

Ceramic Series

ABERYSTWYTH ARTS CENTRE No. 23

David Roberts



Raku has a particular sort of built-in dramatic quality – a production method not for the faint-hearted. The firing process, a vital and central part of raku, involves placing the pot into the kiln, which is glowing at bright red heat, and removing it, once 'cooked', at the same high temperature. Careful handling and placing of the pot is essential as is timing because if the glaze is overmelted it will be blistered and boiled, if underfired it will be dry and dull. The potter cannot move far from the firing. Then follows the lifting of the glowing vessel from the kiln using a long pair of tongs to avoid scorching and burning. In the tremendous heat calm movements are essential; haste or panic is likely to be fatal to the pot as it is gently but firmly placed in the reduction chamber; this is usually an old metal dustbin where the pot is subjected to a reduction atmosphere by burning organic material such as sawdust, grass or straw to create a thick smoke which will blacken the body, affect the colour of the metal oxides and reveal any crackle in the glaze.

For many potters the speed and drama of the firing process is as tempting now as it was for

Bernard Leach when he was introduced to it over eighty years ago. Like Leach, many potters start with small scale pieces which can be placed with metal tongs into the heat of the kiln with some confidence and not too much sweat. Typical raku glazes celebrate the quick, low-temperature firing and the equally magical sooty reduction, with glazes which are blood red or glistening gold lustre, proclaiming their baptism of fire. Form tends to get ignored, swamped by the theatricality of the effect and the sheer glamour of the surface. Effects are instantly achieved, but often have short-lived appeal.

David Roberts' raku takes no such route. His influences come from large scale raku pieces made by such raku masters as Paul Soldner, whose carefully controlled plate forms made a particularly strong impression on Roberts. The small sized more intimate raku teabowls of Bernard Leach or his philosophy inspired by Zen Buddhism found little reference. In some aspects, Roberts' confident handling of the raku process almost belies the heat, flames and smoke of the firings; yet the particular quality of finish and surface richness he achieves, a central and vital part of his work, comes from the

raku firing. This gives him such effects as his crackle and dense blackened clay body which no other method would yield.

But the most remarkable aspect of David Roberts' raku forms is their sheer scale, for by any standard they are large pieces. To successfully handle such vessels and take them through the raku process involves skill, a steady hand, a clear objective and nerves of steel.

Like many potters, David Roberts arrived at his chosen craft through a circuitous route. Trained as a painter at Bretton Hall, his first handbuilt pots tended to reflect his current concern with the landscape. Jobs teaching followed, and he started handbuilding shapes at home on the kitchen table. A move back to Yorkshire brought him into contact with the large forms of Jim Robison, and he felt he had found his particular technique. Though he learnt to throw he did not feel it enabled him to create the shapes he wanted, nor give time for reflection of shape.

Handbuilding became his preferred technique. In his vessels there is a combination of tradition, of an awareness of shape and a careful control of the raku process. Even in the early forms the David Roberts' style was evi-

dent. First there was the scale. One of the advantages of handbuilding is that there is virtually no limitation on size. By coiling and smoothing, shape can be carefully considered as it 'grows' and, unlike throwing on the potter's wheel, the slowness of the process enables subtle changes to be made over a period of time.

Early pieces consisted of rounded bowl forms with tallish walls ending in a gently undulating edge. Movement was quiet and restrained, emphasis was on volume and shape, on the vessel as container. Decoration in the form of stripes was painted or stencilled on to the glaze; during the firing this was softened and sufficiently integrated into the surface to introduce some element of articulation without disturbing or challenging the poised form of the pot.

Later bowl forms have become more open and flatter, celebrating inner rather than outer qualities. On these, areas of crackled, semi-matt white glaze have been contrasted with dry, unglazed clay body, decorated in an ingenious process with black crackle lines. The undulating edges, well considered and again carefully finished, recall the distant horizon, a defining presence, but not intrusive. On other bowls the influence of American Indian decoration can be identified. Their bold handling of black and white figurative and geometrical patterns is rendered in a style which neither replicates nor duplicates the original, but draws on its strengths. Lines of symmetrical pattern work most neatly around

the pot, echoing and articulating the form. An almost op-art effect is created, but kept well on the surface to add an extra dimension of surface control.

David Roberts' bottle forms have now become something of his hallmark. Standing nearly three feet tall, they soar upwards, confident and controlled, calmly commanding the space they inhabit. Each bottle has its own character; some shorter, more related to the surface on which they sit; others taller, more noble, move upwards, growing straight and imbossed. All are a recognizable part of the Roberts' raku family. The vessel/bottle forms enclose space, aware of shape and volume: their precisely defined silhouettes rise up from a base rounded and full, moving into a more geometrical and harder-edged neck, a clever counterbalance to the stretched fullness of the generous belly. The surfaces tend to be cool white with a black crackle, sometimes large in scale, other times smaller and more dense, which enhances the surface like some exotic but well integrated skin. It is a glaze which is of interest in its own right whilst contributing to the overall success of the form.

One vital and intriguing aspect of David Roberts' raku pots is their relationship to the ceramic tradition, to the consideration of classical forms and to the raku process itself. While these pots call on all these aspects of the long history of the craft, in fact his pots are rooted

very much in our time, a part of our own ceramic aesthetics. While the bottle and bowl vessels clearly owe much to classical forms, these handbuilt shapes, though symmetrical, are not wheel-devised and in fact are an intriguing hybrid of hand and wheel production.

The raku process itself has been revitalized and reformed in the postwar years, the reduction process a relative newcomer. The effect of reduced lustre glazes, of blackened clay bodies, of crackle glazes are particular characteristics of this. Raku on a large scale, made more possible by the new technology of lightweight ceramic fibres and bottled gas, is equally a new development. Though Roberts has retained the quiet contemplative qualities of traditional Japanese tea ceremony vessels, the forms he uses are his own. Significantly, Roberts has kept the vessel/container form. Clearly it is one he is familiar with and is happy to push and pull about. His large and impressive forms, thin-walled, delicate and fragile, can be seen as possible containers, their history identifiable, their function clearly defined. They are *tour de force* of the potter's art, complete in their own right. They are pots which retain their interest, not through sensationalism but through their quiet insistence on being seen on their own terms and in our own time.

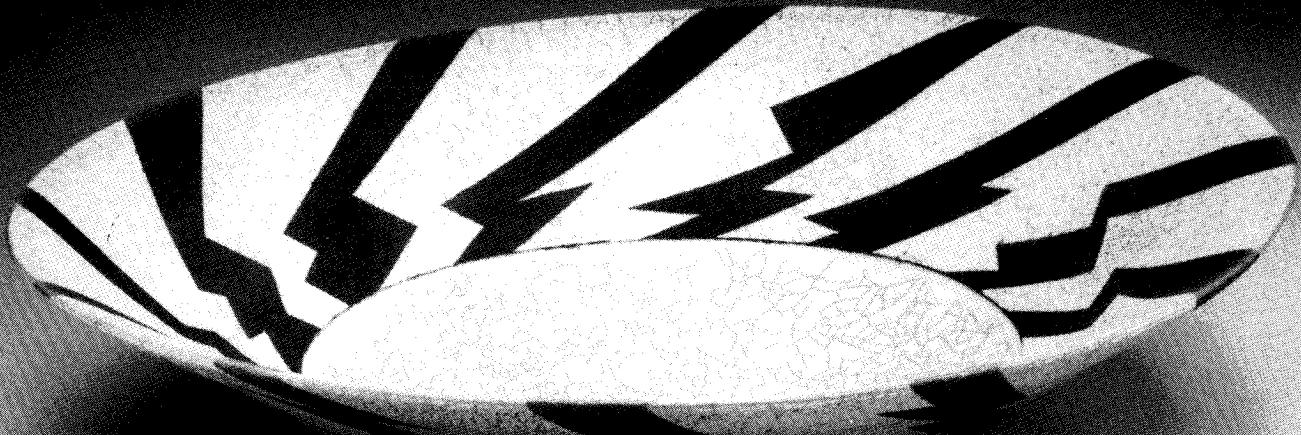
Emmanuel Cooper



Y Gwffres Gerameg

CANOLFAN Y CELFYDDYDAU ABERYSTWYTH RHIF 23

David Roberts



Perthyn rhwng ansawdd ddramatig gynhenid i 'raku' – dull o gynhyrchu nad yw'n debyg o apelio at y gwan-galon. Mae'r broses tanio, rhan allweddol a chanolog o'r dull raku, yn golygu dodi'r llestr yn yr odyn pan mae honno'n wynias, a'i dynnu allan pan mae'n barod ar yr un tymheredd uchel. Rhaid symud y llestr a'i ddodi yn ei le gyda'r gofal mwyaf – mae hynny'n hanfodol, ac mae amseru gofalus yr un mor bwysig oherwydd os bydd y gwydredd wedi gorddodi neu ferwi bydd yn pothellu, ac os na fydd wedi ei danio'n digonol bydd yn ymddangos yn sych ac yn bwîl. Does wiw i'r crochenydd symud ymhell oddi wrth y tanio. Yna, daw'r busnes o dynnu'r llestr chwibloeth o'r odyn gan ddefnyddio gefel hir rhag cael llosg neu ddolur. Yn y gwres aruthrol mae symud di-gyffro yn oll-bwysig; gall brys a ffwdan fod yn ddarniol i'r llestr wrth ei osod yn dyner ond yn solet yn y siambr llosgi di-aer. Fel rheol hen bin sbwriel fetol a ddefnyddir, ac yndi bydd defnydd organig megis llwch llif, glaswellt neu wellt yn cael ei losgi nes cynhyrchu mwg trwchus a fydd yn duo'r llestr gan effeithio ar liw yr ocsidau metel ac yn amlygu unrhyw gracellau yn y

gwydredd.

Mae cyflymder a drama'r broses tanio yn denu ac yn temtio llawer o grochenyddion yn union fel y temtiwyd Bernard Leach pan gyflwynwyd ef i'r broses dros bedair ugain mlynedd yn ôl. Fel yn achos Leach, bydd llawer o grochenyddion yn dechrau drwy lunio eitemau gweddol fychain y gellir eu dod i'n weddol hyderus, ac heb chwysu'n ormodol, yng ngwres yr odyn gyda gefel fetol. Mae gwydreddau raku nodweddiadol yn gynnrych tanio cyflym ar dymheredd lled isel ac effaith ryfedol y pardduo yn ystod y tanio di-aer, sy'n cynhyrchu gwydreddau coch tywyll neu loywedd euraid disglaic ac yn datgan eu bedydd tân. Y duedd yw anwybyddu ffur llestr a chanolbwytio ar yr effeithiau theatrig a chyfaredd pur yr arwyneb. Caiff yr effeithiau hyn eu creu ar amraniad, ond byrhoedlog yw eu hapêl yn aml.

Nid dynai llwybrau y mae gwaith raku David Roberts yn eu dilyn. Gweithiau raku ar raddfa fawr, gan feistr i'r cyfrwng megis Paul Soldner, sydd wedi dylanwadu arno ef. Gwnaeth eu ffurfiaw platiâu wedi eu rheoli'n ofalus argraff arbennig o grif ar Roberts. Ychydig o effaith a gafodd powliau te raku bychain mwy personol

Bernard Leach arno na'i athroniaeth a oedd wedi ei hysbrydoli gan Ffwdiaeth Zen. Ar ryw ystyr, mae dull hyderus Roberts o drin prosesau raku bron yn gwadu bodolaeth gwres a fflamau a mwg y tanio; er hynny mae ansawdd arbennig y gorffenniad a'r cyfoeth arwynebedd sy'n nodwedd ganolog a hollbwysig o'i waith, yn deillio o'r tanio raku. Dyna sy'n creu effeithiau megis cracellau a chlai a duwch trwchus arno, effeithiau nas ceid drwy unrhyw ddull arall.

Ond nodwedd fwyaf arbennig ffurfiaw raku David Roberts yw eu maint, oherwydd yn ôl unrhyw safon y maent yn eitemau mawr. Mae trafod llestri o'r fath drwy'r broses raku yn gofyn am fedruswydd, llaw gadarn, nod bendant a nerfau o ddur.

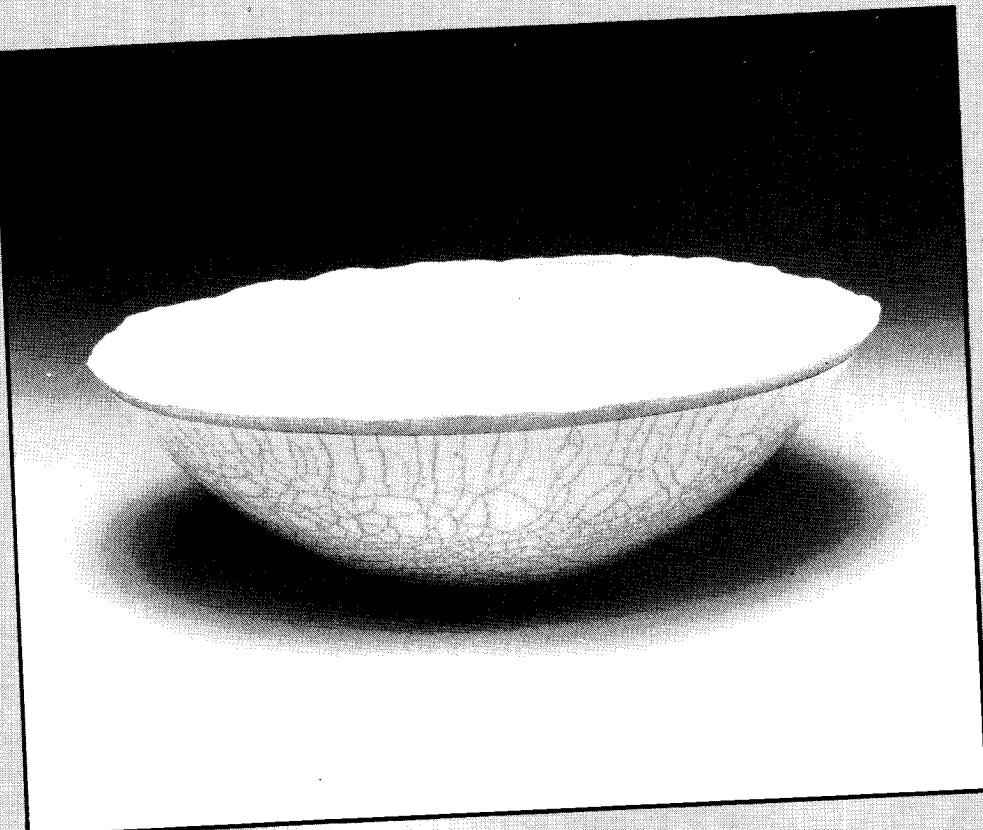
Fel llawer crochenydd arall, daeth David Roberts at ei grefft ddewisidig mewn ffordd anuniongyrchol. Fe'i hyfforddwyd yn beintwr yn Bretton Hall, ac mae ei lestri gwaith llaw cynharaf yn tueddu i adlewyrchu y didordeb oedd gandu yn y tirlyn ar y pryd. Dilynwyd hyn gan swyddi dysgu, a dechreuodd lunio eitemau â llaw garfet ar fwrd y gegin. Symudodd yn ôl i Swydd Efrog a daeth yn gyfarwydd â'r ffurfiaw mawr yr oedd Jim Robison yn eu llunio, a theimlai ei fod wedi darganfod ei dechneg

arbenig ei hun. Er iddo ddysgu trin troell crochenydd ni theimlai fod y full yn ei alluogi i lunio'r ffurflau a ddymunai nag yn rhoi digon o amser iddo ystyried a mytyrio ynglŷn â'r ffurf.

Daeth llunio â llaw yn ddewis dechneg iddo. Yn ei lestri ceir cyfuniad o draddodiad, ymwybyddiaeth o ffurf a rheolaeth ofalus ar y broses raku. Hyd yn oed yn ei ffurflau cynnar roed arddull nodweddadol David Roberts yn amlwg. Dyna raddfa'r gwaith yn y lle cyntaf. Un o fanteision llunio â llaw yw nad oes unrhyw gyfyngiad bron ar faint. Drwy dorch-lunio a llyfnhau, gellir rhoi ystyriaeth fanwl i ffurf wrth iddo ddatblygu ac, yn wahanol i ddefnyddio troell crochenydd, mae arafwch y broses yn galluogi i fân newidiadau gael eu gwneud dros gyfnod o amser.

Roedd ei eitemau cynnar ar ffurf powlenni crynion gydag ochrau uchel yn diweddu mewn ymyl oedd yn ymdonni'n esmwyth. Roedd y symudiad yn dawel a chynnill a'r pwyslais ar faint a ffurf, - ar y llestr fel cynhwysydd. Roedd addurn ar ffurf rhesi yn cael eu peintio neu eu gosod â stensil ar y gwydredd; yn ystod y tanio roedd y rhesi yn meddal ac yn dod yn gymaint rhan o'r arwyneb nes creu rhwng elfen o huodledd heb darfu o gwbl ar gydbwysedd ffurf y llestr.

Yn ddiweddarach daeth ffurflau ei bowlenni yn fwy agored a gwastad gan roi'r prif sylw i'r ansawdd fewnol yn hytrach na'r allanol. Ar y rhain mae rhannau o wydredd gwyn hanner-mat cracellog yn cael eu cyferbynnu â rhannau sych di-wydredd wedi eu haddurno â llinellau cracellog du drwy broses gywrain. Mae'r ymylon tonnog, a ystyriwyd yn fanwl ac a orffenwyd yn ofalus, yn dwyn y gorwel pell i gof, yn bresenoldeb diffiniol, ond heb fod yn ymwlthiol. Ar bowlenni eraill gellir canfod dylanwad addurniadau Indiaid America. Caiff y patrymau du a gwynn ffigurol a geometraidd eu trin yn hyderus ac mewn arddull nad yw'n copio nag yn dyblygu'r gwreiddiol, ond yn tymnu ar ei gryfderau. Ceir llinellau o batrwm cymesur wedi eu gweithio'n grefetus o amgylch y pot, gan adlesio a thanlinellu'r ffurf. Cynhyrchrif effaith sy'n ymylu ar 'op-art', ond fe'i cedwir yn ddiogel ar y wyneb i ychwanegu dimension arall o reolaeth ar yr arwyneb.



Erbyn hyn ffurflau poteli David Roberts yw nodwedd amlycaf ei waith. Maent bron i lathen o uchder, yn ymestyn i fyny, yn hyderus a difffwdan gan reoli eu lleoliad. Mae i bob potel ei chymeriad ei hun; rhoi'n fyrach ac yn dwyn perthynas â'r arwyneb y mae'n sefyll arno, rhoi'n dalach ac yn fwy urddasol, yn ymestyn i fyny'n dalsyth. Mae pob un ohonynt yn amlwg yn rhan o waith raku Roberts. Mae'r ffurflau llestri/poteli yn amgau gofod, yn ymwybodol o ffurf a foliwm, a'u silwetau, sydd wedi eu diffiniol yn glir, yn codi o fâs crwn llawn, ac yn

cyrraedd gwddf sy'n fwy caled a geometraidd ac yn gwrthgyferbynnyu'n gelfydd â llawnder y corff helaeth. Mae mwyafri'r awrwynebau yn wyn claeair gyda chracellau duon arnynt, weithiau ar raddfa fawr, weithiau ar raddfa lai a dwysach, a hynny'n gwella golwg yr arwyneb fel rhwng groen ectsog, clos sydd bron yn rhan gynhenid ohono. Mae'n wydredd sy'n ddiddorol yn ddo'i hun ac ar yr un pryd yn cyfrannu tuag at lyddiant cyffredinol y gwaith.

Un o nodweddion pwysig a diddorol llestri raku David Roberts yw eu perthynas â'r traddodiad ceramig, â ffurflau clasurol ac â'r broses raku ei hun. Er fod y llestri yn dibynnu ar yr holl agweddu hyn o hanes hir y grefft maent mewn gwirionedd yn hynod o gyfoes, yn rhan o'n hestheteg geramig. Tra'i bod yn amlwg fod y poteli a'r bowlenni wedi eu dylanwadu gan ffurflau clasurol, mae'r ffurflau gwaith llaw hyn, er eu bod yn gytbwys, yn gyfuniad diddorol o waith llaw a gwaith ar y droell.

Cafodd y broses raku ei hun newid a'i hadnewyddu yn y blynnyddoedd ar ôl y rhfel ddiwethaf, ond proses gymharol newydd yw'r broses llosgi di-aer. Mae'r effeithiau a greir gan wydredd gloyw wedi ei rydwytho - y clai wedi ei bardduo, y cracellu yn y gwydredd - yn arbenig o nodwediadol. Datblygiad yr un mor newydd yw raku ar raddfa fawr, ac fe'i gwnaed yn bostol gan dechnoleg newydd y fibrau ceramig ysgafn a nwy o boteli. Er fod Roberts wedi cadw ansawd dawel fyfyrgral llestri te seremoniol, traddodiadol, Siapan, mae'n defnyddio ei ffurflau ei hun. Yn arwyddocaol mae wedi glynw at y ffurf llestr/cynhwysydd. Mae'n amlwg ei fod yn gyfarwydd â'r ffurf ac yn cael boeddhad wrth ei ystumio a'i ymestyn. Gellir ystyried ei ffurflau mawrion, trawiadol, gyda'u hochrau meinion, bregus ac eiddil, fel llestri y gellid eu defnyddio i gynnwys pethau, er nad oes diffiniol ar eu hanes, mae eu pwrras wedi ei ddiffiniol yn glir. Gorchestwaith celfyddyd y crochenydd ydynt ac maent yn gyflawn ynddynt eu hunain. Llestri ydynt sy'n cynnal diddordeb, a hynny nid drwy ein syfrdanu ond drwy hawlio'n ddiffwdan eu bod yn cael eu gweld ar eu telerau eu hunain ac yn ein hoes ninnau.

Emmanuel Cooper

