Е.А. Юдина

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ КЕРАМИКИ

Статья ставит задачу рассказать о выразительных средствах технологии искусства студийной керамики на примере избранных работ отечественных и зарубежных авторов. Рассматриваются три основных аспекта технологии керамики, способные по-разному влиять на художественный образ произведения. Технология как отлаженный инструмент, подчиняющийся идее автора. Технология и свойства материала как основа содержания произведения. «Концепция материала» как идея технологии в керамике.

The article sets the task to tell about the expressive means of art technology of studio ceramics on the example of selected works of domestic and foreign authors. Three main aspects of ceramic technology are considered, which can affect the artistic image of a work in different ways. Technology as a debugged tool, obeying the idea of the author. Technology and properties of the material as the basis of the content of the work. «The concept of the material» as the idea of technology in ceramics.

Ключевые слова: технология керамики, современная студийная керамика.

Keywords: technology of ceramic, studio pottery.

В основе создания любого артефакта лежит технология материала, из которого он (артефакт) создан. В искусстве керамики роль технологии особенно велика, поскольку:

1. Изначально художник имеет дело с бесформенной пластичной или жидкой массой — глиной и шликером [1], прочности которой невоз-

можно достичь при помощи металлического каркаса, как в скульптуре. Конструкция должна нести себя сама. Успех зависит, безусловно, от знания свойств масс и владения мастерством работы с ними.

2. Сушка изделия зависит от множества факторов: типа массы, формы и толщины изделия, процента влажности в помещении. Нарушив технологию сушки, можно получить деформацию, растрескивание изделия еще до обжига, а не досушив, есть большой риск разрыва формы в обжиге.

3. Красители в керамике до и после обжига сильно отличаются по цвету и фактуре. Технология каждой массы предполагает использование соответствующих красителей.

4. Технология обжига требует от художника-керамиста знаний в области электрики, если это электропечь, эксплуатации газового оборудования, если это газовая печь, а также знаний в области кладки печей, если речь идет о дровяном обжиге. От умения выставить режим обжига (подъем температуры, выдержка, остывание) зависит ожидаемый результат. Но, несмотря на соблюдение всех факторов, процент непредсказуемости в керамике достаточно велик.

Это 4 основных технологических момента (3, если не используется краситель), без которых невозможно создание объекта в керамике.

И если в производственной керамике, будь то функциональная керамика или облицовочная плитка, технология является мерилом оптимальных технических и изобразительных возможностей, то в современной студийной керамике технологические особенности зачастую выступают как соавтор.

Можно выделить три принципиально отличающихся друг от друга аспекта использования технологии.

Наиболее распространенно, когда технология является хорошо отлаженным инструментом, выступает в качестве способа выразить свою идею, авторское субъективное видение, пластику формы и изображения.

Как правило, в этом случае пластика произведения заставляет автора использовать максимальные возможности технологии. Это можно проиллюстрировать на примере технологии обжига стоящей фарфоровой фигуры, дипломной работы Полины Шутовой, 2016 г. (рис. 1). Фарфор при достижении им температуры спекания (у твердого фар-



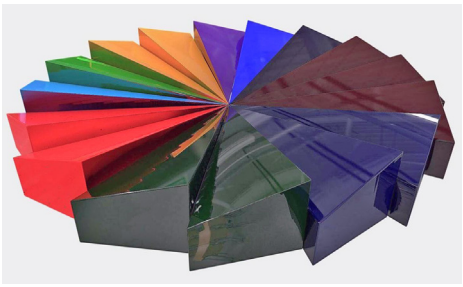


Рисунок 1а, б. Полина Шутова. Фигура. Дипломная работа. 2016
Рисунок 2. Олег и Ольга Татаринцевы. Диаграмма противоречий. 2018 Арт-объект.

фора 1425ºС) становится мягким. Поэтому все вертикальные, тонкие, отнесенные от общего объема детали, будут деформироваться, иногда вплоть до разрыва. Подобные вещи невозможно обжигать без соответствующих подпорок и основы, выполненных из той же массы, что и сама скульптура. При более «технологичной», устойчивой форме скульптуры сидящей фигуры, где есть дополнительный объем внизу, подпорки не нужны.

В арт-объекте Ольги и Олега Татаринцевых «Диаграмма противоречий» (шамот, цветные глазури, 2018 г., рис. 2) форма представлена в несвойственной для пластики шамота безупречности исполнения. Для достижения такого результата форма выравнивается на всех стадиях создания: в процессе формовки, сушки, после утельного обжига. Графическую четкость геометрических объемов диаграммы подчеркивают беспощадно монотонные, ведь статистика лишена эмоций, ровные заливки цветных глазурей, от лица авторов, рассказывающих нам о социальных противоречиях общества.

В следующих примерах технология и свойства материала становятся сутью самой формы и ее основным содержанием. Автор уступает место технологии. Он дает возможность материалу проявить себя. Если глину деформирует в обжиге, он использует это свойство. Если глазурь течет, автор не препятствует этому, тем самым наблюдая за возможными результатами.

Если в работе Татаринцевых «Диаграмма противоречий» можно наблюдать некую борьбу с материалом — подчинить его своей задумке, сделать из пластичной бесформенной массы геометрически ровные объемы





Рисунок 3а, б. Бернар Дежонг (Bernard Dejonghe) «Семь состояний белого» (каменные массы, цветные глазури, 1993

с ровным слоем, недрогнувшей никаким оттенком глазурью, то в работе французского художника Бернара Дежонга (Bernard Dejonghe) «Семь состояний белого» (каменные массы, цветные глазури, 1993, рис. 3а, б), напротив, ощутимо подчинение материалу, не сопротивление ему. Инсталляция представляет собой семь светлых керамических дисков, имеющих нюансные отличия друг от друга. Работая над формой жернова, Дежонг создает его символ, каждый круг формован свободно, видны свойственные глине замины и разрывы. Инсталляция органично вошла в пространство архитектуры середины 18 века (ныне Национальный музей керамики г. Севра, Франция). Издалека белые диски напоминают классические тондо, и зритель ждет развития в них какого-либо сюжета. Но, поднявшись на площадку, от которой расходятся вверх лестничные марши, он будет вовлечен в ритм подобных форм, где главным сюжетом становится изменение белого оттенка. Спокойному движению зрителя по лестнице будет созвучно плавное и свободное движение цвета. Условная минималистичная форма и отсутствие какой-либо привычной пластической информации дают возможность сосредоточить внимание на естественной красоте материала керамики, изменении его состояния, что и является основной смысловой составляющей произведения. Таким образом, инсталляция не только гармонично вписалась в круговое пространство лестницы, но и, расставив свои акценты, привнесла в его построение новый ритм и образное наполнение.



Рисунок 4. Елена Юдина. «Любимые репродукции» (белая глина, бесцветная глазурь, деколь

Виден принципиально разный подход в отношении к свойствам материала: все неровности формы и эффекты глазури после древесного обжига, которые в одной работе суть достоинства и роскошь материала, подчеркивающие художественный образ, в другой будут восприняты как брак. Свойства материала и технологии становятся соавтором и в работе Наталии Хлебцевич «Дочки-матери» (шамот, фарфор деколь, 2011 г.). Хрупкие отношения, где взаимное недопонимание буквально может разорвать собранный по крупицам мир. Все эти определения мы можем применить и к описанию технологических приемов: хрупкость фарфора, несоответствие усадки шамота и фарфора, разрыв тонких слоев массы. Эффекты керамики в передаче образа произведения неисчерпаемы. В работе Елены Юдиной «Любимые репродукции» (белая глина, бесцветная глазурь, деколь, рис. 4) эффекты нерукотворности пластики сгибов глиняного листа и следы «ожогов» зольного древесного обжига в тандеме с фотодеколью призваны рассказать об истлевших и затертых в памяти дорогих образах, обесцененных бесчисленным множеством цифровых реплик.

Известный керамист Жан-Пьер Вио прекрасно владеет техникой работы с фарфором, показывая все нюансы этого пластичного, податливого, но, вместе с тем, капризного материала (рис. 5). Деформация, вмятины, разрывы, следы прикосновения, подтеки — все,



Рисунок 5. Жан-Пьер Вио. Композиции

что является недопустимым в работе с фарфором, здесь становится критерием качества. Это точная и тонкая работа, где при стихийности формообразования нужно добиться выразительного композиционного и пропорционального решения. Замечательно, что цветовое решение, которое играет здесь роль декора, является неотъемлемой частью общего решения, несущее такой же вес, как и другие объемы формы. Если в классической вазе декор подчеркивает узловые части формы, и при его отсутствии форма не утрачивает своей остроты, то здесь декор является неотъемлемой частью композиции, пропорционально связанный с ее объемами [2].

Виртуозность владения материалом, умение выбрать нужный прием являются основой выразительных средств автора в работе с материалом керамики. Понятие «технологического брака» не существует в современной керамике. Любое проявление материала керамисты используют в качестве художественного приема. Этим они добились иного восприятия качеств керамики, не только технических, но и, что более существенно, эстетических.

В третьем случае в произведении остается лишь идея керамической технологии, концепция материала. Подобное направление, вслед за организаторами 13 Биеннале керамики Шатору (Франция, 2005 г.), назовем «керамические концепции» [3].

Сложно переоценить значение концептуального искусства в художественной керамике, которое способствовало ее оформлению в самостоятельный вид пластического искусства. Но если в концептуализме «форма и ее сведение на “нейтральный уровень” указывают,



Рисунок 6. Наталия Хлебцевич. «Трансформация». 2007

что она не может быть интересной сама по себе и целью творчества не является» [4], то в искусстве современной керамики форма и материал, его объективная неоспоримость, обладают обширной семантикой, которая часто становится смысловой основной произведения.

Так на 13-й «Новой Биеннале» в Шатору в 2005 году керамика рассматривается в рамках таких видов современного искусства, как видео, инсталляция, перформанс, ассамбляж, фотография. Экспериментируя с керамическими традициями и материалами, художники используют их как прямые цитаты и реминисценции в контексте современных жанров. До этого времени исследования велись в сторону новых и смелых технических находок, где даже брак мог привести к лучшему пониманию материала керамики. И, несмотря на то, что все чаще керамические произведения становились необычными по форме, где функциональности не оставалось места, эти произведения все еще относились к определению керамики: «изделия и материалы, получаемые спеканием глин». «Новая Биеннале» 2005 года оставляет идею керамики в чистом виде и обращается в сторону «керамических концепций». Например, голландский художник китайского происхождения Ни Хайфенг (Ni Haifeng, родился в 1964 г.) в серии фотографий, названной «Автопортреты, как неотъемлемая часть истории экспорта фарфора», сопоставляет понятия «традиция» и «стереотип». На тело художника нанесен рисунок с китайского фарфора, ввозимого в Голландию в XVIII веке, веке расцвета капитализма в этой стране. Заказываемые образцы выполнялись китайцами в соответствии с нуждами европейцев той эпохи.

Появилось такое понятие, как «Китай на заказ». Таким образом, в своей работе художник затрагивает социальный аспект в контексте проблемы иммиграции китайцев в европейские страны.

В работе отечественного автора Наталии Хлебцевич «Трансформация» (2007, сырая и обожженная глина, ростки тыквы, рис. 6) объект представляет собой композицию из четырех плоских шамотных кювет. Две из них наполнены сырой гончарной глиной, в которой прорастают семена тыквы. В двух других помещены обожженные керамические пласты с изображениями ростков тыквы. По авторской задумке, экспонирование объекта растянуто на определенный отрезок времени, связанный с развитием растения. В какой-то момент изображения ростков совпадают с их фактическим состоянием, фиксируя реальность на короткий отрезок времени. Сырая глина является субстанцией, в которой происходит развитие живой материи. Обожженная глина статична, консервативна. Обжиг есть акт умирания живой субстанции и вместе с тем есть акт рождения керамического произведения. Трансформация, то есть переход из одного состояния глины в другое, отражает также и переход живой природы в неживую.

По словам Надежды Борисовны Маньковской, специфика постмодернизма «связана, прежде всего, с неклассической трактовкой классических традиций далекого и близкого прошлого, их свободным сочетанием с ультрасовременной художественной чувственностью и техникой» [5]. В искусстве керамики это проявляется особенно ярко.

Ранее казавшиеся невозможными ни с художественной, ни с технологической стороны приемы обработки глины, каменной массы, фарфора и других материалов керамики приобретают новые качества благодаря критическому и смелому решению современного автора. В результате происходят глубинные изменения эстетического восприятия керамического произведения, что способствует возникновению новых форм в искусстве керамики.

Библиография:

1. Шликер (нем. Schlicker) — используемая в производстве фарфора кашеобразная суспензия, состоящая из каолина, кварца и полевого

шпата. Шликер можно сделать из любой массы (фаянс, каменная масса, бело- и красно-жгущиеся глины), добавляя электролит для усиления текучести при низкой влажности.

2. Подобное отношение к декору впервые появилось в эпоху модерна, времени расцвета декоративно-прикладных видов искусств. Иногда декор выполнял даже функцию конструкции, органично входя в объем предмета.

3. *Юдина Е.А*. «Художественная керамика Франции 1980–2000-х гг. Новые тенденции», кандидатская диссертация, 2009 г.

4. *Турчин В.С*. «Образ двадцатого…». — М.: Прогресс-Традиция, 2003. — С. 454.

5. *Маньковская Н.Б*. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). — М., 1994. — С. 197.