PIOTR STACHLEWSKI

W PROMIENIU TALERZA - CERAMIKA

PIOTR STACHLEWSKI

W PROMIENIU TALERZA - CERAMIKA

Galeria AMCOR
Łódź 2022

Przy okazji wystawy ceramiki Piotra Stachlewskiego w Galerii Amcor z Autorem rozmawia Dariusz Leśnikowski.

Dariusz Leśnikowski: Jesteś artystą uprawiającym różne dyscypliny. Tworzysz obrazy, rysujesz, odbijasz grafiki. Od lat eksponujesz w pracach motyw Logomana. Co spowodowało, że zwróciłeś się także w stronę ceramiki? Czy to chęć poszukiwania kolejnych inspiracji i możliwości dla twórcy?

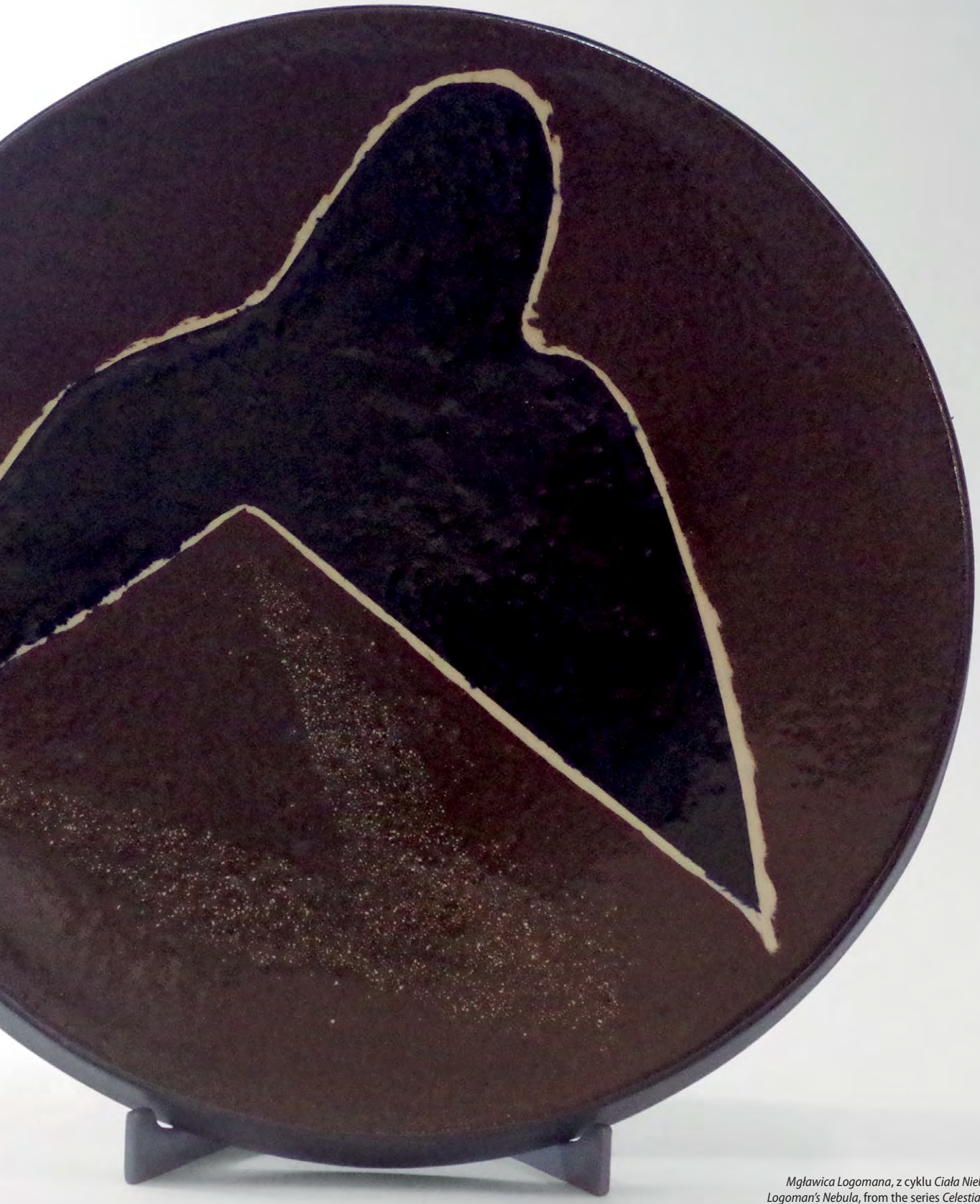
Piotr Stachlewski: Kilkanaście lat temu mieliśmy w zwyczaju w majowe weekendy wyjeżdżać z dziećmi w Polskę, żeby coś zobaczyć, coś zwiedzić. W 2010 roku postanowiliśmy pojechać do Rezerwatu Archeologicznego w Krzemionkach Opatowskich oraz do Zamku Krzyżtopór. Przy drodze zobaczyliśmy reklamę zapraszającą do zwiedzenia Muzeum Porcelany w Ćmielowie. Ponieważ mieliśmy czas, postanowiliśmy tam pojechać. Muzeum było nowe i zrobiło na mnie duże wrażenie. W pomieszczeniu wzorcowni znajdowały się liczne realizacje zaprojektowane jeszcze w PRL-u w okresie New Look'u przez najwybitniejszych projektantów z tamtego czasu.

Zacząłem czytać o ceramice, również podręczniki dla początkujących. Powoli zaczęła się we mnie krystalizować idea talerza, który jest dobrym miejscem dla ekspresyjnego rysunku rodem z moich grafik. Czułem, że może mnie to uwolnić od żmudnej pracy nad grafiką i poszerzyć przestrzeń dla tej formy. Motyw Logomana miał w ten sposób dokonać transferu w rejony designu. Wydawało mi się, że nie będzie to trudne i szybko dam radę ogarnąć stronę techniczną wytwarzania talerza. Nie wiedziałem, jak bardzo się myliłem…

Rozpytywałem znajomych o pracownie ceramiczne w mieście, które mają techniczną możliwość wypału w zakresie temperatury odpowiedniej dla porcelany. Okazało się, że jest to możliwe, ale bardzo drogie. Wtedy podjąłem decyzję, że nie będzie to porcelana, lecz kamionka.

DL: Co takiego urzekło Cię w ceramice? Czy to była potrzeba zmierzenia się z czymś bardziej „rzemieślniczym", konkretnym i równocześnie technologicznym? Bo to przecież pozyskiwanie materiału, ręczne formowanie obiektu, wypalanie, umiejętne stosowanie barwników…

PS: Przez wiele lat, mimo obecnych możliwości, nie zrezygnowałem w malarstwie z samodzielnego składania krosna, naciągania lnianego płótna, nakładania kleju i własnoręcznego gruntowania. Niewielkie odstępstwa zdarzają mi się z wiekiem. Rzeczywiście, lubię ten aspekt, jak go nazwałeś – rzemieślniczy. W ceramice jest on oczywisty. Rozpoczynając przygodę z ceramiką musiałem wykazać się pewną pomysłowością. Rozwiązywanie problemów jest z jednej strony frustrujące, z drugiej zaś wprowadza w euforię, gdy wiesz, że udało ci się je rozwiązać i że twoje rozwiązanie jest powtarzalne. Pamiętam, że na wczesnym etapie wybrałem technikę wyrobu talerza metodą wycisku w formie gipsowej. Ale gdzie taką znaleźć? Szukałem odpowiedniego kształtu na skupach złomu, później w sklepie IKEA, a znalazłem na Uczelni – w pracowni malarstwa, po sąsiedzku. Służyła jako rekwizyt – okrągła, lekko sferycznie wypukła forma z pleksi. Ideał. Do dziś nie wiem, skąd pochodziła i do czego pierwotnie służyła, ale dla mnie jest niezwykle cennym obiektem, matrycą niezbędną do odlania formy gipsowej. Mam też swoje technologiczne tajemnice wypracowane na wielu etapach produkcji talerza.



Mgławica Logomana, z cyklu *Ciała Niebieskie / Logoman's Nebula*, from the series *Celestial Bodies*
Patera. Kamionka szkliwiona, moletaż /
Platter. Glazed stoneware, moletage
ø 37.5 cm, h 4 cm, **2012**

Wazon z motywem sieci z cyklu *Wazony dla żony / Vase with a net motif* from the series *Vases for Wife*
Kamionka szkliwiona, moletaż / Glazed stoneware, moletage,
h 23,7 cm, ø 22,5 cm, **2011**

DL: Czy nie uważasz, że jest w tej pracy coś atawistycznego, coś, co stanowiło o jednym z najwcześniejszych i najważniejszych osiągnięć ludzkości – umiejętności formowania i wypalania naczyń. Jakaś próba powrotu do przeszłości i do czegoś pierwotnego…

PS: Uważam, że ceramika jest bliską kuzynką kultury. Krótki i piękny esej o garncarstwie zamieścił w książce *Sens sztuki* Herbert Read. W kilku zdaniach opisał historię tej wytwórczości i podkreślił jej doniosłość. Napisał, że jest to *sztuka fundamentalna, związana z elementarnymi potrzebami cywilizacji*. Duże wrażenie wywarły na mnie książki: *Porcelana i jej historia* (George Savage) i *Biały szlak* (Edmund de Waal), ale i bez ich lektury wiem, że ceramika jest ważną dziedziną kultury. Dodam tylko, że bardziej docenianą w Anglii niż u nas. Czytając te książki odczuwałem wręcz metafizyczną łączność z wszystkimi garncarzami i ceramikami działającymi przede mną. Czułem to jeszcze bardziej wówczas, gdy przypadek lub właściwa decyzja podnosiła moją świadomość techniczną i artystyczną.

W ramach samokształcenia podglądam na YouTube innych ceramików. W poszukiwaniu inspiracji kupuję książki i albumy o ceramice, monografie obszarów Indii, Indochin, Turcji, gdzie technika wydaje się być zbliżona do tej z odległych epok i gdzie wypala się wazony, pojemniki i donice wielkości niedużej łazienki. To, co urzeka w pracy tych ludzi, ceramików tworzących w odległych zakamarkach globu, to prostota i olbrzymie doświadczenie, zamieniające się w niemal bezawaryjną powtarzalność. Ten aspekt pracy był i jest dla mnie ważny. Moim celem było doprowadzenie mojej techniki do momentu, w którym talerz wytrzyma kilka wypałów „na ostro" (temp.1075 st. C), co otwiera przede mną nieograniczone możliwości w zakresie jego malowania i zapewnia relatywnie dużą kontrolę nad tym, co powstaje.

Wazon z motywem tumultu z cyklu *Wazony dla żony / Vase with a tumult motif* from the series *Vases for Wife*
Kamionka szkliwiona, relief / Glazed stoneware, relief,
h 27,5 cm, ø 30,7 cm, **2013**

Wspomniane przez Ciebie nawiązywanie do przeszłości mnie „nie kręci". Mógłbym wypalać w piecu przygotowanym w ziemnym dole albo przynajmniej w piecu opalanym drewnem. Mieszkam na wsi i nie byłoby z tym problemu. Potrafię też murować. Jednak pracuję świadomie z nowoczesnym elektrycznym piecem, gdzie tzw. krzywą wypału kontroluje termokomputer. Glinę do łączenia stopki talerza, tzw. *błotko,* mieszam elektrycznym blenderem. Nie szukam też po polach i jarach gliny z mojego regionu, dopatrując się w tym jakichś aspektów ekologii czy związków z naturą. Kupuję masę ceramiczną znanej niemieckiej firmy, którą, jak większość materiałów ceramicznych, dostarcza mi kurier.

DL: Wykonujesz różne przedmioty ceramiczne. Niektóre pewnie bardziej dla przyjemności, dla eksperymentu. Nie ulega wątpliwości, że przedmiotem rozpoznawalnym dla Twojej twórczości ceramicznej jest talerz. Czy forma tonda jest dla Ciebie ograniczeniem, z którym musisz się mierzyć, czy też aspektem, który świadomie wybrałeś, aby Cię dyscyplinował? Jakie konsekwencje rodzi wybór takiej formy?

PS: Sprawdzona przeze mnie procedura wyrobu talerza wymaga, abym do pracy nad nim używał masy ceramicznej nienapowietrzonej. Po wyrobieniu talerza pozostaje jednak trochę resztek gliny, z której powstają cykle *wazonów dla żony, ekrany, idole*, i które funkcjonują na marginesie mojej twórczości ceramicznej. Z resztek przygotowuję też płytki do próbek koloru. Potrzebuję ich każdego roku około setki.

Osłonka na donicę, z cyku *Wazony dla żony / Flower pot cover*, from the series *Vases for Wife*
Kamionka częściowo szkliwiona / Stoneware partially glazed, moletaż / moletage, h 14,5 cm, ø 18,5 cm, **2013**

Jak już wspomniałem, w ceramice od samego początku chodziło mi o talerz i wynikające z jego kształtu możliwości malowania w okręgu jako prowokująca odmiana. Ale od pierwszych prób z wiosny 2011 roku do momentu, w którym opracowałem obecną formę talerza, minęły trzy lata. Równolegle powstawały projekty – szkice i rysunki. W tym okresie udało mi się wykonać tylko kilka obiektów, które miały warstwę malarską. Powstał więc duży zbiór projektów niezrealizowanych, nawiązujących do linearnego zapisu z grafik. Około 2013 roku zaczął się wyłaniać odrębny trend uwzględniający moje doświadczenia w pracy ze szkliwami i angobami. Talerze z tego czasu zamknąłem w cyklu *Ciała niebieskie.*

DL: Jeden z cykli Twoich prac zatytułowałeś *Brzytwa Ockhama*. Motyw ten wiąże się z postulatem ekonomii myślenia. Czy – przenosząc go w obszar Twojej twórczości – to rodzaj postulatu kierowany do samego siebie, aby pozbywać się tego, co jest nadmiarem i co zmusza do poszukiwania najprostszych rozwiązań dla uzyskania efektu artystycznego?

PS: Tytuł często rodzi się w trakcie pracy. Tak też było i w tym przypadku. *Brzytwa Ockhama* bliska jest postulatowi prostoty i ograniczeń. Przypominam sobie frazę *„o nie mnożeniu bytów"*. Ograniczona jest tu kolorystyka, wyczuwalna dyscyplina kompozycyjna. Przyznaję, można wyobrazić sobie struktury jeszcze prostsze, całkowicie minimalistyczne i być może spełniające w sposób bardziej rygorystyczny postulat zawarty w tytule. Większość projektów tego cyklu przedstawia fragmenty Logomana oraz plamy zdefiniowane rozchodzącymi się promieniście

Misa, z cyklu *Wazony dla żony* /
Bowl, from the series *Vases for Wife*
Kamionka częściowo szkliwiona, angoby /
Stoneware partially glazed, engobe,
h 21,2cm, ø 30 cm, **2012**

liniami. Ale tytuł oscyluje też wokół innych skojarzeń: formy z tych talerzy dosłownie mają coś z brzytew, noży, tasaków, przywołują na myśl utensylia cyrulika czy chirurga. Przeznaczenie tych chłodnych form opiera się jednoznaczności. Słowo *brzytwa* w tym kontekście delikatnie narusza równowagę w naszej wyobraźni.

DL: Oliver Byrne i jego spektakularne rozwiązania graficzne odnoszące się *Elementów* Euklidesa… Gdy patrzy się na jego postać i jego osiągnięcia przez pryzmat pięknego cyklu prac, które stworzyłeś, to odnosi się wrażenie, że doświadczenie to było dla Ciebie ważne. Czy był to nawet rodzaj fascynacji? Możesz to wyjaśnić? Co tak najbardziej Cię w tym zjawisku pociąga? Czy Byrne to jedynie pośrednik, który kieruje Twoją uwagę w stronę sztuki De Stijl czy Bauhausu? Czy takie nawiązania to jakaś wskazówka służąca właściwej recepcji Twojej sztuki?

PS: Moja żona dostała kiedyś w prezencie album zatytułowany *Książki, które zmieniły świat*[1]. Na jednej ze stron umieszczono w nim niewielką reprodukcję dzieła Euklidesa *Elementy,* wydanie Byrne'a z 1847 roku. Nie wierzyłem w to, co widzę. Emocje sprawiły, że natychmiast zajrzałem do Internetu. Okazało się, że wydawnictwo Taschen wydało reprint tej książki i jest ona dostępna na eBayu. Dwa tygodnie później miałem to wydanie z tekstem krytycznym w dłoniach i postanowiłem zaprojektować talerze, inspirując się rozwiązaniami z tej książki.

[1] *Książki, które zmieniły świat*, praca zbiorowa: Michael Collins, Alexandra Black, Thomas Cussans, John Fernando, Philip Parker, James Naughite, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2019.

Wazon czerwony, z cyku: *Wazony dla żony* /
Red vase, from the series: *Vases for Wife*
Kamionka częściowo szkliwiona, moletaż /
Stoneware partially glazed, moletage
h: 18 cm, ø 19,3 cm, **2011**

Pomysł Byrne'a, aby wyjaśnić definicje Euklidesa poprzez kolorową grafikę był innowacyjny, a jednocześnie antycypował wizualne założenia twórców De Stijl. Ciekawe czy Piet Mondrian lub Theo Van Doesburg znali tę książkę? Neoplastycyzm bywał mi bliski. Jakiś czas temu zaciekawił mnie Bart van der Leck, który przeniósł idee De Stijl na ceramikę, choć był też nieco figuratywny. Niezwykle inspirujące rozwiązania typograficzne Byrne'a są bliskie De Stijl, ale przeglądając tę książkę wyczuwa się energię płynącą z jej potencjału naukowego. To przecież Euklides! Tam są definicje, dowody, estetyka podporządkowana jest dydaktyce i odgrywa kluczową rolę. Przemawia prawdą, która elektryzuje i porusza wyobraźnię.

To, co chciałem wziąć z Byrne'a, to przerywana linia. Ona jest czymś nowym. I oczywiście kolory – żółcień i czerwień o specyficznym ocieplonym odcieniu, być może zmienionym przez czas. Tak na marginesie, kolory w ceramice mają ciekawe nazwy i często odwołują się do naszej wiedzy o świecie lub mają jakieś zadęcie poetyckie. Żółcień w książce Byrne'a oddaje szkliwo, które w ceramice ma nazwę handlową *ziarno kukurydzy,* a kolor ceramicznego tła moich talerzy jest niemal identyczny z kolorem pożółkłego papieru, co wydało mi się zachęcającą zbieżnością. Nie byłbym sobą, gdybym nie wykorzystał w tych kompozycjach mojej, jak kiedyś napisałeś, *nadformy.* Próbuję ją wizualnie podporządkować geometrii Euklidesa, niekiedy zostawić jako nieszkliwiony kształt. Obecny, ale nienachalnie. Przyznaję, że z geometrii otrzymał sporo, i ma prawo z niej korzystać.

DL: Gdy uprawia się wcześniej malarstwo sztalugowe, a malowana ceramika to przecież też malarstwo, to pewnie korci, aby stosować sprawdzone już rozwiązania, na przykład w zakresie zestroju kolorów czy sąsiedztwa form? A może od początku spotkania z ceramiką próbowałeś znaleźć inne, właściwe dla kolejnego medium, środki artystycznej ekspresji?

PS: Ceramika rządzi się swoimi prawami. Próbując uniknąć porażki, przyszły projekt maluję akrylem na papierze w skali 1:1. Wiele kwestii jest już wtedy rozstrzygniętych. Jednak nie do końca, bo są szkliwa, które w trakcie wypału spływają, niektóre łączą się w sposób malarski, niekiedy tworzą na styku dodatkową linię. Zdarza się, że odbarwiają fragment plamy sąsiedniej lub wraz z kolejnymi wypałami tracą intensywność. Nie wszyscy wiedzą, że kolor szkliwa w momencie jego aplikacji jest daleki od tego, który zobaczymy po przeszło trzydziestu godzinach, po wyjęciu obiektu z pieca. Z czasem wie się więcej, ale każde nowe szkliwo w palecie używanych kolorów podnosi wielokrotnie możliwość niespodzianki. Czasami fajnej, kiedy indziej… Niektórzy malarze lub krytycy lubią mówić o alchemii w kontekście funkcjonowania koloru w malarstwie sztalugowym. Zapraszam do pracowni ceramicznej, gdzie nie jest to już li tylko metafora. Piec jest reaktorem chemicznym! Dla mnie myślenie o kolorze w ceramice ma więcej wspólnego z grafiką (barwną) niż z malarstwem. Myślę matrycami. Dzięki temu, że moje talerze wytrzymują 4-5 wypałów *na ostro*, mogę pozwolić sobie na więcej. Mam też większą tolerancję, akceptuję przypadek i uczę się cierpliwości, bo po zamknięciu pieca i *puszczeniu wypału* lepiej o tym wszystkim, co się przed chwilą robiło, zapomnieć.

Mulitzbiór / Multicollection
Zestaw 8 naczyń z różnych glin kamionkowych wypalonych na biskwit /
A set of 8 dishes made of various stoneware clays fired to biscuit
Różne rozmiary około / Various sizes approx:
h: 6,5 cm, w: 10,5 cm, l: 19 cm, **2017-2020**

Wazon z motywem sznura, z cyklu: *Wazony dla żony* /
Vase with a string motif, from the series: *Vases for Wife*
Kamionka częściowo szkliwiona, moletaż /
Stoneware partially glazed, moletage
h: 28,5 cm, ø 20,5 cm, **2011**

DL: *Cytaty* to próba przeniesienia idei Logomana w rzeczywistość, ale nie współczesną, lecz historyczną, traktowaną jako ciąg ludzkich doświadczeń. Co decydowało o doborze konkretnych motywów?

PS: W zasadzie decydował przypadek, czasami jakość reprodukcji. Cały ten cykl to taki *homage* złożony ceramikom i malarzom, którzy zdobili wyroby ceramiczne. Było też w tym trochę niepewności: *czy też dam radę?* przy okazji myślenia *jak on to zrobił?* Kupiłem też kilka talerzy na pchlim targu i kopiowałem motyw z oryginału. Tak było np. z *Old Willow* czy *Smokiem z Worcester.* Kompozycja jest tu miejscem konfrontacji formy Logomana z historią ceramiki. Może zabrzmi to pretensjonalnie, ale chcę, żeby się tam dobrze czuł. Podsumowując: cytuję to, co po prostu mi się podoba.

DL: *Skate* – czy jesteś zadowolony z tych obrazów? Logoman to raczej uosobienie czegoś uniwersalnego, rodzaj motywu moralitetowego. A tu, obok niego – coś bardzo konkretnego, współczesnego, można by powiedzieć: popkulturowego.

PS: Ten cykl jest rodzajem słownika obrazkowego, w którym zestawiony zostaje obraz, jak powiedziałeś, konkretny ze znakiem Logomana w układzie odpowiadającym temu obrazowi. W tym cyklu wykorzystałem własne zdjęcia zrobione na placu Dąbrowskiego w Łodzi, ale mam też pracę, w której wykorzystałem zdjęcie *Tank Man* Jeffa Widenera wykonane na bulwarze Cháng'an Jiez w Pekinie (1989) czy znane zdjęcie przedstawiające grupę warszawskich Żydów wyprowadzanych z płonącego Getta.

Wazon Czarny kwadrat na białym tle z czterema Logomanami / Vase Black square on the white background with four Logoman motifs
Kamionka szkliwiona / Glazed stoneware
h: 21,8, ø 26,2 cm, **2017**

DL: Teraz pytanie, które wydaje się nie na miejscu: czy ceramiki trzeba się uczyć? Czego przede wszystkim? I jak długo tej sztuki się uczyłeś?

PS: Pierwsze cztery lata, gdy korzystałem z pieca w pracowni *Twórcze Ego* prowadzonej przez Agatę Bącelę, traktuję jako czas nauki. Pracownia, w której tworzy kilka osób, jest właściwym miejscem dla stawiania pytań, szukania rozwiązań. Pracownia miała też swój cel środowiskowy – prowadziła zajęcia dla dzieci i młodzieży, czasami przychodzili również dorośli, poza tym szła normalna produkcja. W takim miejscu wykorzystuje się porażki i sukcesy innych, zdobywa potrzebne informacje. Pamiętam, że moje pojawienie się spowodowało małą konsternację, bo akurat pracowała tam Karolina Gołczyk, która skończyła ASP i znała mnie z uczelnianych korytarzy. Instruktorki nie musiały mnie jednak uczyć od podstaw. Jak wspomniałem, byłem po kilku lekturach podręczników dla początkujących. Pierwsze półmiski i wazony udały się, niedługo potem zacząłem eksperymentować z moletażem, również aktywnie modelując powierzchnię naczyń. Problemy zaczęły się, gdy pojawił się talerz, tu od początku było „pod górę". Teraz wiem, że w tej pracowni moje problemy były nie do rozwiązania. Musiałem mieć własny piec, żeby pokonać trudności, na które napotykałem. Na koniec powiem truizm: uczymy się przez całe życie. W ubiegłym roku pękła mi kształtka do modelowania stopki talerza. Wziąłem więc inną, bardziej miękko wyprofilowaną i nią wypracowałem brzeg. Myślałem, że wszystko jest w porządku. Minął tydzień i przyszedł czas wyjęcia suchych talerzy z formy. Jedynym miejscem, za które mogłem złapać talerz była dotychczas stopka. Ta – zbyt miękko, półokrągło wyprofilowana – sprawiała, że chwyt był bardzo niepewny i nie mogłem obrócić talerza, więc przez chwilę dotykałem jego brzeg o stół. Musiało powstać jakieś naprężenie, ponieważ trzy talerze z tej transzy pękły przy drugim wypale. Talerze na odwrocie – oprócz znaku pracowni, podpisu, roku powstania – cechuję również literą, która oznacza rodzaj użytej gliny. Nadaję im kolejne numery po to, żeby mieć kontrolę nad tym, z której partii jest dany talerz. Robię też notatki.

DL: Czy dużo zepsułeś? Z jakiego powodu?

PS: Na początku bardzo dużo, gdy talerz udał się, to było święto. Cieszyłem się jak dziecko. Obecnie każdego roku robię około sześćdziesięciu talerzy i właśnie pracuję nad numerem A450. Pękają dwa, trzy w sezonie, bo nad warstwą malarską pracuję przeważnie latem. Powody pękania są bardzo różne. Jednym z nich jest dość ryzykowna ilość pobytów w piecu, gdy próbuję rozpaczliwie ratować efekt artystyczny. Biskwity i projekty przygotowuję zimą.

DL: Czy to droga pasja? I co z aspektem komercyjnym?

PS: Jeśli chodzi o aspekt komercyjny, to muszę, myśląc o kosztach, wspomnieć o cenie prądu i już tylko dla porządku dodać, że rozmawiamy w czasie kryzysu energetycznego wywołanego przez rosyjską agresję na Ukrainę.

Pochyleni (Homage Eva Zeisel) / Leaning (Homage Eva Zeisel)
Kamionka wypalona na biskwit / Stoneware fired to biscuit
h: 24,5 cm, ø 23,6 cm, **2017**

ODMIANA PRZEZ OSOBY
INFLECTION FOR PERSON

Czarne fajerwerki [A350] / Black Fireworks [A350]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm h: 3,2 cm, 2021

Logoman z żelaza [A99] / Logoman of Iron [A99]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2016**

Gwiazdy nad Korsyką [A361] / Stars over Corsica [A361]
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Partially glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

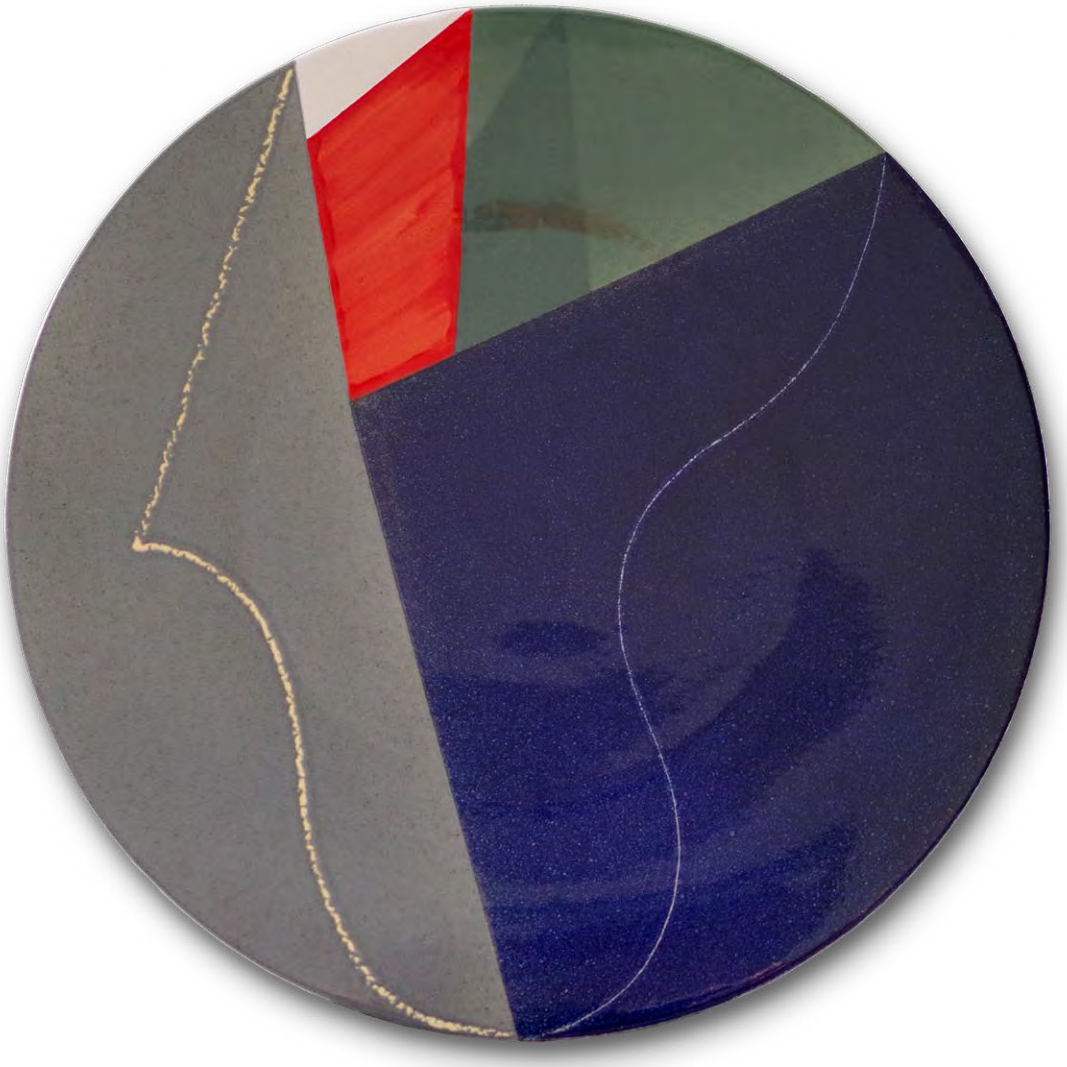
DEFRAGMENTACJE
DEFRAGMENTATIONS

Bez tytułu [A309] / Untitled [A309]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

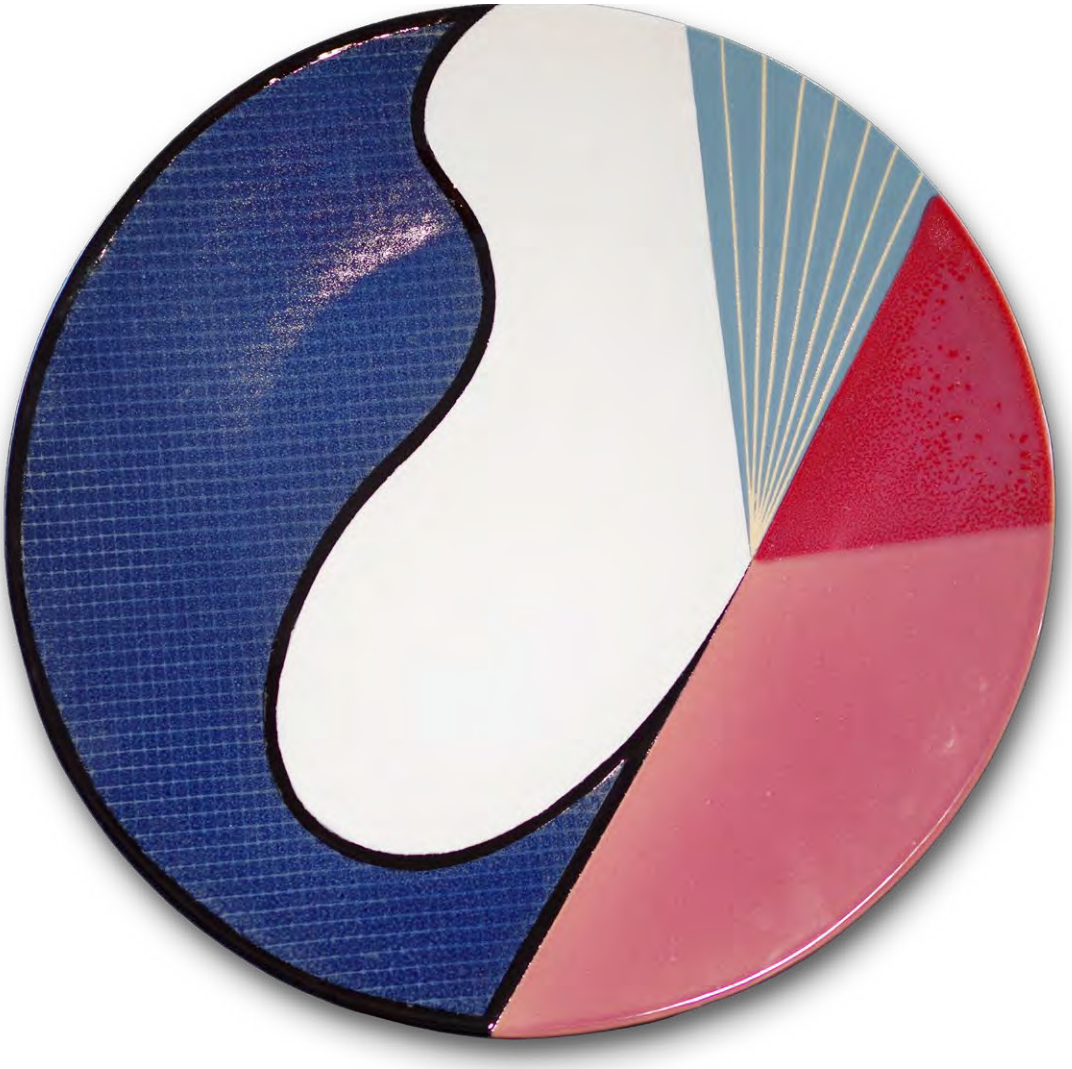
Bez tytułu [A334] / Untitled [A334]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

Bez tytułu [A332] / Untitled [A332]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

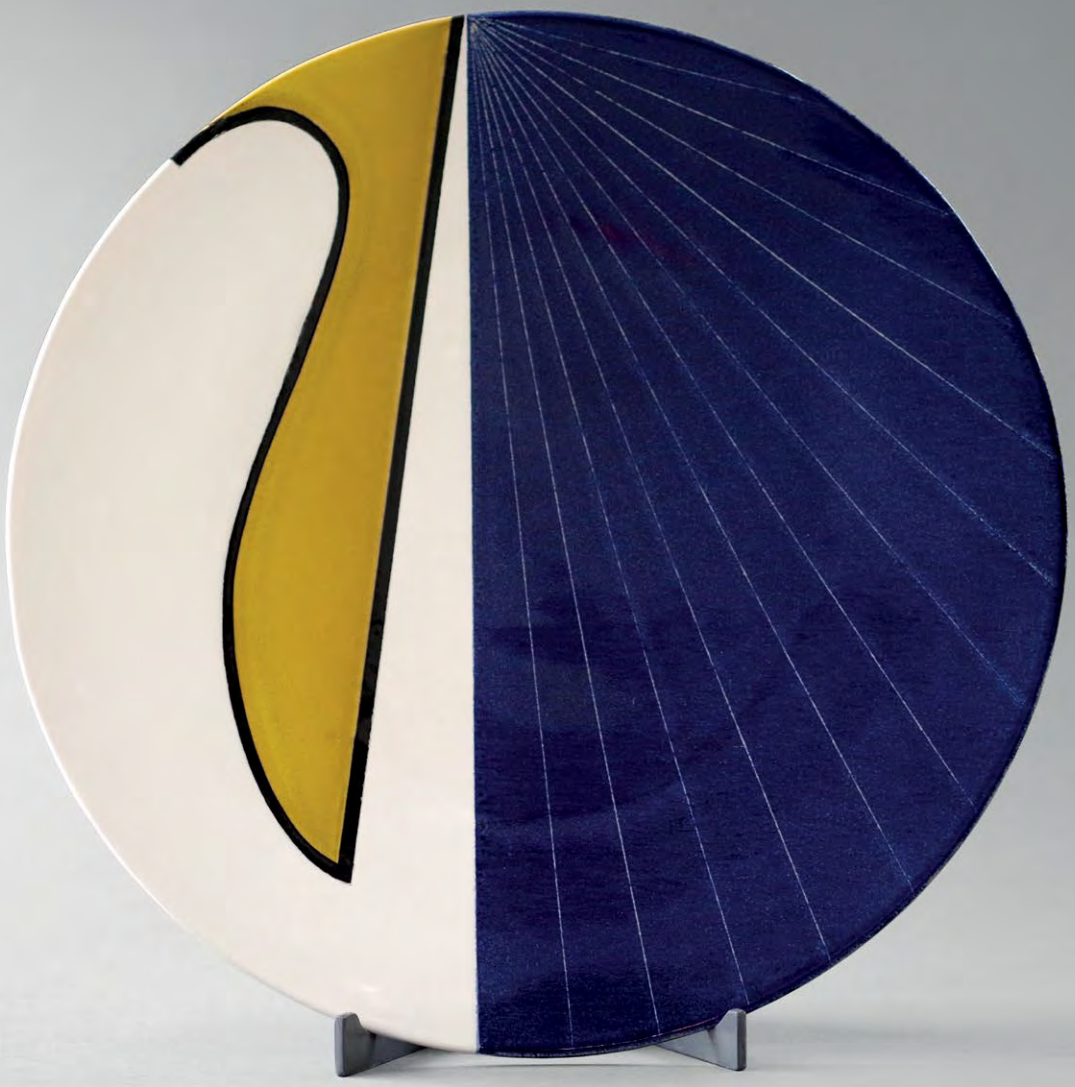
Bez tytułu [A144] / Untitled [A144]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2016**



Patriota [A362] / Patriot [A362]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

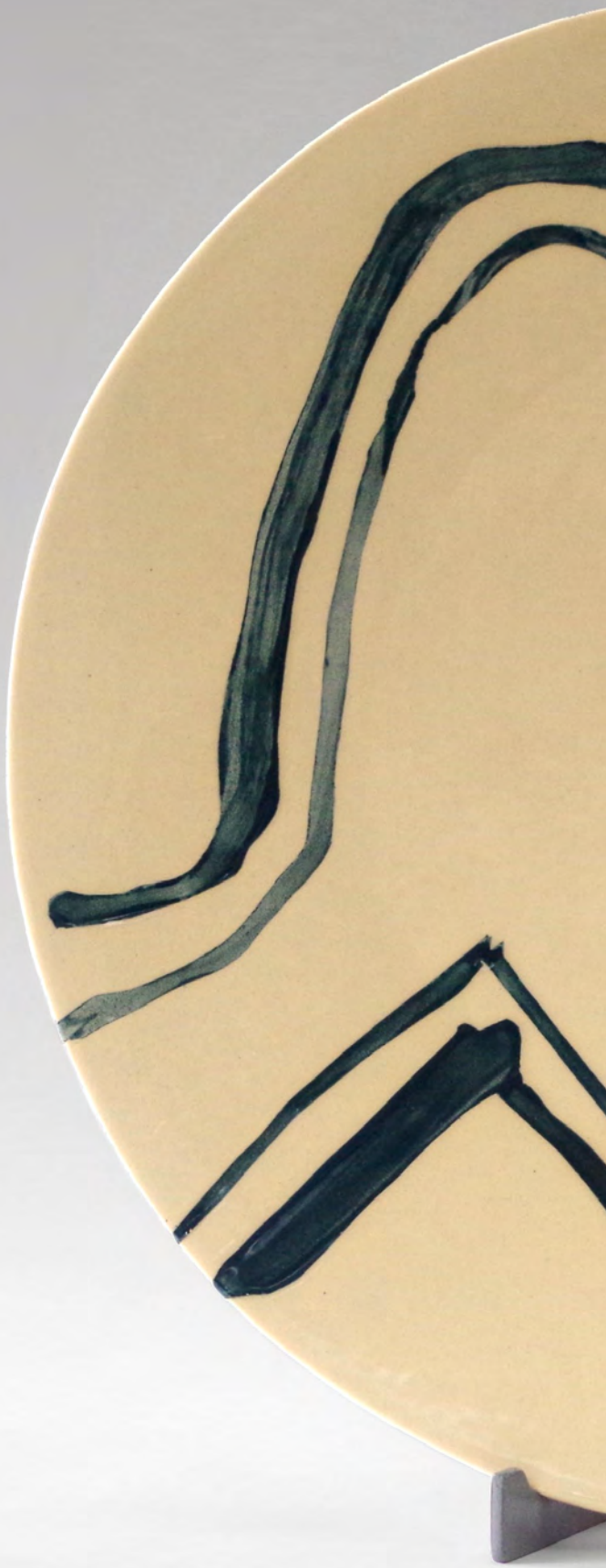


Bez tytułu [A381] / Untitled [A381]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**



Bez tytułu [A392] / Untitled [A392]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

REPETYCJE
REPETITIONS



Autokrata [A378] / Autocrat [A378]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Spełnienie [A43] / Fulfilment [A43]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2015**

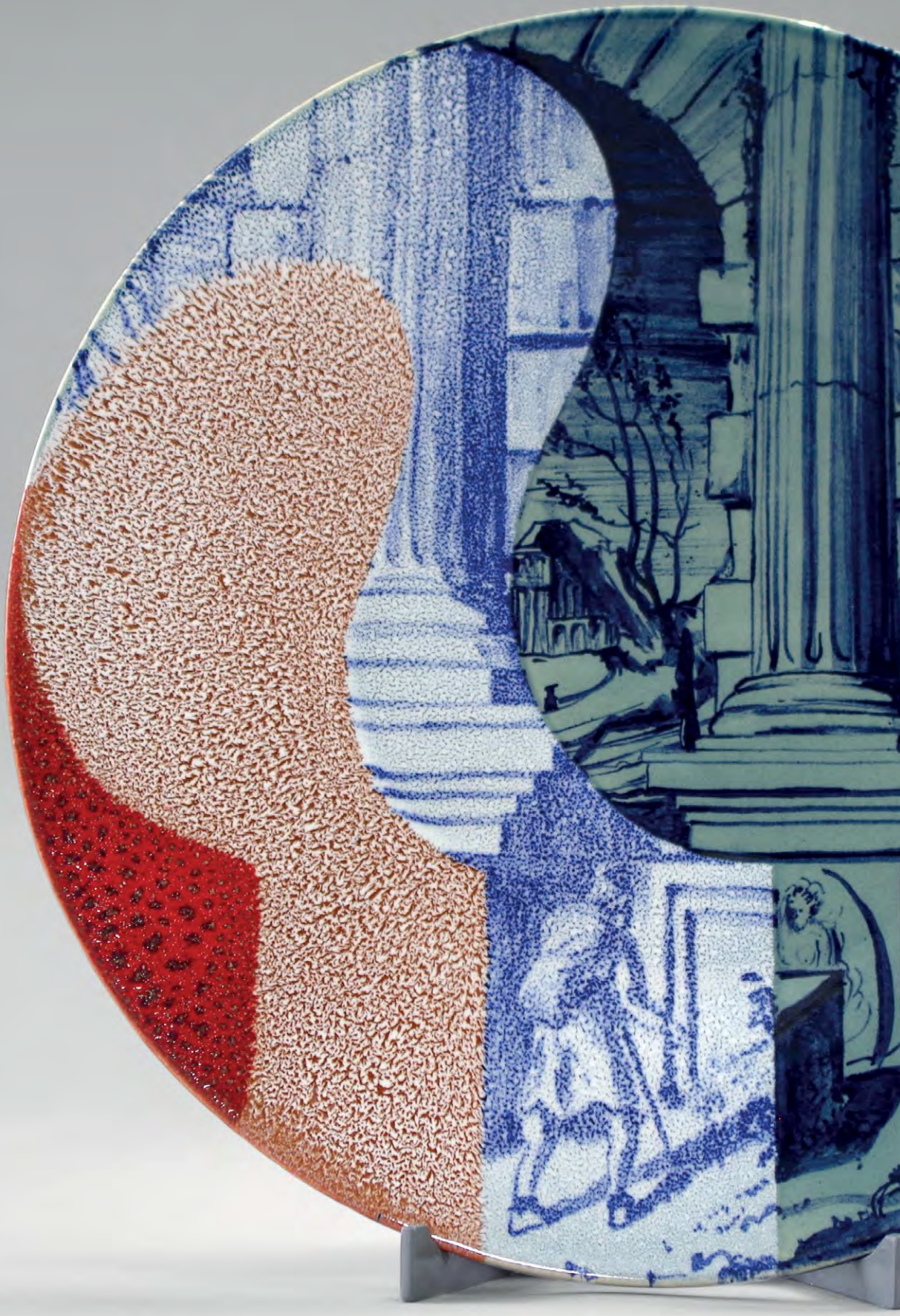
Pocałunek [A114] / Kiss [A114]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2016**

Przypływ [A354] / Tide [A354]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Bez tytułu [A363] / Untitled [A363]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Bez tytułu [A265] / Untitled [A265]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2019**

Dziewczyna w maseczce [A426] / Girl in a Mask [A426]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2022**



IDEOGRAMY
CYTATY
IDEOGRAMS
QUOTATIONS

Moliwda albo warstwy czasu [A327] / Moliwda or Layers of Time [A327]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

Skater I [A339]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

Skater II [A313]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

Żołnierz z Deruta [A256] / Soldier from Deruta [A256]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2019**

Biskup z Deruta [H279] / Bishop from Deruta [H279]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2019**

Getto [A349] / Ghetto [A349]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

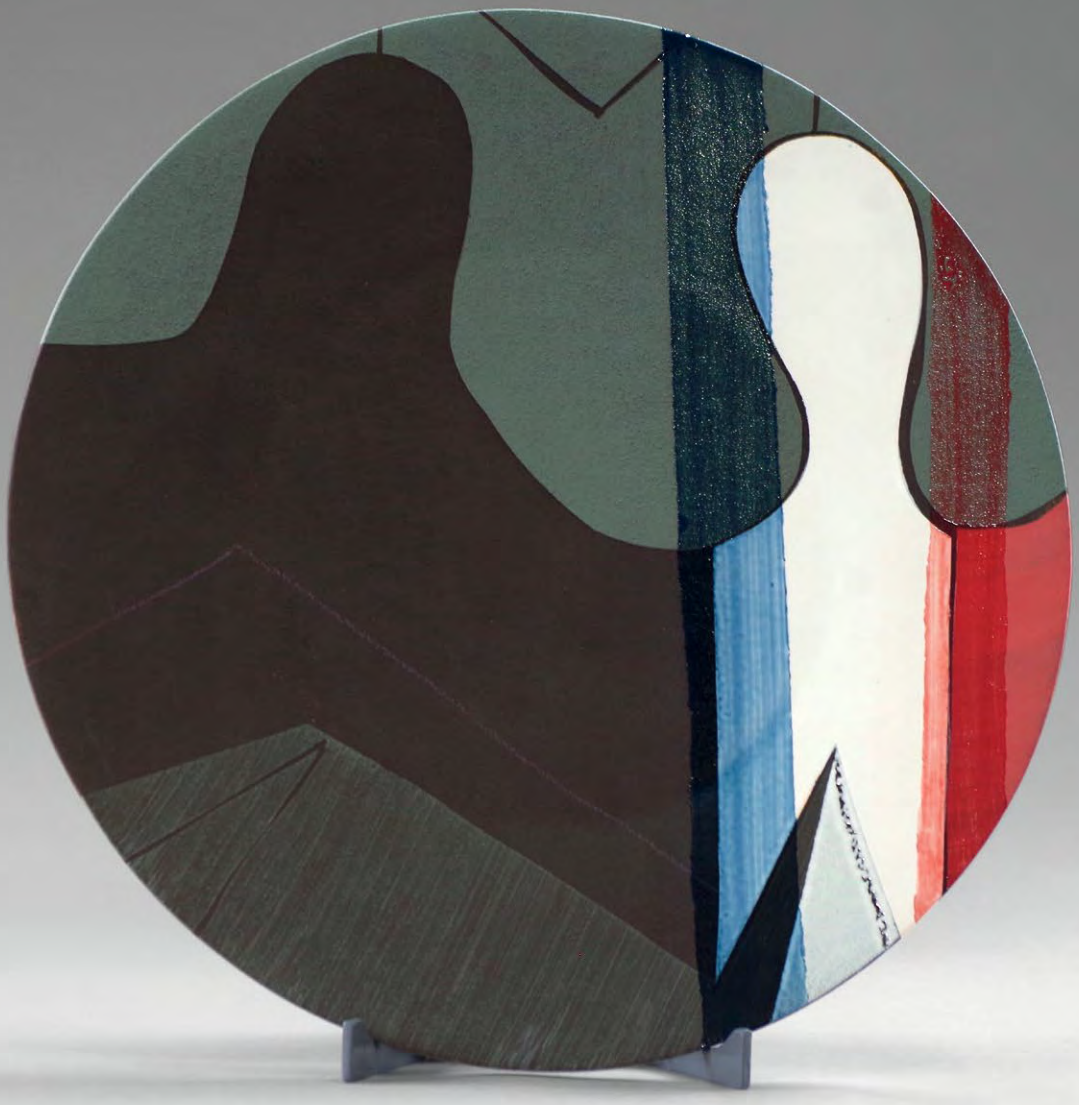
Nowy paradygmat [A224] / New Paradigm [A224]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2018**

PAN/PANI POZWOLI Z NAMI
YOU ARE GOING WITH US

Pan/Pani pozwoli z nami VIII [A395] / You Are Going with Us VIII [A395]
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Stoneware partially glazed, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Pan/Pani pozwoli z nami XI [A398] / You Are Going with Us XI [A398]
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Stoneware partially glazed, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Pan/Pani pozwoli z nami X [A397] / You Are Going with Us X [A397]
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Stoneware partially glazed, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

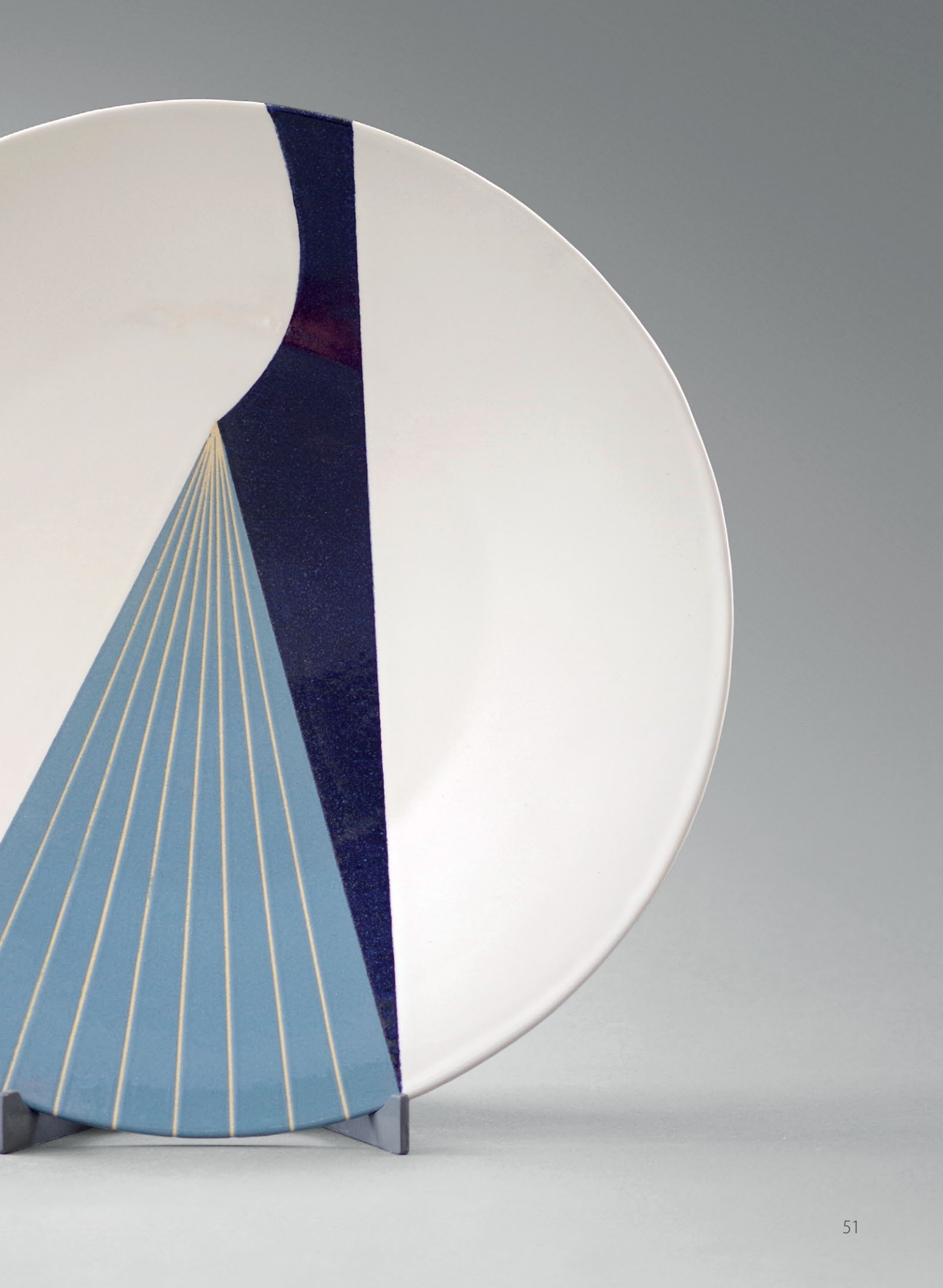


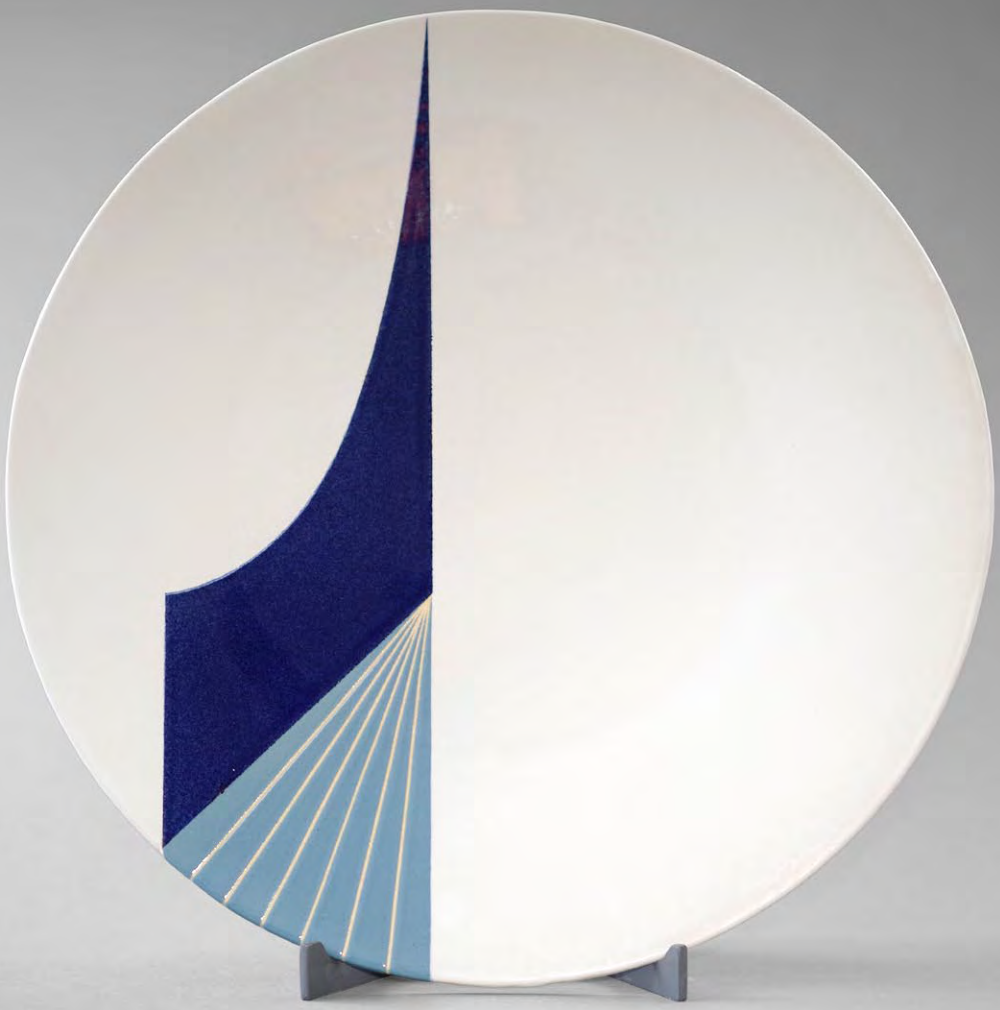
Pan/Pani pozwoli z nami III [A326] / You Are Going With Us III [A326]
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Stoneware partially glazed, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

Pan/Pani pozwoli z nami II [A324] / You Are Going With Us II [A324]
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Stoneware partially glazed
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2020**

BRZYTWA OCKHAMA
OCKHAM'S RAZOR

Brzytwa Ockhama V [A372] / Ockham's Razor V [A372]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**



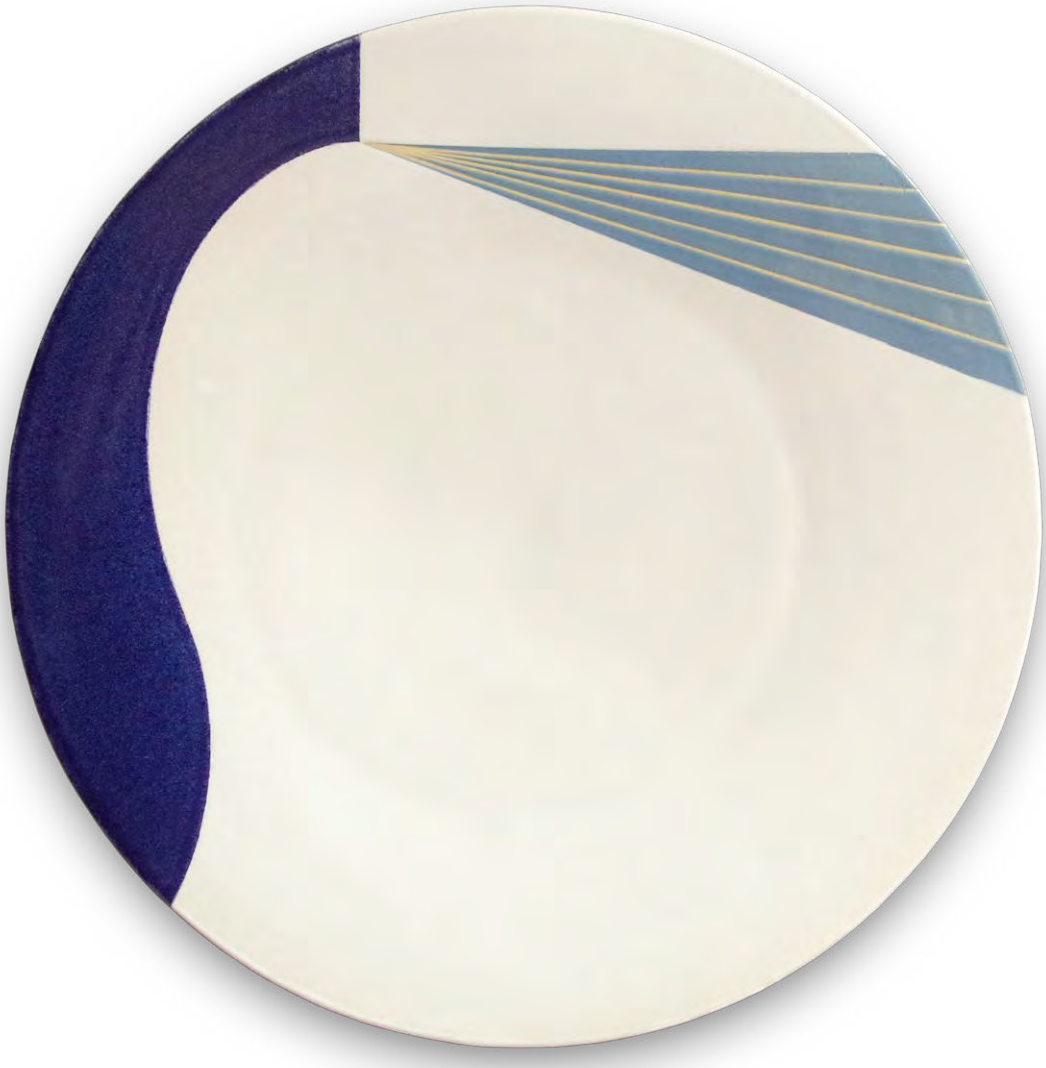


Brzytwa Ockhama XII [A393] / Ockham's Razor XII [A393]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Brzytwa Ockhama XVI [A405] / Ockham's Razor XVI [A405]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2022**

Brzytwa Ockhama XII [A393] / Ockham's Razor XII [A393]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Brzytwa Ockhama XIII [A394] / Ockham's Razor XIII [A394]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**



Brzytwa Ockhama X [A390] / Ockham's Razor X [A390]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Brzytwa Ockhama IV [A371] / Ockham's Razor IV [A371]
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

EUCLID, BYRNE, LOGOMAN

Bez tytułu, z cyklu: *Euclid, Byrne, Logoman [A386] / Untitled,* from the series: *Euclid, Byrne, Logoman [A386]*
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Bez tytułu, z cyklu: *Euclid, Byrne, Logoman [A387] / Untitled,* from the series: *Euclid, Byrne, Logoman [A387]*
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Bez tytułu, z cyklu: *Euclid, Byrne, Logoman [A417] / Untitled,* from the series: *Euclid, Byrne, Logoman [A417]*
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2022**

Bez tytułu, z cyklu: *Euclid, Byrne, Logoman [A385] / Untitled,* from the series: *Euclid, Byrne, Logoman [A385]*
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2021**

Bez tytułu, z cyklu: *Euclid, Byrne, Logoman [A430] / Untitled,* from the series: *Euclid, Byrne, Logoman [A430]*
Talerz. Kamionka szkliwiona, angoba / Plate. Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2022**

Bez tytułu, z cyklu: *Euclid, Byrne, Logoman [A415] / Untitled,* from the series: *Euclid, Byrne, Logoman [A415]*
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Stoneware partially glazed, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2022**

Bez tytułu, z cyklu: *Euclid, Byrne, Logoman [A416] / Untitled,* from the series: *Euclid, Byrne, Logoman [A416]*
Talerz. Kamionka częściowo szkliwiona, angoba / Plate. Stoneware partially glazed, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2022**

On the occasion of the exhibition of Piotr Stachlewski's ceramics at the Amcor Gallery, Dariusz Leśnikowski talks to the Author.

Dariusz Leśnikowski: You are an artist practising various disciplines. You create paintings, you draw, deal with printmaking. For years you have exposed the Logoman motif in your works. What made you turn to ceramics as well? Was it the desire to seek more inspiration and opportunities for the artist?

Piotr Stachlewski: A dozen or so years ago, we used to travel with our children around Poland during the May weekends to see something, to visit some places. In 2010, we decided to go to the Archaeological Reserve in Krzemionki Opatowskie and Krzyżtopór Castle. On the way we saw an advertisement inviting visitors to the Porcelain Museum in Ćmielów. Since we had time, we decided to go there. The museum was new and impressed me a lot. In the showroom there were numerous projects designed still in the communist era during the New Look period by the most prominent designers of the time.
I began to read about ceramics, including manuals for beginners. Slowly the idea of a plate began to crystallize, which is a good space for expressive drawing originating from my graphics. I felt that it could free me from the tedious work of printmaking and expand the space for this form. The Logoman motif was thus to make a transfer into the realm of design. It seemed to me that it would not be difficult and I would quickly be able to grasp the technical side of producing a plate. I didn't know how wrong I was... I asked friends about ceramic studios in the city that have the technical capacity to fire in the temperature range suitable for porcelain. It turned out that it was possible, but very expensive. Then I made a decision that it would not be porcelain, but stoneware.

DL: What captivated you in ceramics? Was it the need to face something more "artisanal", concrete and at the same time technological? After all, it is sourcing the material, forming the object by hand, firing, skilful use of pigments...

PS: For many years, despite the current possibilities, in painting I have not given up making the stretcher myself, fastening the linen canvas, applying glue and priming on my own. Minor departures from the norm happen to me as I get older. Indeed, I like this craftsmanship aspect, as you called it. In ceramics it is obvious. When I started my adventure with ceramics, I had to show some ingenuity. Solving problems is frustrating on the one hand, but on the other it makes you euphoric when you know that you have solved it and that your solution is repeatable. I remember that at an early stage I chose the technique of making a plate using the impression method in a plaster mould. But where to find one? I searched for the right shape at scrap yards, then at the IKEA store, and found it at the Academy – in the painting studio, next door. It served as a prop – a round, slightly spherically convex Plexiglas mould. The ideal. Up to this day I haven't figured out where it came from and what it was originally used for, but for me it is an extremely valuable object, a matrix necessary for casting a plaster mould. I also have my technological secrets worked out during the many stages of plate production.

DL: Don't you think there is something atavistic in this work, something that accounted for one of the earliest and most important achievements of mankind – the ability to form and fire dishes. An attempt to return to the past and to something primal...

PS: I believe that ceramics is a close cousin of culture. A short and beautiful essay on pottery was included in the book *The Meaning of Art* by Herbert Read. In a few sentences he described the history of this craft and emphasized its significance. He wrote that it is *a fundamental art, connected with the elementary needs of civilization*. I was very impressed by the books *Porcelain Through the Ages* (George Savage) and *The White Road* (Edmund de Waal), but even without reading them I know that ceramics is an important cultural field. I would only add that it is more appreciated in England than in our country. While reading these books, I felt an almost metaphysical connection with all the potters and ceramists working before me. I could feel it even more when a coincidence or the right decision raised my technical and artistic awareness.

As part of my self-education, I watch other ceramists on YouTube. In search of inspiration, I buy books and albums on ceramics, monographs of the areas of India, Indochina, Turkey, where the technique seems to be similar to that of distant eras and where vases, containers and pots the size of a small bathroom are fired. What is captivating about the work of these people, potters working creatively in remote corners of the globe, is the simplicity and vast experience, turning into almost faultless repeatability. This aspect of the work was important to me, and still is. My goal has been to get my technique to the point where the plate can withstand several firings at high temperatures (1075 Celsius), which opens unlimited possibilities for me in terms of its painting and provides a relatively high degree of control over what is created.
The reference to the past you mentioned does not "turn me on". I could fire in a kiln prepared in an earth pit or at least in a wood-burning stove. I live in the countryside and would have no problem with that. I can also do masonry. However, I consciously work with a modern electric kiln, where the so-called firing curve is controlled by a thermocomputer. I mix the clay for joining the foot of the plate, the so-called mud, with an electric blender. I also do not search through the fields and ravines for clay from my region, seeing some aspect of ecology or connection with nature. I buy ceramic mass from a well-known German company, which, like most ceramic materials, is delivered to me by a courier.

DL: You make various ceramic objects. Some probably more for pleasure, for experimentation. It goes without saying that the recognizable object for your ceramic artwork is the plate. For you, is the form of the tondo a constraint you have to deal with, or an aspect you have consciously chosen to discipline yourself?
What are the consequences of choosing such a form?

PS: The procedure I have tried and tested for making a plate requires that I use unaerated ceramic mass to work on it. After the plate is formed, however, some clay remains, which is used to create a series of *vases for the wife, screens, idols*, which function on the margins of my ceramic work. I also use the leftovers to prepare plates for colour samples. I need about a hundred of them each year.
As I've mentioned before, from the outset I have been interested in ceramics because of the plate and the possibilities of painting in the circle resulting from its shape, as a provocative variation. But three years passed from the first attempts in the spring of 2011 to the moment when I developed the current form of the plate. Simultaneously, I created projects – sketches and drawings. During this period I managed to make only a few objects that had a painting layer. Thus, a large collection of unrealized projects developed, referring to the linear rendition from graphics. Around 2013, a distinct trend began to emerge that took into account my experience of working with glazes and engobes. I included the plates from this period in the series *Celestial Bodies*.

DL: You titled one of your series of works *Ockham's Razor*. This motif is related to the postulate of economy of thought. Transferring it to the area of your artistic work, is it a kind of postulate directed to yourself to get rid of what is excess and what forces you to look for the simplest solutions to achieve an artistic effect?

PS: The title is often born in the course of work. This was also the case here. *Ockham's Razor* is close to the postulate of simplicity and constraint. A phrase *"entities should not be multiplied beyond necessity"* comes to mind. The colour scheme is limited here, the compositional discipline is perceptible. Admittedly, it is possible to imagine even simpler structures, completely minimalist and perhaps fulfilling in a more rigorous way the postulate contained in the title. Most of the projects in this series depict Logoman fragments and stains of colour defined by radiating lines. However, the title also oscillates around other associations: the forms of these plates literally have something of razors, knives, cleavers, bringing to mind the utensils of a barber or surgeon. The purpose of these cool forms resists explicitness. The word *razor* in this context slightly disturbs the balance in our imagination.

DL: Oliver Byrne and his spectacular graphic solutions relating to the *Elements of Euclid*... When we look at his persona and his achievements through the prism of the beautiful series of works you created, one gets the impression that the experience was important to you. Was it even a kind of fascination? Can you explain it? What attracts you so much in this phenomenon? Is Byrne merely an intermediary, directing your attention toward De Stijl or Bauhaus art? Are such references some kind of clue for the proper reception of your art?

PS: My wife once received as a gift an album entitled *Books That Changed the World*[1]. On one of the pages it included a small reproduction of Euclid's work *Elements*, Byrne's 1847 edition. I couldn't believe what I was actually looking at. My emotions made me immediately have a look on the Internet. It turned out that the Taschen publishing house had published a reprint of this book and it was available on eBay. Two weeks later I had this edition with the critical text in my hands and decided to design plates, inspired by the solutions in this book.
Byrne's idea to explain Euclid's definitions through colour graphics was innovative, and at the same time anticipated the visual assumptions of De Stijl's creators. I wonder if Piet Mondrian or Theo Van Doesburg were familiar with this book? Neoplasticism was close to my heart at times. Some time ago I became interested in Bart van der Leck, who transferred the ideas of De Stijl to ceramics, although he was also somewhat figurative. Byrne's extremely inspiring typographic solutions are close to De Stijl, but looking through this book one senses the energy coming from its scientific potential. This is Euclid, after all! Definitions are there, proofs, aesthetics is subordinated to didactics and plays a key role. It speaks with the truth that electrifies and stirs the imagination.
What I wanted to take from Byrne was the dotted line. It is something new. And, of course, the colours – yellow and red with a specific warming hue, perhaps altered by time. By the way, colours in ceramics have interesting names and often refer to our knowledge of the world or have some poetic overtones. The yellow in Byrne's book conveys the glaze, which in ceramics has the trade name *corn grain*, and the colour of the ceramic background of my plates is almost identical to the colour of yellowed paper, which seemed to me an encouraging coincidence. I wouldn't be myself if I didn't use my, as you once wrote, *overform* in these compositions. I try to visually subordinate it to Euclid's geometry, sometimes leaving it as an unglazed shape. Present, but unobtrusive. I admit that it got a lot from geometry, and it has the right to use it.

DL: When you previously practised easel painting, and painted ceramics is, after all, also painting, it must be tempting to use already tried and tested solutions, for example, in the composition of colours or the arrangement of forms? Or perhaps from the beginning of your encounter with ceramics you tried to find other means of artistic expression, appropriate for the new medium?

PS: Ceramics is governed by its own rules. Trying to avoid failure, I paint the future project with acrylic on paper in 1 to 1 scale. Many issues are then already settled. However, not completely, because there are glazes that flow during firing, some fuse in a painterly way, sometimes forming an additional line at the junction. Sometimes they discolour a section of an adjacent stain or lose intensity with subsequent firings. Not everyone knows that the colour of the glaze at the time of its application is far from the one we will see after more than thirty hours, after removing the object from the kiln. With time, you know more, but each new glaze in the palette of colours used raises many times the possibility of surprise. Sometimes nice, other times... Some painters or critics like to talk about alchemy in the context of how colour works in easel painting. I invite you to the ceramic studio, where it is no longer a mere metaphor. The kiln is a chemical reactor! For me, thinking about colour in ceramics has more to do with printmaking (colour graphics) than with painting. I think having matrices in mind. Thanks to the fact that my plates can withstand 4-5 firings at high temperatures, I am able to do more. I also have more tolerance, accept chance, and learn patience, because once the kiln is closed and the firing starts, it's better to forget everything you've just done.

DL: *Quotations* are an attempt to transfer Logoman's concept into reality, but not contemporary, but historical, taken as a sequence of human experiences. What determined the choice of specific motifs?

PS: Basically, the decision was made by chance, sometimes due to the quality of the reproduction. This whole series is a kind of homage paid to ceramists and painters who decorated ceramic products. There was also a bit of uncertainty in it: *can I do it too?* At the same time thinking: *how did he do it?* I also bought some plates at the flea market and copied the motif from the original. This was the case, for example, with *Old Willow* or *Worcester Dragon*. The composition here is where Logoman's form confronts the history of ceramics. It may sound pretentious, but I want it to feel good there. To summarize: I quote what I like.

---

[1] *Książki, które zmieniły świat*, collective work: Michael Collins, Alexandra Black, Thomas Cussans, John Fernando, Philip Parker, James Naughite, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2019.

DL: *Skate* – are you satisfied with these images? Logoman is rather the epitome of something universal, a kind of morality play motif. And here, next to it – something very concrete, contemporary, one may say: pop culture.

PS: This series is a kind of pictorial dictionary, in which an image, as you said, a concrete one is juxtaposed with a Logoman sign in an arrangement corresponding to that image. In this series, I used my own photographs taken at Dąbrowski Square in Lodz, but I also have a work in which I used Jeff Widener's photo *Tank Man* taken on Cháng'an Jiez Boulevard in Beijing (1989) or a well-known photo showing a group of Warsaw Jews being led out of the burning Ghetto.

DL: Now a question that seems incongruous: Is it necessary to learn ceramics? What in particular? And how long did you learn the ropes?

PS: I treat the first four years, when I used the kiln at Twórcze Ego studio run by Agata Bącela, as a learning time. The studio, where several people create, is the right place for posing questions, looking for solutions. The atelier also had an environmental purpose – it held classes for children and young people, sometimes adults were also visitors. Besides, normal production went on. In such a place one uses the failures and successes of others, gains the necessary information. I remember that my appearance caused a little consternation, because Karolina Gołczyk, who had just graduated from the Academy of Fine Arts and knew me from the school, was working there. The instructors, however, did not have to teach me from scratch. As I mentioned, I was after some reading of beginner's manuals. The first platters and vases were successful, and it wasn't long before I started experimenting with *moletage*, also actively modeling the surface of the dishes. Problems began when the plate appeared, it was a steep learning curve from the beginning. Now I know that in this studio my problems were unsolvable. I had to have my own kiln to overcome the difficulties I encountered. Finally, I will say a truism: we learn all our lives. Last year, my plate foot modeling shaper broke. So I took another, more softly profiled one and worked out the edge with it. I thought everything was fine. A week passed and it was time to remove the dry plates from the mould. The only area I could get hold of the plate so far was the foot. This one – too softly, semicircularly shaped – made my grip very unsteady and I couldn't turn the plate, so for a while I touched its edge against the table. Some kind of tension must have occurred, because three plates from this batch broke on the second firing.
I characterize the plates on the back – in addition to the studio logo, signature, and year of creation – with a letter, which indicates the type of clay used. I give them consecutive numbers in order to keep track of which batch a given plate is from. I also make notes.

DL: Did you damage a lot? For what reason?

PS: At first a lot, when the plate turned out to be fine, it was a celebration. I was happy like a child. Nowadays I make about sixty plates every year, and I'm currently working on number A450. There are two or three that crack in a season, because I mostly work on the painting layer in the summer. The reasons for cracking are very different. One of them is the rather risky number of times in the kiln, when I try desperately to save the artistic effect. I prepare the biscuits and designs in winter.

DL: Is it an expensive passion? And what about the commercial aspect?

PS: As for the commercial aspect, I have to mention the price of electricity when thinking about costs, and just for the sake of argument, I should add that we are talking at a time of an energy crisis triggered by Russian aggression against Ukraine.

Translated by Elżbieta Rodzeń-Leśnikowska

Wystawy indywidualne / Individual exhibitions

1988 – *Piotr Stachlewski – laureat nagrody Muzeum Historii Miasta Łodzi w Konkursie im. Wł. Strzemińskiego. Malarstwo. Grafika,* Muzeum Historii Miasta Łodzi, Łódź
1991 – *Piotr Stachlewski. Malarstwo,* Mała Galeria Biblioteki PWSSP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, Łódź
– *Piotr Stachlewski, Zbigniew Purczyński. Wystawa malarstwa,* Horizons Grenoble International, Grenoble (Francja)
1995 – *Prezentacja prac związana z przewodem I stopnia,* Pracownia 112, PWSSP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi, Łódź
1996 – *Piotr Stachlewski. Malarstwo,* Galeria Sztuki Współczesnej, Włocławek
– *Piotr Stachlewski. Grafiki i obrazy. Absolwenci Pracowni Technik Drzeworytniczych. Pracownicy Dydaktyczni Uczelni,* Mała Galeria Biblioteki PWSSP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
1997 – *Piotr Stachlewski. Malarstwo,* BWA, Bydgoszcz
1998 – *Piotr Stachlewski. Malarstwo,* Galeria Willa, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
– *Piotr Stachlewski. Obrazy i Grafiki,* Galeria Rentsch Polska, Łódź
1999 – *Piotr Stachlewski. Malarstwo,* Galeria Domu Artysty Plastyka, Warszawa
2001 – *Prezentacja prac związana z przewodem II stopnia,* Galeria ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
2002 – *Piotr Stachlewski, Marek Sak, Dorota Sak. Malarstwo,* Galeria Sztuki Wozownia, Toruń
2003 – *Piotr Stachlewski, Rafał Sobiczewski. Malarstwo,* Galeria ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
– *Piotr Stachlewski. Obrazy z cyklu „Replikacje",* Poleski Ośrodek Sztuki, Łódź
2007 – *W ramach układu,* Galeria Nowa, Łódź
2009 – *Odmiana przez osoby,* Galeria BLOK, ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
– *W ramach układu. Obrazy z lat 2002-2007,* Galeria Wydziału Edukacji Wizualnej ASP im Wł. Strzemińskiego w Łodzi
2010 – *Logoman w Cieszynie. Piotr Stachlewski. Malarstwo i Grafika,* Galeria Instytutu Sztuki, Cieszyn
2011 – *Znak człowieka. Linoryty Piotra Stachlewskiego,* Galeria Bałucka, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
– *Piotr Stachlewski. Grafiki i obrazy,* Galeria BWA „U Jaksy", Miechów
– *Brakująca przestrzeń wystawiennicza – performance* towarzyszący wernisażowi wystawy ***Łódź miasto grafiki***, Ośrodek Propagandy Sztuki, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
2012 – *Piotr Stachlewski. Linolschnitte,* Der Galerie des Gräfin-Dönhoff-Gebäudes, Europa-Universität Viadrina, Frankfurt/Oder (Niemcy)
2013 – *Piotr Stachlewski, Logoman czyli Każdy,* Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz
2014 – *Piotr Stachlewski. Malarstwo, grafika, ceramika,* Galeria Sztuki Współczesnej Wzniesienia Łódzkie, Ługi k. Strykowa
2016 – *Piotr Stachlewski. Logoman i Melomani,* Galeria Nowa Przestrzeń, Państwowa Filharmonia im. Artura Rubinsteina w Łodzi, Łódź
– *Piotr Stachlewski. Logoman i Melomani,* Galeria Sztuki BWA „Jatki", Nowy Targ
– *Piotr Stachlewski. Przestrzenie tożsamości (Retrospektywa)*. Ośrodek Propagandy Sztuki, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
2017 – *Piotr Stachlewski. Przypadki Logomana,* BWA, Rzeszów
– *Piotr Stachlewski. Grafika,* Galeria 144, ASP im Wł. Strzemińskiego w Łodzi
2022 – *Piotr Stachlewski. W promieniu talerza - ceramika*, Galeria Amcor; Amcor Flexibles Reflex, Łódź

Wystawy zbiorowe / Collective exhibitions

Pełny spis wystaw zbiorowych do roku 2016 jest zamieszczony w publikacji *Przestrzenie tożsamości* wydanej przez Akademię Sztuk Pięknych im Władysława Strzemińskiego w Łodzi i towarzyszącej wystawie retrospektywnej Autora w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi.

2017 – *Sztuka za sztukę,* Galeria odNowa, ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
– *COMIX'sage II. Nieliniowość czasu, bezczasowość w działalności twórczej,* Galeria Biblioteki Politechniki Łódzkiej
– *Panoptikum III,* Wystawa prac pedagogów ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi oraz zaproszonych gości, siedziba PAN, Łódź
– *Migracje Trans-graficzne III – Pararelizm tradycyjnego warsztatu i współczesnych metod twórczych,* Galeria Sztuki Muzeum Dwory Karwacjanów i Gładyszów w Gorlicach, Gorlice
– *geo.grafia sztuki,* Galeria BWA w Kielcach
– *MALARZE I RYSOWNICY 2...1...0... START!* Galeria Jatki, Nowy Targ
2018 – *Sztuka za sztukę.* Galeria odNowa, ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi
– *XVIII Biennale Fotografii Górskiej – Konkurs,* Muzeum Karkonoskie, Jelenia Góra
– *Znaki, kody, komunikaty,* Ośrodek Propagandy Sztuki, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi
– *250 Aukcja Dzieł Sztuki i Antyków* (prezentacja przedaukcyjna), Dom Aukcyjny ***Rempex,*** Warszawa
– *Grafiki niecodzienne,* Galeria Biblio-Art, Biblioteka Politechniki Łódzkiej
2019 – *Sztuka za sztukę,* Galeria Lokal, Łódź
– *Lodz á Paris,* Galeria Fundacji Sisley Paris, Paryż (Francja)
– *77 Aukcja Sztuki Współczesnej* (prezentacja przedaukcyjna), Dom Aukcyjny ***Rempex***, Warszawa
– *Graphic Performance, V Kazan International Printmaking Biennale „Rider",* State Fine Arts Museum of the Republic of Tatarstan (Rosja)
– *4th Cluj ceramics Rumunia,* Cluj Napoca, Fundatia Ceramart (Rumunia)
– *Prezentacja przedaukcyjna* i aukcja charytatywna „Na hospicjum w Zgierzu", Zgierz
– *82 Aukcja Sztuki Współczesnej* (prezentacja przedaukcyjna), Dom Aukcyjny ***Rempex***, Warszawa
2020 – *Kondaminacje,* Hotel ANDELS w Łodzi, Łódź
– *Iluminacje, reminescencje,* Galerie N, Jablonec nad Nysą (Republika Czeska)
– *Surface Impressions (International Juried Relief Print Biennial),* LUX Center for the Arts – Constellation Studios, Lincoln, Nebrasca (USA)

– ***Kooperatywa 2,*** Muzeum Miasta Tarnobrzega, Tarnobrzeg (prezentacja zestawu prac nr 19 z teki „Kooperatywa 2")
– ***Kooperatywa 2,*** Galeria BWA „U Jaksy", Miechów (prezentacja zestawu prac nr 18 z teki „Kooperatywa 2")
– ***Kooperatywa 2,*** Muzeum Parafialne Św. Jana Sarkandra w Skoczowie (prezentacja zestawu prac nr 6 z teki „Kooperatywa 2")
– ***Kooperatywa 2,*** Galeria u Piotr Michałowskiego, Arboretum i Zakład Fizjografii w Bolestraszycach, (prezentacja zestawu prac nr 15 z teki „Kooperatywa 2")
– ***Kooperatywa 2,*** Vilniaus dailes akademija Biblioteka, ASP w Wilnie (Litwa), prezentacja zestawu prac nr 25 z teki „Kooperatywa 2"
– ***Kooperatywa 2,*** Galeria Lektorium CNiS, ASP im. Wł. Strzemińskiego w Łodzi (prezentacja zestawu prac nr 1 z teki „Kooperatywa 2")
– ***Kooperatywa 2,*** Prezentacja w Internecie pod adresem: https://artinitiativesproject.com/en/gallery. Podmiot odpowiedzialny: Uniwersytet Sofijski (Bułgaria)

2021 – ***30 lat Liceum Sztuk Plastycznych we Włocławku.*** **Wystawa Pedagogów,** Galeria Sztuki Współczesnej we Włocławku
– ***The 22nd Triennale Grenchen, XYLO Mini Print Competition 2021,*** Kunstgesellschaft Grenchen Land Art Biel/Bienne (Szwajcaria)
– ***Quadroart International Painting Biennial. Wystawa Jurorów,*** Filharmonia Łódzka, Łódź
– ***Kooperatywa 2,*** Ambasada Bułgarii w Warszawie, Warszawa (prezentacja zestawu prac nr 13 z teki „Kooperatywa 2")
– ***Kooperatywa 2,*** Galeria „Rotunda" Poznań (prezentacja zestawu prac „Szósty dzień stworzenia XVII i XVIII" z teki „Kooperatywa 2")

2022 – ***Akademicy współczesności, Mistrz-uczeń*** (prezentacja przedaukcyjna), Dom Aukcyjny ***Polswissart***, Warszawa
– ***Łódzka Grafika – specyfika i kontekst. 50 lat Katedry Grafiki Artystycznej,*** Międzynarodowe Sympozjum, Galeria KOBRO, ASP w Łodzi
– ***Works on paper. The Academy of Fine Art in Lodz, Poland,*** Hellada Gallery, Los Angeles, California (USA)
– ***Kooperatywa 2,*** Uniwersytet im. Cyryla i Metodego, Wielkie Tyrnowo (Bułgaria), prezentacja zestawu prac nr 5
– ***104. Aukcja Sztuki Współczesnej*** (prezentacja przedaukcyjna), Dom Aukcyjny ***Rempex,*** Warszawa
– ***107. Aukcja Sztuki Współczesnej*** (prezentacja przedaukcyjna), Dom Aukcyjny ***Rempex,*** Warszawa
– ***Cisza i gniew,*** Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Wrocław

Nagrody i wyróżnienia / Awards

1986 – Medal i Nagroda Roku im. Wł. Strzemińskiego przyznane przez TPSP w Łodzi
1986 – Nagroda Danuty i Jarosława Horodeckich, Konkurs im. Wł. Strzemińskiego, PWSSP w Łodzi
1987 – Nagroda Roku 1987 przyznana przez TPSP w Łodzi, Konkurs im. Wł. Strzemińskiego, PWSSP w Łodzi
1988 – Nagroda Roku 1988 przyznana przez Muzeum Historii Miasta Łodzi, Konkurs im. Wł. Strzemińskiego, PWSSP w Łodzi
1996 – Wyróżnienie regulaminowe na Krajowej Wystawie Malarstwa Młodych, Konkurs im. Eugeniusza Gepperta, Muzeum Architektury, Wrocław
1999 – Nagroda w Dziedzinie Sztuki przyznana przez Prezydium Oddziału PAN w Łodzi i Konferencję Rektorów Wyższych Uczelni Łodzi za rok 1998
2006 – Wyróżnienie na Konkursie Fotograficznym „Ekologia w obiektywie", Barbakan, Warszawa
2008 – Grand Prix na I Ogólnopolskim Konkursie Grafiki im. Ludwiga Meidnera, Konfraternia Kulturalna, Oleśnica
2009 – Grand Prix na 25. Wystawie Twórczości Pedagogów Plastyki, BWA, Rzeszów
2009 – Wyróżnienie honorowe na II Ogólnopolskim Konkursie Grafiki im. Ludwiga Meidnera, Konfraternia Kulturalna, Oleśnica
2010 – Nagroda zbiorowa (Award for National Collection: Poland) na 38th World Gallery of Art on Paper – Drawings 2010, Skopje (Macedonia)
2011 – III Nagroda na X Quadriennale Drzeworytu i Linorytu Polskiego, BWA, Olsztyn
2012 – Nagroda Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu na Kaliskim Biennale Rysunku i Grafiki „Próba", Galeria Sztuki im. Jana Tarasina, Kalisz
2020 – Hiromi Paper Award, Surface Impressions (International Juried Relief Print Biennial), LUX Center for the Arts – Constellation Studios, Lincoln, Nebrasca (USA)

Stypendia i projekty badawcze / Grands and Research Projects

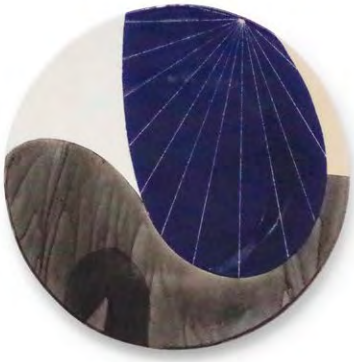
1985 – Stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki
1988 – Nagroda – Stypendium przyznane przez Ludowy Instytut Muzyczny w Konkursie im. Wł. Strzemińskiego.
1990/1991 – Stypendium Artystyczne Ministerstwa Kultury i Sztuki dla Młodych Twórców
2009-2011 – Realizacja projektu badawczego ze środków na badania własne MNiSW
2015-2017 – Realizacja projektu badawczego ze środków MNiSW na podtrzymanie potencjału badawczego

Teksty publikowane / Published texts

2017 – ***Karol Hiller 1891-1939,*** [w:] ***Współobecność. Artyści awangardowi w kręgu Władysława Strzemińskiego. Karol Hiller (1891-1939). Kompozycje heliograficzne i grafika projektowa (wstęp do katalogu,*** Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 7-15.

Prace w zbiorach / Works in collections:

Biblioteki Głównej ASP im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi; Biblioteki Narodowej w Warszawie; Biblioteki Publicznej w Gliwicach; Fundacji im. Tadeusza Kulisiewicza w Warszawie; Galerii „U Jaksy" w Miechowie; IMOGA Istanbul Grafik Sanatlar Muzesi w Istanbule (Turcja) Komitetu Organizacyjnego Guanlan International Print Biennial (Chiny); Komitetu organizacyjnego IMOGA Istanbul Grafik Sanatlar Muzesi w Istanbule (Turcja); Konfraterni Kulturalnej w Oleśnicy; Kunsthaus, Gretchen (Szwajcaria); Lux Center for the Arts, Lincoln, Nebraska (USA); Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi; Muzeum Książąt Lubomirskich we Wrocławiu; Muzeum Ziemi Dobrzyńskiej i Kujawskiej we Włocławku Narodni Muzej Slovenije – Metelkova, Ljubljana (Słowenia); State Fine Arts Museum of the Republic of Tatarstan (Rosja) oraz w zbiorach prywatnych w kraju i za granicą, między innymi w Holandii, Francji, Danii, Norwegii, Chinach, Niemczech oraz USA.



Od lewej / From left:

Grecki ogień [A190] / Greek Fire [A190]
Kamionka szkliwiona, angoba / Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm. h: 3,2 cm, **2018**

Miękki rywal [A203] / Soft Rival [A203]
Kamionka szkliwiona, angoba / Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2018**

Zapach jedwabiu [A228] / Scent of Silk. [A228]
Kamionka szkliwiona, angoba / Glazed stoneware, engobe
ø 38,3 cm, h: 3,2 cm, **2018**