycznych oraz skomplikowanego warsztatu, upodabnia ceramikę nieco do tańca. „Ruch jest szczegółem wszystkich wzorów, zawsze”, mówi Eliot²⁴, ruch, który w tym kontekście możemy rozumieć nie tylko jako przemieszczanie się materii w przestrzeni, ale także jako specyficzną transmisję danych między kulturami. Obie sztuki – ceramika i taniec – karmią się wysiłkiem, obie używają złożonych algorytmów, obie w rezultacie tworzą wzory odnoszące nas do tego, co duchowe, nieuchwytnie. Wykorzystują „zdolność języka [w tym przypadku języka sztuki] do zwracania uwagi na nieobecne rzeczy i okoliczności”²⁵.

Droga twórczości Katarzyny Koczyńskiej-Kielan ma w sobie coś z rytuału przejścia, a – jak wiadomo – „każdemu z nich towarzyszą ceremonie. Ich cel jest niezmienny: przeprowadzić jednostkę z jednego ściśle określonego stanu do drugiego. [...] W efekcie jednostka radykalnie się zmienia, ponieważ ma za sobą szereg etapów i granic”²⁶. Dla artystki było to przejście z dawniejszego sposobu uprawiania twórczości do nowego, z form już wypraktykowanych ku innym, może ryzykowniejszym. I – jak to w rytuale przejścia – zawsze z fazą graniczną: odosobnienia, koncentracji, swoistego oczyszczenia, najtrudniejszą zwykle, służącą pełnemu przekroczeniu. Przenosiny z kraju do kraju, wyjazdy i rezydencje... Ale tym najdosłowniejszym rytuałem przejścia wydaje się być jej skupione trwanie przy toczku garncarskim, obserwowanie przemian tworzywa, czynności wykonywane w stałym porządku. I powstające tą drogą formy, same będące esencją transgresji. Zwarte i oszczędne, mające w sobie coś z zastygłych nieruchomości, prehistorycznych stworzeń, choć w oczywisty sposób ciężące ku geometrii i pozbawione opisowego realizmu – wszystkie one są jak rytualne bramy *z jednego w drugie*, choć i to, co przed i to, co za, także jest tu niedopowiedziane. Na pewno jednak chodzi o jakieś *dalej*, o sztukę jako portal do nowych odkryć, czy będą nimi obrazy, czy stany świadomości.

Gdy patrzę na rzeźby Katarzyny Koczyńskiej-Kielan, których ukrytym tematem wydaje się być także skaza, częściowość – pełnych szczelin, otworów, niejako czekających na dopełnienie – wiem, że ich prześwity to coś *pomiędzy* – także w Heideggerowskim rozumieniu *prześwitu* – są tam, niezbędne, by można było sięgnąć *dalej*, „wyjść z własnej substancji” i dotrzeć do Innej.

²³ E. Klekot, op. cit., s. 80.

²⁴ T.S. Eliot, *Burnt Norton*, [w:] idem, *Poezje wybrane*, przeł. A. Piotrowski, Warszawa 1988, s. 188.

²⁵ D.C. Dennett, *Pochodzenie języka*, [w:] idem, op. cit., s. 347.

²⁶ A. van Gannep, *Rytuały przejścia*, przeł. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006, s. 30.

¹⁷ B.L. Whorf, *Język, myśl, rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1982, s. 339.

¹⁸ E. Klekot, op. cit., s. 81.

¹⁹ D. Conquergood, [cyt. za:] M. Carlson, *Performująca antropologia* [w:] idem, *Performans*, red. T. Kubikowski, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007, s. 55.

²⁰ C. Dempsey, [cyt. za:] M. Carlson, *Performans*, op. cit., s. 57.

²¹ D.C. Dennett, *Ewolucja ewolucji kulturowej*, [w:] idem, *Od bakterii do Bacha. O ewolucji umysłów*, przeł. K. Bielecka, K. Miłkowski, Kraków 2017, s. 397.

²² K. Koczyńska-Kielan, komentarz do wystawy „Celadon? Ćwiczenia z obcości”, op. cit.

BIBLIOGRAFIA

Barthes R., *Imperium znaków*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2004.

Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, Poznań 1975.

Carlson M., *Performans*, red. T. Kubikowski, przeł. E. Kubikowska, Warszawa 2007.

Czabanowska-Wróbel A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

Dennett D.C., *Od bakterii do Bacha. O ewolucji umysłów*, przeł. K. Bielecka, K. Miłkowski, Kraków 2017.

Eliade M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, przeł. M. i P. Rodakowie, Warszawa 2009.

Eliot T.S., *Poezje wybrane*, przeł. A. Piotrowski, Warszawa 1988.

van Gannep A., *Rytuały przejścia*, przeł. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

Hastrup K., *Droga do antropologii*, przeł. E. Klekot, Kraków 2008.

Herbert Z., *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, Kraków 2011.

Koczyńska-Kielan K., komentarz do wystawy „Celadon? Ćwiczenia z obcości”, <http://galeria-bwa.karkonosze.com/celadon-cwiczenia-z-obcosci-wystawa-katarzyny-koczynskiej-kielan/>

Klekot E., *Mētīs – wiedza asystemowa*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1.

Młynarczyk M., Król D., Mędrycka A., *Co to jest „biedlonga”, czyli o błędach w pierwszym roku nauki JPJO...*, [w:] *40 lat wrocławskiej glottodydaktyki polonistycznej: teoria i praktyka*, red. A. Dąbrowska, U. Dobesz, Wrocław 2014.

Timkovskij E.F., *Podróż do Chin przez Mongoliją w latach 1820 i 1821*, t. 2, przeł. T.W. Kochański, Lwów 1828.

Słownik języka polskiego, red. zbior., Wilno 1861.

Tokarczuk O., *Powiem wam, kto uratuje świat*, „Gazeta Wyborcza” — Magazyn „Książki”, 22.07.2019.

Whorf B.L., *Język, myśl, rzeczywistość*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1982.

Żygulski Z. (jun.), *Ze studiów nad „Damą z gronostajem”: styl ubioru i węzły Leonarda*, „Biuletyn Historii Sztuki” nr 1 (1969).



MĒTIS – Ceramic Translations by Katarzyna Koczyńska-Kielan

Translation is a form. To understand it as such means going back to the original.

*Because the original, in its translability, contains the laws
that govern the translation.*

Walter Benjamin¹

*While we cannot, obviously, experience the world from the perspective of others,
we can still share their social experience.*

Kirsten Hastrup²

I am intrigued by aquamarine – as the first ice slabs on the pond, a tiny network of blue veins, similar to the reflection of a cloud in the window, a livid colour of an old map with a cartography of cracks: cool, glossy and smooth. And then my attention is drawn to siennas and ochres in the cracks of the emptying primer, brass, cast iron, as a baking batch made according to an unfamiliar recipe and the sand quality of flaxen beiges – dry, matt and rough. I am also surprised by a shiny blue tone of the winter sky, a dense gleam of olives before harvest, a shine of silk, anthracite and jasmin reflections on the wall. I am unnerved by the streamlets of dry blood... And maybe this is not blood, maybe this is a wrong analogy? All the objects in which I find these colours feature a peculiar seriousness, as if both their rough and smooth textures – which provoke the fingers to touch them, their surfaces alternately modest in colour and glistening with its excess, attracting the eye to wander over them – did not need the criteria appropriate for the reception of art but completely different ones – “Celadon. Alienness Exercises”.

First, a sequence of gestures: the hands take out a lump of clay from the box and begin to mould it or put it on the potter’s wheel and let it participate in the process of searching for the shape in the formless amorphous matter. The artist’s fingers, hands, shoulders – in fact her entire psychophysical structure becomes a tool determining a new order of the substance’s existence. The position of her feet, the bend of her back, a particular tension of the muscles influence the final shape of her work, in a way that is invisible to the observer but experienced by the artist. “The essential thing about casting clay is to feel the centre of gravity and balance: the potter’s body must

¹ W. Benjamin, *Zadania tłumacza*, [in:] idem, *Twórca jako wytwórca*, transl. J. Sikorski, Poznań 1975, p. 294.

² K. Hastrup, *Druga do antropologii*, transl. E. Klekot, Kraków 2008, p. 65.

be very calm and stable because it stabilises the form of the malleable clay whirling on the wheel. At the same time, it is the clay that dictates the potter the intensity and length of pressure they should apply as every type of clay behaves differently during casting. Lambros Malafouris, author of the theory of material engagement, wrote that the potter has a unique body precisely because he/she is a potter and their livelihood depends on the vessel’s formation and is inextricably bound with it.”³ The same goes for the livelihood of the sculptor. Hand-shaped forms are not the sole focus of the sculptor’s hands, with their ligaments, palms, wrists and fingertips, but in the anatomical complexity of this most perfect of all tools – the source of human intelligence (as believed by Anaxagoras of Clazomenae) – intuitively and conceptually converge the premises of ceramic structures which originate in the body of their creator as the sum of what Aristotle, Descartes and others insisted on distinguishing as the mind and the body.

So creation is a more broadly understood embodiment of the creator’s experience, a study of the reality around him/her, an inherent stage of their life rather than a single act, which – whether we treat it as an impulse or, conversely, as a deliberate action – we can single out and distinguish from other spheres of existence. As if this peculiar kind of choreography, performed with clay as a partner, but also towards clay as the Other physical being, was directed to record in it a person’s feelings in a similar fashion to a seismograph recording the Earth’s quakes on paper in the form of a thin line. Translating one world into another, from one language to another. Moreover, in a situation when not only the former is vague and unclear but also the latter – i.e. the artist’s expression – is not determined for ever but subject to constant fluctuations.

The translation of this kind is represented by Katarzyna Koczyńska-Kielan’s work presented at the “Celadon? Alienness Exercises” exhibition, summing up the artist’s years-long experience of foreign artistic residencies in China. The very title authored by the artist transports us to the state of being lost and ill-adapted, which we experience upon finding ourselves in an unfamiliar place, hearing a foreign language and participating in events without the “matching” key. At such moments we lose the sense of security, which usually comes from the pleasant feeling that we know how to react to people and situations. We have to decipher reality, look for new methods of communication, often at random and at a risk of making painful mistakes, and practice something we thought we have already mastered. We get ourselves entangled in a sort of blind man’s buff, only one without a happy ending when the game ends up with us being able to take off the blindfold. The eponymous “exercise” becomes a difficult and laborious procedure, a cultural, interactive training.

“My two-month stays in China during artistic residences in the years 2010 and 2016 were very challenging both emotionally and physically,” says the artist. “I worked in a tropical climate and adverse social circumstances (I had difficulties communicating with the workshop’s owners and technical staff). However, what proved to be the greatest challenge was different technology and a different kind of porcelain material as well as different glazing and firing methods.”⁴ The eponymous “Celadon”, punctuated by the artist with a question mark, reveals that the technique well known in traditional Chinese ceramics (alternatively termed “greenware”) was far from obvious and demanded confrontation. Even the apparently indisputable colour – the range of celadon hues, whitened verdigris and sea water – was merely the European perception of the glaze, influenced by the etymology of celadon, referred to as “blue porcelain” by the Chinese. The discord between the artist’s earlier notions of the world and the reality waiting to be interpreted is described by her as follows: “The aesthetics of the available materials was unfamiliar to me, completely different from the ones I had used before. My journey to the unknown

³ E. Klekot, *Mētis – wiedza asystemowa*, “Teksty Drugie” 2018, No. 1, p. 80.

⁴ K. Koczyńska-Kielan, commentary to the exhibition “Celadon? Alienness Exercises”, <http://galeria-bwa.karkonosze.com/celadon-cwiczenia-z-obcosci-wystawa-katarzyny-koczynskiej-kielan/> [accessed: 20.02.2020].

was pivotal for the creation of these works. My experience proved useless and the situation demanded learning everything from scratch. Nevertheless, the most essential thing was to find the form for the budding idea”.⁵

The form that emerged can perhaps be deciphered most easily through the important journey metaphor, not only with its obvious stages marked by the passage of time and landscape changes, but also with the transformation of inner landscapes, an osmotic flow between the perceived and the imagined world. It is therefore no coincidence that the artist chose Olga Tokarczuk’s words that a journey ought to “remain an alienness exercise” to serve as the motto of the exhibition. The writer explains that “this strange state of mind is actually a creative state. It stimulates our mind to work harder, making it use all the capital of knowledge, experience and intuition that it has accumulated over the years”.⁶ Wandering entails more than just a visual experience, but also the necessity to revise one’s opinions and learned algorithms of behaviour. And I do not mean only the communication problems at the junction of Europe and China mentioned by the artist, often as dramatic as in Beckett’s plays, and not even the necessity to conceptually master some unknown and difficult techniques, but even more so the need to work out new methods of contact with the ceramic material, those direct ones that involve touch, pressure and the contact of the skin, joints and muscles with the Alienness manifesting itself in the material. Perhaps it is by no means accidental that all the forms created by the artist in China seem to be literally impressed with the marks of her fingers; every one of them features long ruts, grooves and furrows, sometimes resembling paths or small tracks, and other times deep trenches in an unpaved road or fan-shaped creases of rice fields stretching to the horizon. They all extend, meander, at times double back, as if every object depicted a piece of the spiritual and physical typography of the expedition.

Those fine lines, on occasion, as in the *Signs* series, resulting from stretching and scratching porcelain to produce the relief quality of the small forms, those regular grooves in *The Abacuses of Dreams* and *Chinese Gates*, in which brick-coloured or dark gold tiny paths separate the streamlets of bluish celadon glazes, those chiseled ruts resembling a brownish structure of decaying tree trunks or a tangle of roots in *The Landscapes of Imagination*, glossy traces which seem to lazily deform the surface in the *Physiognomy of Space III* and *IV*. The *Chinese Inspirations* series, craquelure and light reflections on the glazes, cracks in the unglazed surfaces resembling eroded soil, folds sprinkled with the bluish snowflakes of the celadon glaze like slices of earth in the November field, finally corrugations of the rotated, thrown forms, bringing to mind a spindle or Buddhist prayer mills in *The Abacuses of Dreams* – all these arteries, the veins of the sculptures, have something in common with a thread extracted from a silkworm cocoon, at times tangled, while other times obediently straight.

What becomes visible here is – common to all cultures – “the archaic symbolism of spinning and weaving [as] an image of fate and creation. It is because to weave means not only to predestine somebody (in the anthropological sense) or to combine in one two diverse realities (in the cosmological sense), but also to create and surpass one’s own substance”.⁷ Therefore these elongated ceramic formations are the warp of the translation idea, which the artist attempts to capture. These strands, present now and then also in the background in the form of carmine smudges, as a distant reminiscence of the redness of Chinese tapes and ribbons (although the artist usually avoids such gaudiness), are at the same time a distant analogy to writing, the calligraphy of an unknown system, scribbled either with a brush, using quick strokes to mark the surface, which is characteristic of Chinese signs, or individual long strokes typical of the European school of combining letters in sequences by means of single gestures. The very affinity of tools – the human hand shaping clay and the Chinese pen leaving

a line of ink on paper in a similar fashion to flexible and nimble moves of the fingers – leads us to the kind of writing in which the brush can “slide, writhe and rise while its trace, left as if in space, has the physical, ordained suppleness of the hand”.⁸

In the *Signs* series in particular, the artist deliberately makes references to Chinese alphabet – the cacophony of unintelligible symbols, present everywhere: in ads, windows and documents, which caused the artist’s anxiety during her journey. As she says “The world of incomprehensible captions, signs, windows plastered with newspapers, slogans on the doors marked with red papers, left its mark on the works I made in 2010 in Jingdezhen”.⁹

However, what in fact is recorded in Koczyńska-Kielan’s sculptures? For a European, the Chinese language vocally sounds like rustling and scraping, featuring sequences of breaths which appear in odd places compared to the language we know; in terms of facial expressions – a bewildering strangeness of grimaces; in the visual aspect – “it only slightly differs from hieroglyphs and is equally obscure,” as a certain Russian traveller commented in the 20s of the last century, adding that “the Chinese not only assign a different visual form to every word, but every word has a different meaning depending on its pronunciation. [...] However, it must be admitted that in no other nation thinking is as closely connected with writing as in Chinese”.¹⁰ And yet it is concealed from Strangers, who can only trace its rhythms and directions, joint arrangement of signs, similar to algebraic symbols, guessing the movement of the brush on paper and the pauses of the skilful hand, ranging from industrial, serial and trashy signals to refined, meditative drawings, which can give us an insight into the spiritual state of the draughtsman.

In the works presented at the exhibition, the most essential thing for the ceramic translations of writing is the arrangements and repetitions of small forms shaped like rectangles, slightly resembling specimens taken from formalin – embryos or insects – glossy and still but also preserving the traces of their bygone life. These mysterious mummies, hieratically stuck between contemporaneity and eternity, trigger the feeling of confusion. Is it perhaps because the analogy is misleading again? Contrariwise, what some of these elements rather bring to mind are pieces of cake arranged on a tray by an experienced housewife – Chinese *baozi* buns or bundles of Chinese pasta, peculiarly green and brown and made of potato flour, or our Polish Carnival angel wings, exhibiting a skilful twist of dough, very similar to a tied ribbon. Still others are like bundles of yarn or knots made of a twisted string. Placed by the artist on ceramic “trays”, which look like bamboo trays for serving tea, but also on “beams”, much the same as those the traveller may see in the ceilings of Chinese houses or roof constructions, they relate to the language of architecture and decorations that look strange to Europeans. Together they form reliefs that seem to obey, at least to some extent, the rules of Chinese writing, in which “signs are written separately and arranged in horizontal and vertical rows. Traditional [signs] are written in sequence from the top to the bottom, grouped in vertical columns and ordered from right to left. [...] The sequence of writing lines and their direction – linking individual lines while keeping their strictly determined order – plays a crucial role in the notation of *Chinese signs*.”¹¹ In the ceramic forms of *Signs* created by the artist, the reliefs respect this rigour and mysterious order, so much different from Latin writing governed by the linearity principle and the left-to-right directionality. It is as if through the geometry of arrangements one could touch an incarnate thought in the spatial order which is so different from ours, because “the transcription of Chinese writing is closely linked with both the phonetic aspect of this language and the graphic method of its representation”.¹²

⁸ R. Barthes, *Imperium znaków*, transl. A. Dziadek, Warszawa 2004, p. 161.

⁹ K. Koczyńska-Kielan, commentary to the exhibition “Celadon? Alienness Exercises”, op. cit.

¹⁰ E.F. Timkovskij, *Podróż do Chin przez Mongolię w latach 1820 i 1821*, v. 2, transl. T.W. Kocharński, Lwów 1828, pp. 24-26.

¹¹ M. Młynarczyk, D. Król, A. Mędrycka, *Co to jest „biedlonga”, czyli o błędach w pierwszym roku nauki JPJO...*, [in:] *40 lat wrocławskiej glottodydaktyki polonistycznej: teoria i praktyka*, ed. A. Dąbrowska, U. Dobesz, Wrocław 2014, p. 100.

¹² Ibidem.

⁵ Ibidem.

⁶ O. Tokarczuk, *Powiem wam, kto uratuje świat*, *Gazeta Wyborcza* — *Książki Magazine*, 22.07.2019.

⁷ A. Czabanowska-Wróbel, *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996, p. 81.

This graphic and spatial feature of Katarzyna Koczyńska-Kielan’s translation practice is also visible when we look at the exhibited objects as a group. All sculptures and reliefs find their ceramic body in the simplicity of two basic geometric figures: the circle and the quadrangle, with their possible variants. Just like in cartography, where the lucidity of Euclides’ theory serves to demonstrate the complexity of the world. However, all of them become more complex through their affinity with a loop, tangle and knot. As if the artist was tying the bundles of ceramic matter, employing the asceticism and perfection of this inconspicuous shape, using, as an old dictionary explains, “the bulginess [resulting from] tying something. As a regular [knot] is made by twisting an easily bending material (such as a string or thread) into a small loop, crossing the ends and running them through the loop”.¹³ But also by means of clay shaping. Then, one can tangle the twist even more, highlighting both the graphic quality of the coils and their magic sense.

A knot combines things together, but also surrounds and isolates a particle of matter, creating a frame or counterpoint. It protects, stabilises, separates like an umbilical cord, but also facilities change like knots on the strings of musical instruments. Mircea Eliade gives them special consideration and concludes that “Knots and loops are ascribed the ability to heal, defend against demons and preserve the magical and vital strength”.¹⁴ The knot metaphor embraces the human body, communication, science and art.

In Koczyńska-Kielan’s works, one can also find the *czang* knot, which – transformed into a simplified symbol, which looks a bit like a labyrinth and a bit like a multiplied Möbius strip – “was counted among the eight Buddhist symbols of happiness to represent longevity. From India, through Tibet, it arrived in China, where it was given a name. Then, in an unexplained way, it came to Europe”¹⁵, where it was used for magical rather than decorative purposes. We encounter it for instance as an ornament on the sleeves of *The Lady With an Ermine*. Perhaps this is why “when Mr Cogito grows old, he will not be collecting stamps, ancient coins or rare books. Instead, he will start a collection of knots, the very first in the world. He will try to convince others of the beauty of their mystery. People have never fully appreciated knots. They have never learned to admire their complex charm. They have cut them with a sword, like that Macedonian moron or simply untied them”¹⁶.

Katarzyna Koczyńska-Kielan treasures knots. In her hands, they become *Chinese Gates* and *Abacuses of Dreams* – if the opening is large enough – windows or gates leading to the Other or a suggestion of the central aperture in the flat compositions resembling Chinese puzzles in the *Physiognomy of Space* series, but also cracks in *Horizons* or merely fine lines suggesting the fission of the material, which we can only intuit in *Signs*. Tied knots of the ceramic matter reveal empty spaces in between (or perhaps protect them?), which vary depending on the scale of the sculptures – ranging from small ones, which can be explored with the tips of the fingers, to large ones, requiring the strength and arm span of an adult man, despite being created by a rather small, even fragile woman (so how is she capable of working with heavy blocks of clay?).

If all the artist’s works could be gathered together, they would form a labyrinth, complex and full of the bottlenecks of fault lines, difficult passes, overgrown at times by strangely looking formations resembling tufts of *shimeji* fungi, a corridor submerged alternately in chamotte murk and celadon brightness, where we can stumble upon the aforementioned spindles and Buddhist prayer mills, which perhaps measure the time of our journey. There emerge soft interiors of angular forms, massive blocks reveal the openings in their structure, surfaces break, planes split up and are defragmented. As if the substance, in an act of deference, was exposing its soft underbelly, its usually timidly protected core. Taking this scenic route, we feel both excited and unsure of what will happen next, what view will

¹³ *Słownik języka polskiego*, joint pub., Wilno 1861, p. 1830.

¹⁴ M. Eliade, *Magia węzłów*, [in:] *idem, Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, Warszawa 2009, transl. M. and P. Rodak, pp. 153-154.

¹⁵ Z. Żygulski (jun.), Ze studiów nad „*Damą z gronostajem*”: styl ubioru i węzły Leonarda, *Biuletyn Historii Sztuki* No. 1 (1969), p. 32.

¹⁶ Z. Herbert, *Węzeł (wiersz klasyka)*, [in:] *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, Kraków 2011.

appear to our eyes around the bend, but we are also filled with apprehension about getting lost in the tangle of trails suggested to us. The last stage of this labyrinth is a path of linguistic analogies, which is also a map of this complicated road, guiding us through events, landscapes and sounds – otherwise inexpressible feelings and phenomena. A materialised answer to the question about who and what constitutes the *alienness* of the culture the artist had to face and whether art is able to make it slightly less unfamiliar.

If, according to linguist Benjamin Lee Whorf, “every language is a vast pattern-system, different from others, in which are culturally ordained the forms and categories by which the personality not only communicates, but also analyzes nature”¹⁷ – if it is true, is it not possible to find these culturally ordained forms translating the language not only with words, conceptually, but also using the grammar, lexis and inflection of art? To invoke the world of the Other through the creation of ceramic sculptures? To approach the artistic process as if it were a scientific process? “Achieving cultural competence by the participants of the world which the researcher wants to study is nothing else than studying this world through practicing it”¹⁸. This is what performative anthropology and ethnography that uses “dialogical” performance do, which is supposed to “gather different voices, world-views, value systems and beliefs so that they can hold a dialogue”¹⁹.

Therefore, the objective is to act and participate, instead of being merely an indifferent observer, to find oneself “in the crack between languages and cultures, between kinds and classifications, in which a certain mindfulness and multicultural dialogue can be practiced”.²⁰ Koczyńska-Kielan takes up this subject, recounting her attempts to communicate in the ceramic workshop (almost completely excluding linguistic communication, naturally) about a technological solution she wanted to achieve, fearing whether a construction of her design would not “melt” in the kiln, whether the firing temperature would be correct. The craftsman she was consulting, who had experience with smaller vessel forms, said that *he did not know as he had never tried it*. Large, sculptural forms, brought along from a different culture, devoid of clear functional aspects, escaping his category of beauty/ugliness, lying beyond the horizon of his conception of ceramics, leaving him indifferent, were unfamiliar to the wisdom of his hands. Skills cannot be passed on by talking, or at least this is not the only way. As philosopher and researcher Daniel C. Dennett once said “understanding comes gradually and is in fact a result of skills and not their independent source”.²¹ In other words: first you have to do something to know what this “something” is, apply the rules of reverse engineering.

“Working there is deciphering other people’s codes, says the artist. Conditions play the key role. *What is and what happens* is crucial. The same technology works differently here and there. One cannot create the same form in China and in Poland. Even theoretically the same glaze is completely different”.²² A lot of the artist’s sculptures are covered by high-melting celadon glazes, whose greenish hues (or bluish, as the Chinese believe?) fascinated the artist in 2016 in Longquan, their cradle. Exquisite Chinese ceramic artists also do their “alienness exercises” there in an attempt to recreate old, forgotten formulas, dating back to the Song dynasty, to achieve once again their diverse character.

“Celadon? Alienness Exercises” is an art of embodying cultural knowledge. Science verbalises and thus intensifies the feeling of alienness and distance towards the studied subject, pushing it from *now* to *one day*. The artist works

¹⁷ B.L. Whorf, *Język, myśl, rzeczywistość*, transl. T. Hołówka, Warszawa 1982, p. 339.

¹⁸ E. Klekot, op. cit., p. 81.

¹⁹ D. Conquergood, [quoted after] M. Carlson, *Performująca antropologia* [in] *idem, Performans*, ed. T. Kubikowski, transl. E. Kubikowska, Warszawa 2007, p. 55.

²⁰ C. Dempsey, [quoted after] M. Carlson, *Performans*, op. cit., p. 57.

²¹ D.C. Dennett, *Ewolucja ewolucji kulturowej*, [in:] *idem, Od bakterii do Bacha. O ewolucji umysłów*, transl. K. Bielecka, K. Miłkowski, Kraków 2017, p. 397.

²² K. Koczyńska-Kielan, commentary to the exhibition “Celadon? Alienness Exercises”, op. cit.

here and now. He/she also needs *mētis* – a muscular understanding disregarded by Aristotle. “*Mētis* stands for cunning and cleverness, the ability to respond quickly to the changing balance of forces, but also the ability to bide one’s time, in hiding or disguise, waiting for the right moment. *Mētis* is the kind of knowledge that allows one to take advantage of their propensity for change. This is why the potter’s practice is very suitable for the reflection on *mētis*. Ceramics, as noted by American art historian James Elkins, is good for thinking because “it contains two extremely different discourses: the most convoluted philosophy of things, matter and form and a wonderfully irrational experience of grasp, touch and sight”²³. This experience, requiring also physical strength and advanced workshop, brings ceramics close to dance. Eliot says that “Movement is a detail of all patterns, always”.²⁴ Movement, which can be understood in this context not only as the shifting of matter in space but also as a peculiar data transmission among cultures. Both disciplines – ceramics and dance – thrive on effort, both employ complicated algorithms, and consequently both produce patterns relating us to the spiritual and intangible. They use “the capacity of language [in this case the language of art] to direct attention to nonpresent things and circumstances”.²⁵

The artistic path of Katarzyna Koczyńska-Kielan has something of a rite of passage, and – as everybody knows – “they are both accompanied by ceremonies. Their aim is always the same: to transport an individual from one specific state to another. [...] In effect, the individual radically changes as a result of going through a number of stages and boundaries”.²⁶ For the artist, it was passing from the former method of doing art to a new one, from familiar forms to others, perhaps riskier. And – characteristically of the rite of passage – always with the liminal phase of isolation, concentration, cleansing, which is usually the most difficult and necessary for the completion of the passage. Moving from one country to another, journeys and residences... However, this most literal ritual of passage seems to be the artist’s focused persistence by the potter’s wheel, observing the transformations of clay, doing things in a specific order. And her emerging forms, which are the essence of transgression. Condensed and austere, resembling immovably congealed prehistoric creatures, despite obviously gravitating towards geometry and devoid of descriptive realism – all of them are like ritual gates leading *from one to another*, although both what lies ahead and what is left behind is unsaid even here. Definitely, what this is all about is *the further* of some kind, art understood as a portal of new discoveries, whether in the form of images or states of consciousness.

When I look at Katarzyna Koczyńska-Kielan’s sculptures, whose covert topic seems to be also imperfection and fragmentariness – as they are full of cracks and holes waiting to be completed – I know that their clearings are something *in between* – also in Heidegger’s conception of *clearing* – there are there, indispensable for reaching *further*, for “rejecting one’s own substance” and attaining the Other.

²³ E. Klekot, op. cit., p. 80.

²⁴ T.S. Eliot, *Burnt Norton*, [in:] idem, *Poezje wybrane*, transl. A. Piotrowski, Warszawa 1988, p. 188.

²⁵ D.C. Dennett, *Pochodzenie języka*, op. cit., p. 347.

²⁶ A. van Gannep, *Rytuały przejścia*, transl. Joanna Tokarska-Bakir, Warszawa 2006, p. 30.

BIBLIOGRAPHY

Barthes, R., *Imperium znaków*, transl. A. Dziadek, Warszawa 2004.

Benjamin, W., *Twórca jako wytwórca*, transl. J. Sikorski, Poznań 1975.

Carlson, M., *Performans*, ed. T. Kubikowski, transl. E. Kubikowska, Warszawa 2007.

Czabanowska-Wróbel, A., *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Kraków 1996.

Dennett, D.C., *Od bakterii do Bacha. O ewolucji umysłów*, transl. K. Bielecka, K. Miłkowski, Kraków 2017.

Eliade, M., *Obrazy i symbole. Szkice o symbolice magiczno-religijnej*, transl. M. and P. Rodak, Warszawa 2009.

Eliot, T.S., *Poezje wybrane*, transl. A. Piotrowski, Warszawa 1988.

van Gannep, A., *Rytuały przejścia*, transl. J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2006.

Hastrup, K., *Droga do antropologii*, transl. E. Klekot, Kraków 2008.

Herbert, Z., *Utwory rozproszone (Rekonesans)*, Kraków 2011.

Koczyńska-Kielan, K., commentary to the exhibition “Celadon? Alienness Exercises”, <http://galeria-bwa.karkonosze.com/celadon-cwiczenia-z-obcosci-wystawa-katarzyny-koczynskiej-kielan/>

Klekot, E., *Mētis – wiedza asystemowa, Teksty Drugie* 2018, No. 1.

Młynarczyk, M., Król, D., Mędrycka, A., *Co to jest „biedlonga”, czyli o błędach w pierwszym roku nauki JPJO...*, [in:] *40 lat wrocławskiej glottodydaktyki polonistycznej: teoria i praktyka*, ed. A. Dąbrowska, U. Dobesz, Wrocław 2014.

Timkovskij, E.F., *Podróż do Chin przez Mongoliję w latach 1820 i 1821*, v. 2, transl. T.W. Kochański, Lviv 1828.

Słownik języka polskiego, joint pub., Vilnius 1861.

Tokarczuk, O., *Powiem wam, kto uratuje świat*, *Gazeta Wyborcza — Książki Magazine*, 22.07.2019.

Whorf, B.L., *Język, myśl, rzeczywistość*, transl. T. Hołówka, Warszawa 1982.

Żygulski, Z. (jun.), *Ze studiów nad „Damą z gronostajem”: styl ubioru i węzły Leonarda*, *Biuletyn Historii Sztuki* No. 1 (1969).



KATARZYNA KOCZYŃSKA-KIELAN

Urodzona we Wrocławiu, gdzie mieszka i pracuje. Artystka sztuk wizualnych, specjalność: rzeźba ceramiczna; działalność również w zakresie projektowania przedmiotu oraz wnętrz; kuratorka wystaw. Absolwentka wrocławskiej PWSSP – obecnie Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta. Dyplom magisterski uzyskała w 1987 roku w I Pracowni Ceramiki Artystycznej u prof. Krystyny Cybińskiej oraz I Pracowni Projektowania Ceramiki Użytkowej u prof. Haliny Olech.

Autorka licznych prac artystycznych, realizowanych głównie w cyklach, tj.: *Głowy, Owady, Wieże, Katedry, Kręgi czasu, Pejzaż zamknięty, Pejzaż wewnętrzny, Pejzaże wyobraźni, Przestrzenie emocji*; kolekcji prac zrealizowanych w Chinach, m.in.: *Fizjonomia przestrzeni. Chińskie inspiracje, Chińskie bramy, Liczydła marzeń, Stupy* oraz kompozycji reliefowych, w tym: *Znaki, Powłoki, Nieodczytane* z cyklu *Znaki, Pięć elementów z Jingdezhen, Fizjonomia przestrzeni*.

Jej prace były prezentowane na 24 pokazach indywidualnych (w tym 10 poza granicami kraju), a także na ponad 120 wystawach zbiorowych w kraju i za granicą (m.in.: w Warszawie, Wrocławiu, Poznaniu, Krakowie, Gdańsku; w Brukseli w Belgii, w Reims we Francji i w Niemczech – w Berlinie, Wiesbaden, Brunshwiku, Halle, Kolonii, Monachium, Essen, Dreźnie; w Rabacie w Maroku; w Pradze czeskiej i w Libercu; w Eskisehir w Turcji; w Pekinie, Longquan i Tianjin w Chinach; w Wilnie na Litwie, Rydze na Łotwie oraz w Bratysławie na Słowacji).

Prace znajdują się w zbiorach muzeów oraz w znaczących kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą, m.in.: w Celadon Museum w Longquan, Chiny; Muzeum Narodowym we Wrocławiu; Muzeum Narodowym w Poznaniu; Muzeum Anadolu University, Eskisehir w Turcji; Muzeum ASP we Wrocławiu; Star Centre of Contemporary Art w Pekinie; w przestrzeni wystawienniczej Lotto Hessen GmbH w Wiesbaden w Niemczech;

IMAGO MUNDI Luciano Benetton Collection we Włoszech, a także w kolekcji dr. Marii Marka Pieńkowskiego w USA i w Polsce oraz Fundacji Unikat i Fundacji Fine Art Gallery.

W 2016 zrealizowała projekt, opracowany i kuratorsko przeprowadzony we współpracy z prof. Joanną Teper z wrocławskiej ASP: wielkoformatowy mural ceramiczny *Spotkajmy się – Wrocław 2016 / Let's Meet – Wrocław 2016*, w którym wzięło udział 263 artystów z 34 krajów i 6 kontynentów. Mural jest eksponowany na stałe we Wrocławiu w Przejściu Słodowym pod Placem Dominikańskim.

Dorobek artystyczny udokumentowany jest w opracowaniach dwu- i trójjęzycznych: katalogach, monografiach, wydaniach specjalistycznych. Recenzje i artykuły opisują go w publikacjach naukowych i popularnych, m.in.: *ULAN – Polska Sztuka Dekoracyjna; Ornamenta Silesiae. Tysiąc lat rzemiosła artystycznego na Śląsku; Ceramika i szkło polskie XX wieku. Katalog zbiorów* (Muzeum Narodowe we Wrocławiu); *Wrocław sztuki. Sztuka i środowisko artystyczne we Wrocławiu 1946–2006* (ASP we Wrocławiu) oraz w pismach specjalistycznych (krajowych i zagranicznych) m.in. „New Ceramics”, „Brandheiss Keramik”, „S+C. Szkło i ceramika”, „Format”.

Brała udział w międzynarodowych konferencjach, sympozjach i rezydencjach artystycznych w Polsce, Niemczech, Francji, Portugalii, Turcji, Chinach, Izraelu, na Litwie i Łotwie.

Od 1987 roku związana zawodowo z macierzystą uczelnią. Od 2008 pracuje na stanowisku profesora uczelni na jedynym w Polsce Wydziale Ceramiki i Szkła. Od 2020 roku profesor tytularna. Na uczelni prowadzi od 1993 roku stworzoną przez siebie autorską Pracownię Koła Garncarskiego, w której reaktywowała nauczanie technik garncarskich, wprowadzając autorski program kształcenia. Prodziekan Wydziału Ceramiki i Szkła w latach 1996–2002. Kierownik Katedry Ceramiki w latach 2005–2008.

Promotor i recenzent w postępowaniach naukowych doktorskich i habilitacyjnych. W 2016 była promotorem doktoratu *honoris causa* ASP we Wrocławiu dla koreańskiej artystki Young-Jae Lee.

Dziesięciokrotnie w ciągu 35 lat pracy artystycznej została wyróżniona Nagrodą Rektora ASP we Wrocławiu I i II stopnia.

Zajmuje się również promocją sztuki, szczególnie ceramiki artystycznej – w tej roli prezentuje głównie dorobek artystów Wrocławia i Dolnego Śląska. Jest kuratorką i współkuratorką dużych projektów wystawienniczych krajowych i zagranicznych (w sumie 31 realizacji). Wśród nich odbyły się: „Wyrobisko – Krystyna Cybińska”, Jelenia Góra, 2012; „Space between us / Przestrzeń pomiędzy nami / Der Raum zwischen uns”, Wiesbaden, Niemcy, 2012; „Polscy artyści ceramiki. Chińskie inspiracje”, Longquan, Chiny, 2016; „Prezentacja twórców Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu – miasta Europejskiej Stolicy Kultury”, Pekin, 2016; „Durchdrungen/Penetracje”, Görlitz, Niemcy, 2016; „Pracownia Koła Garncarskiego”, Wilno, 2018; „Permeation/Przenikanie”, Tianjin, Chiny, 2018; „Odissea – Susanne Kessler”, Wrocław, 2019. Realizowała także wystawy w ramach targów i festiwali, jak Dni Kultury Polskiej w Maroku, Rabat, Maroko, 2007; Międzynarodowe Targi „Tendence”, Frankfurt nad Menem, Niemcy, 2017.

Pełni również rolę redaktora merytorycznego wydawnictw/katalogów związanych z organizowanymi wydarzeniami artystycznymi.

Jest laureatką *Dolnośląskiej Nagrody Kulturalnej SILESIA* Sejmiku Województwa Dolnośląskiego za rok 2017. W 2019 roku została odznaczona Srebrnym Krzyżem Zasługi.



She was born in Wrocław, where she lives and works. She is a visual artist, specialising in ceramic sculpture but also working in the field of object and interior design, and a curator of exhibitions. She graduated from PWSSP – currently the E. Geppert Academy of Art and Design. She obtained her master’s degree in 1987 at the Artistic Ceramics Design Studio I under prof. Krystyna Cybińska and the Functional Ceramics Design Studio I under prof. Halina Olech.

Koczyńska-Kielan is the author of numerous artistic works, created mainly as series, i.e.: *Heads, Insects, Towers, Cathedrals, Circles of Time, Closed Landscape, Inner Landscape, Landscapes of Imagination, Spaces of Emotions*; sets of works made in China, including: *Physiognomy of Space. Chinese Inspirations, Chinese Gates, Abacuses of Dreams, Stupas* and relief compositions, including: *Signs, Shells, Unread* from the *Signs* series, *Five Elements From Jingdezhen, Physiognomy of Space*.

Her works have been displayed at 24 individual exhibitions (including 10 abroad), as well as at over 120 group exhibitions in Poland and abroad (e.g. in Warsaw, Wrocław, Poznań, Kraków, Gdańsk; in Brussels, Belgium, in Reims, France, and in Berlin, Wiesbaden, Brunswick, Halle, Cologne, Munich, Essen, Dresden, Germany; in Rabat, Morocco; in Prague and Liberec, Czech Republic and in Eskisehir, Turkey; in Beijing, Longquan and Tianjin, China; in Vilnius, Lithuania, in Riga, Latvia and in Bratislava, Slovakia).

Her works are in the collections of museums and in significant private collections in Poland and abroad, including: Celadon Museum in Longquan, China; The National Museum in Wrocław; The National Museum in Poznań; Anadolu University Museum, Eskisehir, Turkey; Museum of the Academy of Art and Design in Wrocław; Star Centre of Contemporary Art in Beijing; at the exhibition space of Lotto Hessen GmbH

in Wiesbaden, Germany; IMAGO MUNDI Luciano Benetton Collection in Italy, as well as in the collection of Dr Maria Marek Pieńkowski in the USA and Poland, and the Unikat Foundation and the Fine Art Gallery Foundation.

In 2016, the artist completed a project developed and curated in cooperation with prof. Joanna Teper from the Academy of Art and Design in Wrocław: a large-format ceramic mural *Let’s Meet – Wrocław 2016*, the participants of which were 263 artists from 34 countries and 6 continents. The mural is permanently exhibited in Wrocław at Przejście Słodowe near Dominikański Square.

Her artistic output is documented in bi- and trilingual studies: catalogues, monographs, and specialist editions. Reviews and articles describe it in scientific and popular publications, including: *ULAN – Polish Decorative Art; Ornamenta Silesiae. A Thousand Years of Artistic Craftsmanship in Silesia; Polish Ceramics and Glass of the 20th Century. Collection Catalogue* (National Museum in Wrocław); *Wrocław Art. Art and Artistic Milieu in Wrocław 1946–2006* (Academy of Art and Design in Wrocław) and in specialist magazines (domestic and foreign), including “New Ceramics”, “Brandheiss Keramik”, “S+C. Glass and Ceramics”, “Format”.

She has taken part in international conferences, symposia and artistic residencies in Poland, Germany, France, Portugal, Turkey, China, Israel, Lithuania and Latvia.

Since 1987, Koczyńska-Kielan has been professionally associated with her alma mater. Since 2008, she has been working as a university professor at the only Faculty of Ceramics and Glass in Poland. In 2020, she received the title of professor. In 1993, at Wrocław’s Academy, she created her own Potter’s Wheel Studio, which she has been running ever since, reactivating the teaching of pottery techniques and introducing her own curriculum. In the years 1996–2002, she was appointed as Vice-Dean for the Faculty of Ceramics and Glass, and in the years 2005–2008 Head of the Department of Ceramics. She is a supervisor and reviewer in doctoral and postdoctoral proceedings. In 2016, she was the supervisor of the Academy of Art and Design *honoris causa* doctorate for the Korean artist Young-Jae Lee.

The artist was awarded the 1st and 2nd degree Rector of the Academy of Art and Design Award ten times in the 35 years of her artistic work.

Koczyńska-Kielan is also engaged in the promotion of art, especially artistic ceramics – in this role she mainly promotes the works of artists from Wrocław and Lower Silesia. She is a curator and co-curator of large exhibition projects in Poland and abroad (31 exhibitions in total). Among them were: “Wyrobisko – Krystyna Cybińska”, Jelenia Góra, 2012; “Space Between Us / Przestrzeń pomiędzy nami / Der Raum zwischen uns”, Wiesbaden, Germany, 2012; “Polish Ceramic Artists. Chinese Inspirations”, Longquan, China, 2016; “Presentation of the Artists From the Academy of Art and Design in Wrocław – the City of the European Capital of Culture”, Beijing, 2016; “Durchdrungen/Penetrations”, Görlitz, Germany, 2016; “Potter’s Wheel Studio”, Vilnius, 2018; “Permeation/Przenikanie”, Tianjin, China, 2018; “Odyssey – Susanne Kessler”, Wrocław, 2019. She has also organised exhibitions as part of fairs and festivals, such as the “Days of Polish Culture in Morocco”, Rabat, Morocco, 2007; International Fair “Tendence”, Frankfurt am Main, Germany, 2017.

She is an editor of publications/catalogues related to the organised artistic events.

She is a laureate of the *SILESIA Lower Silesian Cultural Award* of the Lower Silesian Voivodeship Assembly, 2017. In 2019, she was awarded the Silver Cross of Merit.



Publikacja jubileuszowa z okazji 35-lecia pracy twórczej i zawodowej Katarzyny Koczyńskiej-Kielan w Akademii Sztuk Pięknych im. E. Gepperta we Wrocławiu

Jubilee publication on the occasion of the 35th anniversary of Katarzyna Koczyńska-Kielan's creative and professional work at the E. Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

Książka towarzyszy serii wystaw indywidualnych pod wspólnym tytułem „Celadon? Ćwiczenia z obcości”, zrealizowanych w latach 2019–2021 w galeriach BWA w Jeleniej Górze i Wałbrzychu oraz w Galerii NEON Ośrodek Dokumentacji Sztuki ASP we Wrocławiu

The book accompanies a series of individual exhibitions under the joint title “Celadon? Alienness Exercises” organised in the years 2019–2021 at the BWA Art Galleries in Jelenia Góra and Wałbrzych as well as NEON Gallery, Art Documentation Centre, The Academy of Art and Design in Wrocław

Redakcja naukowa / Editor

Prof. Katarzyna Koczyńska-Kielan
Wydział Ceramiki i Szkła ASP we Wrocławiu
Faculty of Ceramics and Glass,
The Academy of Art and Design in Wrocław

Redakcja tekstu i korekta / Editing & Proofreading

Elżbieta Łubowicz

Recenzenci / Reviewers

Prof. dr hab. Jolanta Rudzka-Habisiak,
Akademia Sztuk Pięknych
im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi
The Strzemiński Academy of Fine Arts Łódź
Prof. dr hab. Stanisław Brach,
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
Academy of Fine Arts in Warsaw

Teksty / Texts

Monika Braun, Zbigniew Władysław Solski,
Katarzyna Koczyńska-Kielan

Tłumaczenie / Translation

Marta Szymczakowska

Projekt graficzny / Graphic Design

Renata Pacyna

Wydawca / Publisher

Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design
in Wrocław
pl. Polski 3/4, tel. (+48 71) 343 80 31, 32, 33, 34
www.asp.wroc.pl

Współwydawca / Co-Publisher

Wałbrzyska Galeria Sztuki
Biuro Wystaw Artystycznych w Wałbrzychu
ul. Słowackiego 26
tel. (+48 74) 842 43 34
www.bwa.walbrzych.pl

Zdjęcia / Photo Credits

G. Stadnik: s./pp. 2, 10, 13, 47-79, 82-111, 114-115, 118-125, 128-153, 174; zdjęcia z wystawy w BWA w Jeleniej Górze
photos of the exhibition at BWA in Jelenia Góra:
s./pp. 6, 8, 156, 183; zdjęcia z wystawy w WGS BWA w Wałbrzychu
photos of the exhibition at WGS BWA in Wałbrzych:
s./pp. 164-165, 173; zdjęcie z wystawy w ASP we Wrocławiu
photo of the exhibition at the Academy of Art and Design in Wrocław:
s./pp. 154-155

K. Koczyńska-Kielan: s./pp. 112, 113, 116, 117, 195;
M. Kielan: s./pp. 192, 198-199

Zdjęcia w tekście Katarzyny Koczyńskiej-Kielan
Celadon? Ćwiczenia z obcości, s./nr
Photos in the text by Katarzyna Koczyńska-Kielan
Celadon? Alienness Exercises, p./no.:

K. Koczyńska-Kielan: 11/1; 12/2; 14/7, 8; 15/4, 5, 6; 16/12; 17/10, 11, 13, 14, 15; 18/16, 18; 19/17, 19; 20/20a, 20b, 20c, 21, 22; 21/23, 24, 25, 26; 22/27, 28; 23/29; 26/34; 27/35, 36, 37; 28/38a, 38b, 38c; 33/48; 34/51, 52;
G. Stadnik: 13/3; 15/9a, 9b; 24/30; 25/31, 32; 29/39; 33/49a, b
Li Wenlei: 21/26; 30/40, 41, 42; 46/47; **Sun Keng Yao:** 26/33
Lu YouYou: 31/43; 46/45; **P. Kielan:** 31/44, 45; 32/46
C. Chwiszczuk: 35/50; **A. Zaczek-Gbiorczyk:** 36/53, 54

**© Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu 2021**

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą narzędzi elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

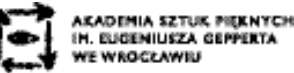
No part of this book may be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm, or any other means, without written permission from the publisher.

Druk i oprawa / Print & Binding Drukarnia ZAPOL Sobczyk Sp.j.

Nakład 375 egz. / Print Run 375 copies

**ISBN 978-83-66321-60-1
ISBN 978-83-87820-79-4**

Wrocław 2021





PEKIN
TIANJIN

SZANGHAI

JINGDEZHEN

LONGQUAN

