

Design keramického jídelního setu pro portugalskou firmu Grestel

BcA. Klára Hubáčková

Diplomová práce
2013

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ústav prostorového a produktového designu
akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Klára Hubáčková**
Osobní číslo: **K11211**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Prostorová tvorba**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **Design keramického jídelního setu pro portugalskou firmu Grestel**

Zásady pro vypracování:

Teoretická část práce:

- rešerše a analýza dané problematiky
- východiska vedoucí k návrhu praktické části práce
- průvodní zpráva popisující řešení praktické části práce

Forma odevzdání:

min. 30 normostran + obrazová příloha

2x A4 pevná vazba dle standardu UTB

Praktická část práce:

- kresebné koncepční návrhy
- opracování vybraného návrhu
- technická dokumentace
- reprezentativní model

Forma odevzdání:

2x A3 paré, plakát 700/1000mm

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/umělecké dílo**

Seznam odborné literatury:

WEISS, G. Keramika umění z hlíny: Kulturní dějiny a keramické techniky. 1. vyd. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-251-1568-8. [256 s.].

WARSHAWOVÁ, J. Velká kniha keramiky. 2. vyd. Praha: Knihcentrum, 1997. ISBN 80-86054-24-1.

MACEK, T. Keramika. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2007. ISBN 978-80-251-1568-8.

MATTISON, S. Jak se dělá keramika: Podrobný průvodce nástroji, materiály a technikami (?). 1. vyd. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-7209-599-4.

MONTMOLLIN, Daniel. The practise of stoneware glazes. 1. vydání. Gent: Snoeck-Ducaju & Zonn, 2005. 254 s. ISBN 2-908988-20-8

Vedoucí diplomové práce:

Ing. arch. Michael Klang, CSc.

Ústav prostorového a produktového designu

Datum zadání diplomové práce:

1. prosince 2012

Termín odevzdání diplomové práce:

17. května 2013

Ve Zlíně dne 12. prosince 2012

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



doc. MgA. Petr Stanický, MFA

ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užit své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 25.4.2013

KIPRA MUDRÁČKOVÁ *Kipra*

Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevdělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užit či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

ABSTRAKT

Diplomová práce popisuje postup od návrhu keramického jídelního setu po jeho realizaci a reprodukční výrobu. Zadání portugalské firmy Grestel, expandující výrobou kameninového nádobí daleko za hranice své země, bylo vytvořit designovou jídelní soupravu v zenovém duchu pro evropský a americký trh. Jde tedy o několikaměsíční realizaci procesu od ideí po její převedení do hmoty. Do práce se promítají podněty z portugalské a japonské historie země, keramiky, kultury a gastronomie.

Klíčová slova: keramika, jídelní set, portugalská kultura, japonský zen, japonská kuchyně, transformace, technologie

ABSTRACT

This thesis describes the process from design ceramic dinner set for its implementation and reproductive output. Enter of the Portuguese company Grestel, expanding the production of earthenware dishes far beyond the borders of its country, was to create a design dining set in a Zen spirit for the European and American market. It is a several months long realization process from idea after its transfer to mass. Into the work reflects input from Portuguese and Japanese country's history, ceramics, culture and gastronomy.

Keywords: ceramics, dining set, Portuguese culture, Japanese zen, Japanese cuisine, transformation, technology

Velmi děkuji vedoucímu práce panu Ing. arch. Michaelu Klangovi, CSc. za jeho oporu při mé zahraniční studijní cestě, za přínosné podněty a laskavé jednání v průběhu celé práce. Dále bych chtěla poděkovat své rodině za její nenahraditelnou podporu a vytváření zázemí po celou dobu mého studia. Ráda bych poděkovala samotné firmě v čele s majiteli Miguelem Casalem a Ruiem Batelem, že mi umožnila prožít tuto neopakovatelnou zkušenost a zvláště portugalskému kolegovi Hélderovi Rosovi za obětavou pomoc při řešení problémů naskytých během mého pobytu v cizině. Jim všem patří můj obrovský dík.

Motto:

„Umění je stav duše.“

-Marc Chagall

Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

V Praze, 14. 5. 2013

Klára Hubáčková

OBSAH

ÚVOD.....	10
I TEORETICKÁ ČÁST.....	12
1 PORTUGALSKO	13
1.1 PORTUGALSKÁ HISTORIE	13
1.1.1 “Século de Ouro“ neboli zlaté století	13
1.1.2 Portugalská republika.....	14
1.2 KULTURA ZEMĚ.....	14
1.2.1 Řemeslná výroba	15
1.2.1.1 Výroba šperků.....	15
1.2.1.2 Řezbářství	15
1.2.1.3 Výroba krajek a výšivek.....	15
1.2.1.4 Koberce a tapiserie	16
1.2.1.5 Klasické umění malby.....	17
2 JAPONSKO	18
2.1 JAPONSKÁ HISTORIE	18
2.1.1 Klasické období.....	19
2.1.2 Období mohyl a buddhismu	19
2.1.3 Zlatý věk Japonska	20
2.1.4 Vláda Šógunů	20
2.1.5 Neklidné časy	21
2.1.6 První styk s Evropou	21
2.1.7 Otevření japonska světu	22
2.1.8 Moderní Japonsko	23
2.2 JAPONSKÉ NÁBOŽENSTVÍ.....	24
2.2.1 Buddhistický zen	26
2.3 JAPONSKÉ TRADIČNÍ UMĚNÍ.....	27
2.3.1 Čajový obřad	28
2.3.2 Keramika Raku.....	29
2.3.3 Sumi-e neboli tradiční umění štětcové malba	30
2.3.4 Hodnota světlých a tmavých barev – umění Notan	31
2.3.5 Řezbářství.....	32
2.3.6 Japonská kuchyně.....	33
2.3.7 Umění držení hůlek	35
3 JAPONISMUS A NEBO JAPANOFILIE?.....	37
3.1 JAPONISMUS A JEHO ODRAZ V ZÁPADNÍ KERAMICE	39
4 KERAMIKA	41
4.1 OBECNÉ ZÁKLADY KERAMIKY	41
4.1.1 Základní rozdělení keramiky.....	42
4.1.1.1 Cihlářská keramika	42
4.1.1.2 Pórovina	42
4.1.1.3 Kameninová hrnčina neboli varná kamenina	43
4.1.1.4 Kamenina.....	43
4.1.1.5 “Poloporcelán“	44
4.1.1.6 Porcelán	44

4.1.2	Zkoušky materiálu, formování a dekorování keramiky	45
4.1.2.1	<i>Formování materiálu</i>	45
4.1.2.2	<i>Dekorování keramiky</i>	45
4.1.3	Sušení a pálení keramických výrobků	46
4.2	PORTUGALSKÁ KERAMIKA	47
4.2.1	Fajáns z Caldas da Rainha	47
4.2.1.1	<i>Práce Manuela Mafry</i>	48
4.2.1.2	<i>Bordalo Pinheiro – zakladatel moderní portugalské keramiky</i>	48
4.2.1.3	<i>Vznik uměleckého odvětví továrny v Lisabonu</i>	50
4.2.2	Historie portugalských keramických továren a jejich tvorba	52
4.2.2.1	<i>Cizí kultury a vlivy promítnuté do portugalské keramické výroby</i>	53
4.2.2.2	<i>Zajímavosti jednotlivých továren</i>	54
4.2.3	Současnost portugalské keramické produkce	55
4.2.3.1	<i>Porcelánka Vista Alegre</i>	55
4.2.3.2	<i>Keramická továrna Rafaela Bordala</i>	57
4.2.3.3	<i>Porcelánka SPAL</i>	58
4.2.4	Kachle Azulejos	58
4.2.4.1	<i>Počátek domácí výroby azulejos</i>	59
4.2.4.2	<i>16. a 17. století</i>	59
4.2.4.3	<i>Zlatý věk azulejos</i>	62
4.2.4.4	<i>18. století</i>	62
4.2.4.5	<i>19. století</i>	63
4.2.4.6	<i>20. století</i>	64
4.3	JAPONSKÁ KERAMIKA	65
4.3.1	Prehistorické období japonského keramického řemesla	65
4.3.2	Kultura mohyl – období keramiky hadžiky a sueki	66
4.3.3	Počátky glazované keramiky	67
4.3.4	První podglazurní malba	69
4.3.5	Keramika Raku	70
4.3.6	Příchod korejských hrnčičů a první porcelán	71
4.3.7	Kjótská keramika	72
4.3.8	Nová éra japonské keramiky	73
4.3.9	Nástin historie japonského porcelánu	73
II	PRAKTICKÁ ČÁST	75
5	NA ZKUŠENOU DO PORTUGALSKA	76
5.1	GRESTEL ANEB HISTORIE PORTUGALSKÉ FIRMY ZABÝVAJÍCÍ SE VÝROBOU KVALITNÍ UŽITNÉ KERAMIKY	76
5.1.1	Výrobní politika firmy	77
5.1.1.1	<i>Výrobní technologie keramiky</i>	78
5.2	ANALÝZA TRHU – JÍDELNÍ SERVISY PRO JAPONSKOU KUCHYNI	84
5.3	SOUČASNÁ ČESKÁ TVORBA	85
5.4	JAPONSKÝ SOUČASNÝ DESIGN	87
5.5	HLEDÁNÍ TOHO PRAVÉHO KONCEPTU	90
5.5.1	První fáze hledání	90
5.5.2	Druhá koncepční fáze	92
5.5.3	Koncept dostává podobu	93
5.5.4	Koncept získává tvar	94

5.5.5	„Delikátní“ koncept.....	95
6	ZROD VÝROBKU OD SKIC AŽ PO FINÁLNÍ PRODUKT PŘIPRAVENÝ K VELKOVÝROBĚ.....	96
6.1	PROCES NA PAPIŘE	96
6.2	NALEZENÍ VÝSLEDNÉHO TVARU	97
6.3	TECHNICKÉ KRESLENÍ PRO VÝROBU	98
6.4	TVORBA SÁDROVÉ FORMY A PRVOTNÍHO PROTOTYPU	99
6.5	VÝBĚR GLAZUR	100
6.5.1	Detail ve znamení shuniku	100
6.6	VÝSLEDNÝ VZHLED CELÉHO JÍDELNÍHO SETU.....	102
	ZÁVĚR	104
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	105
	SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	108
	SEZNAM OBRÁZKŮ	109
	SEZNAM PŘÍLOH.....	114

ÚVOD

Díky rychlému vývoji a rozvoji technologií dnes existují až neuvěřitelné možnosti. Vzdálenosti dříve nepřekonatelné dnes zdoláváme virtuálně během okamžiku, obchodování mezi celým světem je na denním pořádku. Záliba v poznávání cizokrajných destinací, zkoumání historických zkušeností, tradic, odlišných zvyklostí, pohledů na svět, to vše se nám promítá do života, který více než dříve míchá kultury celého světa a množstvím informací ovlivňuje a proměňuje náš běžný život po všech stránkách. Vnímáme sílu tradic odlišných kultur a ani nepostřehneme, jakým způsobem se i nám promítají do života. Tato skutečnost inspirovala portugalskou firmu Grestel, zabývající se výrobou kameninového zboží, která má na světovém trhu nemalé zkušenosti. Po zmapování trhu a předpokladu směru obecného zájmu a tendencí, přišla firma s námětem na design jídelního setu, který by byl tvořen v duchu japonského zenu a který by se měl dle současného trendu těšit zájmu zákazníků v Evropě i Americe.

Japonský zen, který je ústředním tématem práce, je vnímán jako starobylá kultura Japonska, která má dlouholetou tradici. Dnes je v centru zájmu a ovlivňuje práci i mnoha umělců a designérů, kteří se inspiřují a promítají nové poznatky do své tvorby. Také jídelní set pro firmu Grestel je navržen tak, aby podtrhoval vizuální složku jídla, na které si Japonci při servírování velice zakládají a zintenzivnil tak celkový požitek při stolování. Jde o navržení servisu, který je autentický, platný pro styl japonského zenu a zároveň snadno aplikovatelný v evropském prostředí. Hlavním cílem výrobku má být evropský a americký trh, prostředí luxusních restaurací a hotelů, ale také běžná domácnost.

Pro pochopení a zachycení znaků a symbolů japonské kultury v evropském způsobu stolování, předchází samotnému designu jídelního servisu studie zenové filosofie, japonské historie, zejména pak hledání spojitostí mezi japonskou kulturou a kulturou Portugalska, studie japonské kuchyně a keramiky obou zemí. Velice významnou a výraznou složkou práce je zmapování současného designu japonských umělců, kteří si i přes své inovativní postoje stále udržují cit pro estetičnost a funkčnost výrobku. Při hledání inspirace a podnětů k uzpůsobení jídelního servisu do evropského prostředí také využívám českou současnou designérskou scénu, protože se domnívám, že mám možnost přinést do portugalského vnímání trochu odlišnější pohled na danou problematiku.

V praktické části práce je řešen samotný design jídelního servisu, který se opírá nejen o historické a kulturní souvislosti zpracované v teoretické části práce, ale také je podmíněn správným výběrem výrobní technologie. Firma Grestel využívá tři druhy výrobních postupů při zpracování materiálu, v návrhu jídelního setu proto také musím dbát na vhodnou kombinaci zpracování a technologií jednotlivých kusů, tím se zvýší efektivita práce, která je v tak velkém firemním prostředí žádoucí.

Jídelní set byl vymyšlen tak, aby splňoval všechna zmíněná kritéria. Je veden snahou o funkčnost, praktičnost, ale také o podtržení estetické složky servírování. Design výrobku reprezentuje daný styl a je navržen tak, aby byl vhodný nejen do hotelových restaurací, ale i do běžné evropské domácnosti.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 PORTUGALSKO

Země slunce, vína, mořeplavců, objevných výprav a keramických fasád budov..

1.1 Portugalská historie

Portugalská republika je země rozkládající se na západní části Iberského poloostrova a k jeho území patří i Azorské ostrovy a Madeira. Název země vzešel z římského označení Portus Cale. Vizigóti pak ve středověku upravili název území na Portucale, které později dalo vzniknout jménu Portugale, čili Portugalsko. Zemi jako první navštívili Řekové, po nich Féničané a po roce 1000 př. n. l. k jeho břehům dorazili i Keltové, kteří se smísili s původním obyvatelstvem země a dali základ současné populaci. Kolem roku 200 př. n. l. toto území získali Římané, v 5. století severozápadní část Pyrenejského poloostrova obsadili Vizigóti a o tři století později Arabové. Od 11. století se pokoušeli o znovu dobytí Pyrenejského poloostrova Evropané, při této reconquistě vzniklo zprvu portugalské hrabství, hrabě Alfons I. Portugalský už roku 1139 vystupoval jako první portugalský král, a později vznikla i obě křesťanská království - Portugalsko a Španělsko.

Portugalské království vzniklo v roce 1297 a mělo již podobné hranice, jaké známe z mapy dnes. Později začali Portugalci vyrážet na expedice, které vedly k objevování oceánů a zemí do té doby Evropě neznámých. V průběhu 15. století se Portugalsko za působení prince Jindřicha Mořeplavce stalo námořní velmocí a získalo mnoho kolonií.

1.1.1 "Século de Ouro" neboli zlaté století

Po úspěšné výpravě do Maroka založil Jindřich kolem roku 1418 poblíž města Sagres námořní akademii, ve které shromáždil význačné geografy, hvězdáře a stavitele lodí. Z této akademie později také vzešli mnozí věhlasní objevitelé. Země začala bohatnout a začalo se do ní dovážet zlato, otroci z Afriky a koření z Asie. Portugalští mořeplavci postupovali podél afrického pobřeží, až roku 1488 Bartolomeu Dias obeplul Mys Dobré naděje a o deset let později přistál Vasco da Gama v Indii. Ve stejné době pronikli Portugalci také do Jižní Ameriky, kde vznikla jejich největší kolonie – Brazílie. V roce 1511 připluly portugalské lodě do Číny a v roce 1543 se Portugalci dostali až do Japonska, kde začala společná historie obou zemí.

Nadvláda nad všemi obsazenými územími byla Portugalsku stanovena papežskou bulou z roku 1456. Roku 1530 se portugalské impérium rozkládalo po celém západním

pobřeží Afriky, na východě od Mosambiku po Indii, na západě až k Brazílii. Dále od Cejlonu až k Borneu, k Čínskému moři a na hranice s Japonskem. Tato malá země tenkrát ovládala polovinu tehdy známého světa a Lisabon se stal nejdůležitějším obchodním centrem světa.

1.1.2 Portugalská republika

Roku 1910 bylo Portugalsko vyhlášeno republikou. V poválečném období zavládla v zemi velká krize a k vládě se roku 1932 dostal nacionalistický diktátor António de Oliviera Salazar. Portugalsko bylo dlouho koloniální říší, ale nakonec se mu nepodařilo udržet svoje koloniální panství. Neúspěšné koloniální války a také Karafiátová revoluce přispěly k pádu Salazarova režimu. Na jeho místo nastoupil Marcelo Caetano, který byl v roce 1974 svržen armádou a Portugalsko se vydalo cestou pluralitní demokracie. V roce 1986 země vstoupila společně se Španělskem do Evropského společenství a v roce 2007 byla formulována a podepsána Lisabonská smlouva.

1.2 Kultura země

Historie bohatá na zámořské objevy měla velký vliv na kulturu země. V architektuře i umění nacházíme stopy maurských a orientálních vlivů, jsou patrné i na hradech, katedrálách, palácích i univerzitních městech. Z 15. století je znám jedinečný místní manuelský sloh, který byl ovlivněn lodmi a mořeplavbou. V tomto slohu se propojuje střídmost gotiky se zdobením, jež je inspirováno plavbami. Můžeme zde najít motivy uzlů, lan, kotev, mušlí, exotických květin i zvířat.¹

Jedním z nejtypičtějšich prvků portugalské architektury jsou barevné fasády domů, obložené malovanými kachličkami nazývanými Azulejos. Tyto dlaždice byly inspirovány Persií a na Pyrenejském území se nejprve „zabydly“ v Seville. Většinou převládá modrobílá barevnost často poskládaná do jednoho velkého obrazu vyprávějícího historickou událost.

¹ *Kultura v Portugalsku* [online]. [cit. 2013-02-11]. Dostupné na WWW: < <http://www.dovolena-portugalsko.com/clanek/kultura-v-portugalsku/> >.

Architektura nebyla jediná, která byla ovlivněna vlivy ze zámořských výprav. Cizokrajné vlivy můžeme najít ve všech odvětvích kultury, sama portugalština je ovlivněna arabštinou a místní kuchyně převzala některé rysy z arabských jídel, zejména sladké dorty a zákusky.

1.2.1 Řemeslná výroba

Ruční řemesla mají v Portugalsku dlouholetou tradici. Zprvu jako národ pastevců a zemědělců vytvořil svá specifická tradiční řemesla a s nástupem námořních výprav do cizích zemí se mu otevřela možnost učit se od jiných národů, přejímat cizí kulturní tradice a přetvářet je k svému obrazu.

1.2.1.1 Výroba šperků

Jako námořní národ mělo Portugalsko dlouho přístup ke zdrojům drahých kovů a kamenů v Asii a Africe. Země je známá zlatými a stříbrnými šperky vyráběnými jemnou technikou filigránu. Toto řemeslo žije i v současnosti a umělci v něm vykazují pozoruhodnou kombinaci zručnosti starých mistrů a moderní představitivosti.

1.2.1.2 Řezbářství

Jedním z původních portugalských řemesel je výroba ručně vyřezávaných holí. Pastýři při pasení stáda začali vyrábět hole z olivového dřeva, do jejichž hlav vyobrazovali různé zvířecí postavy. Tento zvyk vzdáleně připomíná druh malých japonských řezb *necuke*. Dalším přírodním materiálem, který se hojně využívá a Portugalsko je jeho hlavním vývozcem, je korek. V údolí blízském Lisabonu se rozprostírá krajina plná korkových dubů. Korkové stromy zajišťují přední průmysl země a jsou blíbenou surovinou pro tvorbu tašek a klobouků. Ve venkovských oblastech existuje mnoho odborníků a umělců pracujících s oběma původními materiály.

1.2.1.3 Výroba krajek a výšivek

Nejpopulárnější z portugalských domácích řemesel je výroba krajek a výšivek. Toto tradiční řemeslo představuje nejoblíbenější formu uměleckého vyjádření v celém Portugalsku a ženy se jej učí již v mladém věku. Madeira je z předních evropských center výroby krajek. Tyto krajky a výšivky, vyráběné v malých dílnách zdobících ložní prádlo, kapesníky, ubrusy, ručníky i tašky, můžeme najít v dárkových a řemeslných obchodech,

stejně jako v elegantních buticích v Lisabonu a Portu. Navíc se ženy učí i háčkování a pletení oblečení. Ženy z hor Serra da Estrela k tomu používají vlnu ze svých vlastních ovcí a horší lidé z nich také vytvářejí jemné ručně vyráběné rukavice, pantofle i bundy.²



Obr. 1. Výroba krajek

1.2.1.4 Koberce a tapiserie

Koberce z Arraiolos a tapiserie z Portalegre jsou tradičními klenoty Portugalska. Vesnice Arraios na jihu Portugalska je známá pro svou výrobu ručně vytvářených koberců již od 16. století. Koberce se produkují z čisté vlny a první návrhy byly ovlivněny starými perskými vzory. Tyto exkluzivní kousky jsou i dnes ceněné nejen místními obyvateli, ale mají mezinárodní renomé. V Portalegre, ve vnitrozemní oblasti, jsou vytvářeny tapisérie s výrazným kreativním pojetím na základě tradiční techniky, kdy je na jednom metru čtverečním vytvořeno na 25 tisíc stehů. Tapisérie umožňuje přesnou reprodukci uměleckých děl v takové dokonalosti, že je mnohdy těžké rozeznat originál od gobelínu.



Obr. 2. Ukázka ručně vyráběných koberců

² *Traditional Portuguese Crafts*[online]. c1999 [cit. 2013-02-11]. Dostupné na WWW: <http://www.ehow.com/info_7895898_traditional-portuguese-crafts.html/>.

1.2.1.5 Klasické umění malby

Portugalské umění malby dostalo základ od malíře Nuna Gonçalvese, který měl veliký vliv při zakládání portugalské školy malby v 15. století. Byl dvorním malířem krále Alfonsa V. a také oficiálním malířem v městě Lisabonu. V 16. století, v návaznosti na práci Nuna Gonçalvese, Portugalsko dováží velké množství obrazů vlámských malířů, jejichž způsob malby měl pak značný význam pro vznikající portugalský styl. Na počátku 16. století, za vlády krále Manuela I. Portugalského, se zformoval sloh, který je označován jako „manuelino“. Manuelický sloh, neboli též portugalský pozdní gotický sloh, byl typickým uměleckým slohem Portugalska a zasáhl všechny umělecké oblasti. Portugalská malířská škola v tomto období vytvořila styl, který se vyznačuje svými brilantními barvami, detailem a realistickým pojetím. Jeho nejpřednějšími představiteli byli Vasco Fernandes a Grão Vasco, který vedl školu umění ve Viseu. Školu v Lisabonu založil Jorge Afonso a vyšli z ní takoví umělci, jakými byl například Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes či Gregorio Lopes.

Během 17. století bylo namalováno mnoho obrazů, ale většina z nich nebyla podepsána. Mezi známé umělce tohoto století patřil například Domingo Vieira, který namaloval slavný obraz Isabel de Moura a vzácně i žena, umělkyně Josefa de Obidos, která byla velice uznávaná a patřila do lisabonské akademie. Mezi její nejznámější obrazy patří "Manželství svaté Kateřiny".

V 19. století mělo na portugalské malířství velký vliv mnoho uměleckých hnutí, mezi nimi naturalismus, impresionismus, realismus i romantismus. Mnoho umělců bylo ovlivněno naturalistickým hnutím Barbizonské školy ve Francii. Columbano Bordalo Pinheiro se stal slavný pro zátiší a portréty, interpret Malhoa byl známý pro malování populárních festivalů.

2 JAPONSKO

Kultura upřednostňující emocionální a subjektivní hodnoty před hodnotami materiálními..

2.1 Japonská Historie

„Japonsko 21. století je země nepřetržitého pohybu a nezadržitelné změny“ napsal ve své knize David Vávra³. S touto myšlenkou bychom mohli souhlasit, přestože historie Japonska je pro většinu z nás ještě velkou neznámou.

Japonci patří k nejstarším národům světa. Území Japonska je osídleno více jak 30 000 let. Bylo kdysi součástí asijské pevniny a první obyvatelé přišli po jakémsi „mostě“ spojujícím Koreu a jižní Honšú na jedné straně a Hokkaidó a Sibiř na straně druhé. Ve starověku Japonsko osídlili Ainuové, kteří i dnes žijí v početné skupině na ostrově Hokkaidó. Většina Japonců vznikla smíšením mongolských, malajských a polynéských národů, ale Ainuové se od všech značně liší a podobají se sibiřským kmenům. Kmen Ainuů z hlavního ostrova Honšú vytlačili dnešní Japonci, kteří přišli na ostrovy v prehistorických dobách z kontinentální Koreje a Mandžuska.



Obr. 3. Poloha Japonska

³ VÁVRA, D. *Překvapivé stavby*. 1. vyd. Praha: Plus, 2010. ISBN 978-80-259-0034-5. s. 152.

Japonsko je tvořeno čtyřmi hlavními ostrovy, největší z nich je Honšú, dalšími jsou Hokkaidó, Šikoku a Kjúšú. Nejbližším sousedem je Korea, která je od Japonska vzdálena 190 kilometrů. To také nahrává názoru Japonců, kteří se téměř v celé své historii pokládali za izolovaný a ojedinělý národ.

2.1.1 Klasické období

Klasické období Japonska dosáhlo vrcholu ve 3. století př. n. l. V tu dobu převládala kultura Jajoi, nazvaná podle vesnice Jajoičó. Během pozdního druhého století se dozvídáme z čínských kronik, že na území Japonska existovalo mnoho rivalských státeků, které pravděpodobně procházely procesem sjednocování. V tomto období nastupuje vláda tří království: *Wej* na severu, *Wu* na východě a jihu a *Šu* v S'čchuanské pánvi. Byla to nestabilní doba, kdy se každé království snažilo rozšířit svůj vliv a sjednotit zemi. Během něho však bylo Japonsko v živém kontaktu s Čínou a tyto kontakty obohatily kulturní rozvoj země a především oblasti Jamoto. Do Japonska se stěhovaly rody „udži“ a skupiny „be“, předávající kulturní znalosti na vysoké úrovni ve všech oblastech politické a sociální sféry. Japonci se naučili psát, vyrábět porcelán, hedvábí, papír, lakované předměty, plánovitě stavět města a přejali i čínský kalendář. Dále z Číny a Koreje převzalo Japonsko bronz, železo, pěstování rýže a ječmene a tkaní látek. Byl položen základ japonské kultury.

2.1.2 Období mohyl a buddhismu

Po období Jajoi následovalo mezi 3. a 7. stoletím období Kofun, pojmenované podle staveb hrobek a velkých mohyl. V 5. a 6. století důkazy vykazují existenci konfederace kmenových států, kterým dominovala centralizující dynastie sídlící v oblasti Jamato.

V roce 552 n. l. poslal korejský král státu Päkče do Japonska několik mnichů se soškou Buddhy s úkolem vysvětlit buddhistické náboženství. V době, kdy se buddhismus do Japonska dostal, byl už skoro tisíc let starý. Japonci měli do té doby své vlastní náboženství „šintó“ založené na uctívání přírodních sil a božstev. Soupeření mezi buddhismem a šintoismem vyřešilo jejich sloučení do jedné japonské náboženské kultury. Stalo se tak i díky tomu, že buddhismus odpovídal na otázky co se stane po tom, až člověk zemře a šintó se zabývalo spíše otázkami života. Dle slov Richarda Tamese: *„Japonci začali věřit, že buddhistická božstva jsou šintoističtí duchové v jiné podobě.*

*I dnes mnoho lidí pořádá svatbu podle šintoistického rituálu, kdežto pohřby jsou buddhistické.*⁴

Za prince Šótoku byla moc země soustředěna na oblast Asuka. Kulturou Asuka označujeme především buddhistickou architekturu a sochařství, které bylo pod Šótokovou záštitou. Princ se nezajímal pouze o buddhismus, ale využíval čínský politický císařský vzor vlády, který měl zvýšit moc panovníka. Za jeho vlády vzniklo mnoho reforem, v roce 646 také série reforem známá pod pojmem Taika („velká změna“).

Prvním císařem se podle legendy stal v roce 660 př. n. l. Džimmu, pravnuke bohyně Slunce Amaterasu. Snad všechny národy měly svůj mýtus o stvoření a z knihy Richarda Tamese se dozvídáme ten o Japonsku: „*Japonci věřili, že jejich národ byl stvořen bohy, kteří žili na nebesích a bohyní Slunce Amaterasu, která dala svému vnukovi jménem Ninigi meč, drahokamy magatama a zrcadlo a poslala ho vládnout Japonsku. Proto i dnes japonští císaři při korunovaci dostávají meč, drahokamy a zrcadlo.*“⁵

2.1.3 Zlatý věk Japonska

Zlatý věk Japonska nastal v 8. století. Až do 7. století bylo zvykem stěhovat hlavní město Japonska pokaždé, kdy zemřel císař, protože zůstat na stejném místě by přivodilo neštěstí. V roce 710 se hlavním městem Japonska stala Nara, která jím zůstala až do roku 784, kdy se v roce 794 císař Kammu rozhodl, díky narůstajícímu vlivu buddhistických klášterů a zasahování jejich mnichů do politiky, přesunout své sídlo do Heiankjó (Kjóto), města „klidu a míru“, kde začala nová éra v historii Japonska. Toto období se až do roku 1185 označuje jako období Heian.

2.1.4 Vláda Šógunů

Po vládě císaře Kammu a jeho následovníka Saga byla císařská moc oslabena. Císaři se více věnovali studiu či různým zábavám a proto skutečná moc zůstala v rukou šlechtických rodů, jakými byli třeba Fudžiwarové. Ti i další dvořané se stali závislími na oddílech válečníků, samurajů, kteří je chránili. Slovo samuraj ve skutečnosti znamená „sloužící“, existovalo pro ně také slovo *buši*, které znamenalo „válečník“. Dynastie

⁴ TAMES, R. *Objevování Japonska*. Bratislava: INA, 1996, ISBN: 80-85680-78-5.s. 11.

⁵ TAMES, R. *Objevování Japonska*. Bratislava: INA, 1996, ISBN: 80-85680-78-5.s. 9.

Fudžiwarů držela od 9. století moc po následujících 300 let. Po něm získal moc rod Tairů a nakonec si vliv vybojoval rod Minamoto vedený Joritomem. Když roku 1192 Jorimoto přesvědčil císaře, aby mu udělil titul šógun („velký barbar, který vyhrál nad nejvyšším velitelem“), umístil svůj úřad do Kamakury poblíž Tokia. Po následujících sedm století vydávali šógunové rozkazy jménem císaře a vládli tak v Japonsku jako absolutističtí panovníci.

Právě v době válek a zmatků se města a obchody rychle rozvíjely. Začalo se opět obchodovat s Čínou. Obchodníci vytvářeli cechy, dařilo se jim a bohatli. Začali se zajímat o nová umění, jako bylo zakládání zahrad a aranžování květin. To mělo původ v zen buddhismu, který vybízel člověka k tomu, aby viděl krásu v jednoduchých věcech. Zen buddhismus přivezl spolu s čajem japonský mnich Eisai, který se roku 1191 vrátil z Číny. Věřil, že čaj pomůže jemu i ostatním mnichům, aby při meditacích zůstali svěží. Postupně se příprava čaje, která byla prováděna v klidu a pomalým pečlivým způsobem, stala obřadem. Dodnes je tento obřad v Japonsku velice oblíben a je nedílnou součástí japonské kultury.

2.1.5 Neklidné časy

Ve 13. století Čínu porazili Mongolové v čele s vládcem Kublajchánem, který se poté pokusil dvakrát dobýt Japonsko. Japonsku se podařilo ubránit, ale velké výdaje na obranu země si vyžádaly zvýšení daní, což vedlo k povstání. V té chvíli se císař Go-Daigo chytil příležitosti a získal zpět moc země na stranu císaře. Ten si ale nevážil svých generálů a samurajů, kteří mu k moci dopomohli a tak byl brzy vyhnán do Jošina, města v horách. Od toho okamžiku existovaly dva dvory, jižní v Jošinu a druhý v Kjótu, kde vládl rod Ašikaga s titulem šógun. V roce 1466 vypukla mezi členy rodu Ašikaga hádka a výsledkem byla válka Ónin, při které lehlo popelem celé město Kjóto. Po více než sto let bylo Japonsko pustošeno bandity a piráty, protože zde nebyla centrální vláda, která by tomu zabránila. V roce 1500 se Japonsko nacházelo v nejvyšším bodě politické decentralizace, země byla rozdělena mezi více než 250 válečnických knížat *daimjóů*.

2.1.6 První styk s Evropou

Roku 1543 se do Japonska dostali první Evropané. Byli to dva Portugalci na čínské lodi, kteří potřebovali svou loď opravit po bouři. Po své první neplánované návštěvě Japonska se brzy vrátili, aby zjistili, co Japonsko může nabídnout. Portugalci byli v té době

přední námořní velmocí v Evropě. Ovládali velmi výnosný trh s exotickým zbožím, především s asijským kořením, které bylo v Evropě tolik žádané. Vlastnili obchodní pobočky od Indie po Čínu a tak se dostali i do Japonska, kde začali obchodovat především s puškami. V roce 1609 dorazila do Japonska i holandská loď, v té době již Japonci obchodovali s mnoha zeměmi počínaje Thajskem na západě, Filipínami na jihu a konče Mexikem na východě. Hlavním exportním zbožím Japonska byla měď, stříbro, zlato a meče, importním zbožím se stalo hedvábí, léky, porcelán, pušky a děla. Spolu s Evropany dorazili na břehy Japonska i jezuitští misionáři v čele se svatým Františkem Xaverským. Po složitějších začátcích, které komplikoval tolik odlišný jazyk, se kolem roku 1580 v Japonsku nacházelo na 100 000 křesťanů.

Vojevůdce Oda Nobunga byl jedním z prvních daimjóů, který se pokusil sjednotit zemi „pod jeden meč“ a k tomu mu právě pomohly střelné zbraně. Než zemřel, podařilo se mu spojit pod svou vládu třetinu Japonska. Po Odovi Nobungovi převzal moc Tojotomi Hidejoši, který sjednotil zbytek Japonska. Po něm měl zemi dědit jeho syn Hidejori, avšak po smrti Hidejoši ho jeho nejvěrnější spojenec Tokugawa Iejasu zradil a sám se stal šógunem v roce 1603. Od té doby vládl rod Tokugawa jako šógunové Japonsku až do roku 1868.

Za vlády Hidejošiho začalo stíhání křesťanů, které odstartovalo vlnu omezení pro obchod s Evropany. Mezi lety 1633 a 1639 byla vydána spousta zákonů, která zakazovala styk s cizinou, zakazovala křesťanství a omezila obchod s Holandskem a Čínou. V roce 1641 museli Holanďané, kteří mohli s Japonskem, jako jediní z Evropanů, stále ještě obchodovat, odstěhovat své obchody na Dedžimu – uměle zbudovaný ostrůvek u Nagasaki vybudovaný 25 bohatými japonskými obchodníky. Až do roku 1854 to bylo jediné místo, kam měli cizinci přístup. Bez zahraničního obchodu nemělo Japonsko dostatek potravin, proto v letech kolem roku 1780 a 1830 vypukly hladomory a epidemie.

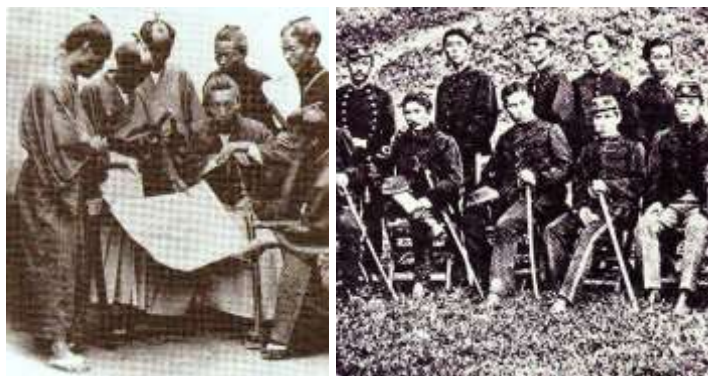
2.1.7 Otevření Japonska světu

V roce 1846 se americká vláda rozhodla navázat styky s Japonskem a roku 1854 přijela flotila osmi válečných plavidel ke břehům Japonska. Ač přivezla mnoho darů, bylo jasné, že Japonsko nesmí nabídku odmítnout. Byla podepsaná smlouva o povolení přistávání lodí v japonských přístavech a byl povolán konzul, který dohlížel na americké zájmy. Podobné smlouvy pak byly do roku 1856 dosaženy i dalšími evropskými státy, ale mnoho samurajů tyto „nerovnoprávné smlouvy“ pokládalo za pokořující. Tato situace

také zapříčinila v letech 1867 až 1889 občanskou válku, kdy byl svržen tokugawský šógunát. Moc byla vrácena císaři, který si pro období své vlády zvolil název Meidži – „osvícená vláda“ a přestěhoval se do Eda, které bylo přejmenováno na Tokio. Tím začíná moderní historie Japonska.

2.1.8 Moderní Japonsko

V roce 1871 vyslalo Japonsko delegaci na západ, aby zjistila, zda by se „nerovnoprávné smlouvy“ daly zrušit. Dostala jasnou zápornou odpověď, tak se alespoň mise soustředila na fungování škol, nemocnic a dalších institucí. Započala modernizace Japonska. Změny byly opravdu rychlé, už v roce 1870 bylo Tokio propojeno telegrafem s přístavem Jokohama. V roce 1872 již mezi těmito dvěma městy započal provoz železnice. První japonské noviny vyšly v roce 1871, byl přijat západní kalendář a v roce 1873 začali císař s císařovnou chodit oblékáni v západním stylu namísto tradičního kimona. Nespokojení samurajové se vzbouřili, ale byli poraženi a v roce 1876 byl samurajům zakázán nosit meč. Ze samurajů se postupně stávali policisté, poštovní úředníci, železničáři a učitelé.



Obr. 4. Samurajové před a po roce 1876

V 80. letech 19. století vyvrcholila móda věcí ze západu. Západ se pro Japonce stal zdrojem „civilizace a osvětlení“ ve všech směrech. Jako první byl postaven v západním stylu pavilon Rokumeikan, kde se scházeli Japonci s cizinci a bavili se zde. Roku 1889 byla císařem vyhlášena ústava, kterou sepsal Itó Hirobumi a byl ustanoven parlament. V důsledku rychlé modernizace Japonska, byli do země pozváni zahraniční odborníci, Angličani přes znalost navigace, stavby lodí, železnic, majáků, atd. Němci a Francouzi byli povoláni jako vojáci a lékaři a Američani jako odborníci na vzdělání a zemědělství. V roce 1914 Japonsko patřilo k zemím s největší vzdělaností na světě.

V 80. letech se Japonsko zajímalo o Koreu, zvítězilo ve válce nad Čínou a později i Ruskem a dnešní Taiwan se stal japonskou kolonií. V 1. Světové válce stálo japonsko na straně Trojdhody, byla stanovena nová Společnost národů. Japonsko trpělo masovou nezaměstnaností, proto roku 1931 japonská armáda vtrhla do čínského Mandžudska. Když Společnost národů vpád do Číny odsoudila, Japonsko ze Společnosti odešlo a spojilo se s Německem a Itálií. Roku 1937 začala totální invaze do Číny, Spojené státy chtěly invazi zabránit, proto Japonsku přerušili dodávku ocele a ropy. Japonsko usoudilo, že válka s USA je nevyhnutelná a 7. prosince 1941 podniklo nečekaný útok na americkou námořní základnu Pearl Harbour. Japonsko poté zabralo Hong Kong, Singapur a postupovalo dál k hranicím Indie. V roce 1942 se podařilo zničit japonskou námořní flotilu a tím se obrátila síla na stranu Spojených států. Po útoku na Tokio v roce 1945 zemřelo více než 100 000 lidí a ztráty se zvětšovaly. Za uspíšením kapitulace Japonska stálo svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki v srpnu 1945 a až do roku 1952 bylo okupováno spojeneckými armádami.

Za okupace přijalo Japonsko demokratickou ústavu, která zrovnoprávnila všechny občany včetně žen. Zlepšilo se zemědělství i systém vzdělávání a Spojené státy se staly největším obchodním partnerem Japonska. V roce 1955 dosáhla průmyslová úroveň Japonska předválečné úrovně, rychlý ekonomický růst zemi vyhoupl do čela světových výrobců průmyslových odvětví. Roku 1964 se stalo Japonsko hostitelskou zemí olympijských her.

Dnes se zabývá především výrobou počítačů a elektroniky, hodně Japonců pracuje ve sféře služeb a i když je v Japonsku velice mnoho vysoce technologicky vybavených továren, existují zde také tisíce malých dílen. Ty se zabývají výrobou součástek pro velké továrny nebo tradiční řemeslnou výrobou, jakou je zhotovování slaměných rohoží *tatami* či dřevěných sandálů *geta*.

2.2 Japonské náboženství

Na území Japonska se v průběhu dějin objevilo mnoho náboženství, mezi nimi i šintoismus, buddhismus, konfucianismus, taoismus i křesťanství. Prvním a původním náboženstvím Japonska bylo náboženství *šintó*, což znamená “cestu bohů“. Vyznavači této víry věří v sílu přírodní energie a uctívají ji jako duchovní sílu a božstva. Šintoismus nemá

žádného zakladatele a první legendy byly sepsány v 8. století v kronikách Kodžiki a Nihon šoki. V nich je psáno, že zprvu na světě vládl chaos, poté se od země oddělilo nebe a izolovaly se i dva principy. Mužský princip ve formě boha Izanamiho a ženský v podobě bohyně Izanami, kteří stvořili japonské ostrovy. Toto náboženství učí, že každý objekt v přírodě má stejně jako živé bytosti své božstvo *kami*, které je třeba uctívat. Tím formovalo už od počátku japonský vztah k přírodě, životu, smrti, soužití v komunitě, politickou ideologii i estetiku. Na celém území můžeme i dnes najít velice mnoho šintoistických svatyní. Z těch zajímavějších je svatyně Udo Jingu na východním pobřeží Kjúšú a svatyně Itsukushima. Ve svatyni Udo Jingu scházíte do jeskyně nacházející se v útesu. Z ní je krásný výhled na moře. Svatyně Itsukushima je jednou z nejslavnějších na světě, a to hlavně díky unikátní „plovoucí“ bráně. Nachází se v malé zátoce ostrova Miyajima, jež byla odedávna posvátným místem. Na tomto ostrově dokonce nesměl nikdo pobývat a i dnes je zde zákaz porodů a pohřbů, aby se zachovala jeho čistota.⁶



Obr. 5. Plovoucí brána svatyně Itsukushima

Když byl poprvé do Japonska uveden buddhismus, byl již systém víry a rituálů šintuismu u Japonců hluboce zakořeněn. Buddhismus přinesli k japonskému císaři roku 552 n. l. korejští mniši, kteří měli doručit sošku Buddha a osvětlit buddhistické náboženství. Buddha se vlastním jménem jmenoval Gautama Siddhárta a zemřel kolem roku 483 př. n. l. Přízvisko Buddha dali svému indickému učiteli jeho následovníci. Jeho

⁶ *Zajímavé šintoistické svatyně* [online]. c2010, [cit. 2013-01-29]. Dostupné na WWW: <<http://www.ojaponsku.cz/zajimave-sintoisticke-svatyne-1031/>>.

učení slibovalo, že pokud budou lidé žít dobrým a nesobeckým životem, mohou uniknout neustálému koloběhu nového zrození. Uniknout bolestem, utrpením i nemocem, jimiž je celý lidský život provázen. Součástí japonské kultury byl tedy buddhismus až od 6. století. Zprvu sloužil Japoncům spíše k rozšiřování duchovního obzoru a k přiblížení se čínské civilizaci. Od 12. století se toto náboženství začalo šířit i mezi obyčejný lid a v tuto dobu se rozšířila i nová sekta buddhismu - zen. Buddhistických škol a sekt bylo velké množství, např. sekta šingon založená mnichem Kúkaiem učí o šesti prvcích. Z těchto šesti prvků, země, vody, ohně větru, prostoru a mysli pochází vše na zemi. Vliv buddhismu zůstával silný až do 70. let 19. století, kdy byl násilně odtržen od šintoismu vládou Meidži, která usilovala o podporu šintoismu jako národní víry. Buddhismus také musel čelit křesťanským misionářům, jimž byla opět činnost povolena a ač byl na chvíli zastíněn, v 19. století byl opět na vzestupu. Dnes jeho vliv pokračuje prostřednictvím mnoha různých škol na celém území Japonska.

Po počátečním napětí pronikání buddhismu do země, se nakonec obě náboženství, šintoismus i buddhismus, navzájem připouštěla. Dopomohl tomu také fakt, že šintoismus byl spíše náboženstvím, které se především zabývalo životem v tomto světě, buddhismus nabízel Japoncům poznání toho, co se stane, když člověk zemře. Japonci dokonce začali věřit, že buddhistická božstva jsou šintoističtí bohové v jiné podobě. Jak píše ve své knize Martin Collcutt: *„těsné spojení buddhismu a šintoismu charakterizovalo japonský náboženský život až do jejich oddělení císařským výnosem v roce 1868.“*⁷

2.2.1 Buddhistický zen

Období středověku bylo v Japonsku velkou érou buddhismu. Toto období bývá nazýváno „buddhistickou gnozeologií“. Věkem, kdy byl buddhismus převládajícím způsobem myšlení všech členů společnosti, a živým zdrojem kulturního projevu. Od 12. století byla do Japonska zavedena nová buddhistická sekta zen. Tradiční buddhismus vedl své věřící k tomu, aby studovali písma založená na Buddhových slovech nebo se účastnili obřadů s recitacemi a tanci. V zen buddhismu vzniklém v Číně, byla

⁷ COLLCUTT, M.; JANSEN, M.; KUMAKURA, I. *Svět Japonska*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 1997. ISBN 80-7176-459-0. s. 59.

hlavní součástí meditace v sedě *zazen*. Meditace znamená čistit svou mysl od všech strachů, bolestí a neklidu. Zen nabádal své vyznavače, aby nahlédli na to, co se skrývá i za vnější podobou lidí nebo problémů. Byla to praxe hledání osobního osvícení prostřednictvím hloubání. Vůdcům starého buddhismu se zen nezamlouval, proto přišel vhod ke konci 12. století nástup vojáků, kteří potřebovali odpovídající duchovní praktiky. Často poté bylo spojování zenu zdůrazňováno se vznikající japonskou vojenskou etikou. Mnich Eisai, který se vrátil z Číny zpět do Japonska v roce 1191, byl zakladatelem zenu rinzai, který zdůrazňoval učení „náhlého osvícení“. Prosazoval přísnou meditaci a pracoval se sbírkami *kóanů*, které zadávali mniši svým učedníkům na rozluštění. Věřili, že meditoval se dá nejen vsedě, ale i při běžné práci, zahradničení, vaření či samotném jídle. Zvláště v kláštrech Rinzai byla střediska pěstování umění vztahujícího se k zenu. Těmi byla zahradní architektura, kaligrafie, kresba tuší či čajový obřad.



Obr. 6. Zenový mnich

2.3 Japonské tradiční umění

Japonci mají neuvěřitelný dar vytvářet senzitivní design plný ergonomicky přesných a vyvážených tvarů. Zachovávají neustálou symbiózu s přírodou při využívání nerostných surovin i při naprostém oddání se subjektivnímu prožití okamžiku, který vnímají jako nejvyšší možné prožití vůbec. Jejich neustálý kontakt a sepletí s přírodou je patrný i v architektuře, kde nacházíme dříve papírové, dnes jinak transparentní posuvné stěny. Ty při sebemenší příležitosti otevírají ven do krajiny a prožívají tak nepřetržitou konfrontaci s přírodou. Tento harmonický vztah se promítá do všech složek jejich života, japonský design tím získává hlubší smysl a více se přibližuje lidskému srdci.

V průběhu historie se japonská kultura a tradice proměňovaly díky různým okolním vlivům sousedů či vlivu ze západu. Tato skutečnost upozadovala tradiční japonské umění. Japonská kultura je ale natolik svérázná, že si i přes mnohá úskalí a působení okolí ponechala nepochybně svůj tradiční rytmus a své hodnoty staví na tradicích i v současnosti. Jako cestovatelé touto zemí můžeme pocítit sílu, která z japonského prostředí vyzařuje. Je to zvláštní, pro nás nepochopitelná symbióza, propojení kulturního, starobylého a tradičního světa se světem zcela moderním.

Japonsko je bohaté na tradiční umění, která i v současnosti nachází u obyvatel velkou oblibu, u zahraničních návštěvníků sklízí neobyčejný obdiv. Japonci se zabývají literaturou, poezií, hudbou, tancem, divadlem, uměním ikebany, kaligrafií, bojovým uměním a mnoha dalšími oblastmi. Ve většině druhů umění pokračují v tradicích, která jsou pro západní kulturu nesmírně inspirující a nová. Můžeme například uvést *taikó* - umění tradičních japonských bubeníků, mnohé druhy divadel – *nó*, *kabuki*, *bugaku*, *gigaku*, *sangaku*, loutkové divadlo *bunraku*, bojové sporty jakými jsou *sumó*, *džúdó* či *kendó* – japonský šerm či kaligrafii. Jedním z velice rozšířených a oblíbených je i v dnešní době obřad čaje.



Obr. 7. Divadlo kabuki



Obr. 8. Divadlo bunraku



Obr. 9. Hodina kaligrafie

Pro dokreslení představy o japonské kultuře a společnosti bylo do textu uvedeno pár zajímavostí ze světa japonského umění a společnosti. Tyto příklady byly velkou inspirací pro celý jídelní set a vedly počáteční kroky k jeho návrhu.

2.3.1 Čajový obřad

Čaj byl do Japonska dovezen již dříve zmíněným mnichem Eisaiem v období Nara a zprvu se používal jako lék. Eisai věřil, že čaj pomůže mnichům zůstat při meditacích svěží. Meditace byla prováděna v klidném duchu, proto se i čaj začal připravovat pomalým a pečlivým způsobem. Postupně se tento zvyk pití čaje přenesl i do aristokratických kruhů. V 16. století byl čajový obřad, japonsky *čajonu* - „horká voda na čaj“, zdokonalen.

Byl vylepšen estetikou, která inspirovala japonské umění a vkus. Tento ideál *wabi* znamená v doslovném překladu „osamělý“ či „chudobný“. Martin Collcutt popisuje tento ideál slovy: „*Povýšený na estetický princip, můžeme jej považovat za ideál kultivované chudoby, která v sobě zahrnuje náznaky velkého bohatství.*“⁸ Velkými mistry tohoto umění byli Murato Džukó, Taken Džóm a Sen no Rikjú, kteří byli všichni z obchodnických rodin vychovávaných dle učení zen buddhismu.



Obr. 10. Čajový obřad v japonském interiéru

K čajovému obřadu neodmyslitelně patří keramika raku. Ta má svou dlouhou tradici, která dnes již pokračuje 15. rodinnou dynastií.

2.3.2 Keramika Raku

Poprvé se tento styl keramiky objevil v Kjótu mezi lety 1576 a 1592 v rukou Čodžira, výrobce střešních tašek. Mluví se o tom, že jej při této tvorbě ovlivnil mistr čajového obřadu Sen No Rikjú. Společně vytvořili výrobní postup misek s touto technikou, která se řídí pravou filosofií čaje *Wa, Kei, Sei* a *Džaku*, což znamená Harmonii, Úctu, Čistotu a Klid. Postup výroby této keramiky je naprosto odlišný od běžně pálené keramiky, kterou známe. Používá se zvláštních porézních hlín s velkým množstvím jemného ostřiva. Vlastní tvář každé keramické misce vtiskne výpál a následný proces redukce.

⁸ COLLCUTT, M.; JANSEN, M.; KUMAKURA, I. *Svět Japonska*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 1997. ISBN 80-7176-459-0. s. 149.

Zboží se vytahuje přímo z pece při teplotě okolo 1000 °C a prudce se zchladí v redukčním prostředí z organického materiálu, jímž mohou být piliny, rýže, obilí, listy atd. Po ukončení redukce se polévá vodou. Právě při posledním kroku celého postupu výroby se odkrývá jedinečnost každého kusu, ale skutečné barvy se objeví až po důkladném vydrhnutí. Během celého procesu záleží na každém dotyku a pohybu v čase. Nikdy nejde tento cyklus zopakovat se stejným výsledkem. Konečný vzhled bývá mnohdy překvapením i pro samotného mistra.



Obr. 11. Mistr Kakundžu, XIV dynastie

2.3.3 Sumi-e neboli tradiční umění štětcové malby

Základní myšlenkou a lekcí zenového umění je nikdy nepoužít víc, než je skutečně potřeba. Platí zde tvrzení méně je více a to platí i pro barvy. Problém mnoha současných prezentací produktů je, že vizuální obsah má příliš mnoho barev, které kontraproduktivně ruší naši pozornost. Běžně je použito několik různých živých odstínů barev, i když by jednoduše postačil barevný tón v několika nuancích a výsledek by byl efektivnější. Starověké umění japonské štětcové malby *sumi-e* poskytuje způsob, jak pochopit a naučit se správně pracovat s barvami a komunikací prostřednictvím nich. Sumi-e bylo do Japonska přineseno z Číny a je uměním hluboce zakořeněným v zenu. Vyjadřuje mnoho principů zen estetiky včetně jednoduchosti a myšlenky maximálního účinku dosaženého s minimálními prostředky.

Velká díla jsou vytvořena pouze černým inkoustem na rýžovém papíře *washi* nebo hedvábném svitku. Výrazné vizuální zprávy bývá dosaženo jen za pomoci několika variant tónů. V *sumi-e* je mnohé vyjádřeno prostřednictvím kombinace volného prostoru a monochromatických tahů, které dosahují obrovské barevné škály od extrémně světle šedé až po černou. Na závěr práce je do obrazu vkomponován červený znak autora tak, aby přispěl k rovnováze obrazu. Tento červený tón, spíše by se dalo říct „tělový tón“ nazývaný *shuniku*, na sebe přitahuje v záplavě barev černé, šedé a bílé velkou pozornost.

Znak je na obrazech jen malý a vyniká harmonickým způsobem, který slouží k ukotvení složení díla. Někdy je tento červený bod myšlen jako první věc, která má přitáhnout pozornost oka, v jiných pracech může sloužit spíše jako koncová tečka za celým dílem. Ať tak či onak, poučení je jasné, několik pečlivě vybraných a umístěných barev může být účinnější než mnoho barev usazených bezmyšlenkovitě.

Cílem Sumi-e není přetvořit objekt tak, aby vypadal dokonale přesně jako originál, ale zachytit jeho podstatu, vyjádřit jeho hlavní myšlenku. Toho se dosahuje s minimem tahů a linií, proto jsou nepodstatné detaily vynechány. Každý tah štětce je tvořen smysluplně, obsahuje význam a má svůj účel. Inkoust je nesmazatelný, vše je tvořeno definitivně bez možnosti opravy. V životě se také nedá jít zpátky, proto jsou tahy brány za metaforu života. Neexistuje žádný okamžik kromě tohoto okamžiku.

Sumi-e je dalším příkladem umění, které ztvárňuje samu podstatu jednoduchosti, přesto je komplexní a trvá celý život toto umění ovládnout. Nikdo fakticky nikdy nedosáhne toho být mistrem života a nedocílí v něm zcela dokonalosti. Úsilí o dosažení dokonalosti je cesta a cesta je to, o co ve skutečnosti jde.



Obr. 12. *Misty where river turns, Wang Nong*



Obr. 13. *Magnolia, Jean Kigel*

2.3.4 Hodnota světlých a tmavých barev v umění Notan

濃淡 Notan je japonský koncept, který využívá kontrastu černé a bílé barevnosti k vyjádření pozitivního a negativního prostoru. Popisuje použití světlých a tmavých stránek návrhu ve vyváženém a harmonickém způsobu. Ať už používáme mnoho odstínů barev nebo jen odstíny šedé, efektivní tvorba světlých a tmavých prvků v návrhu je zásadní pro zřetelnost díla. Použití barev může být velmi efektivní pro zdůraznění či samotnou

náladu, ale právě šetrné využívání světla a tmavých prvků je to, co přispívá k jasnosti vizuálního díla nejvíce. Ačkoli je inkoust *sumi* jen černý, je možné prostřednictvím techniky malby vytvořit mnoho odstínů šedé nebo mnoho "barev". Toto použití barvy je efektivní pro vytvoření hloubky a pohybu v kompozici. Poučení z tohoto umění je prosté, více může být dosaženo jen s méně, ne s více...

2.3.5 Řezbářství

Dalším velmi významným odvětvím japonské kultury je řezbářství, které využívá Japonci milovaného symbolismu a historie a je velice oceňováno i mimo území Japonska.

Jistě nejznámější formou japonského řezbářství jsou dřevořezy. Nejstarší japonské dřevořezy vytvořili japonští mniši již mezi 7. a 8. stoletím. Původ tiskařské techniky můžeme najít v Číně, kde byly za dynastie Tchang tištěny černobílé budhistické obrázky nebo dekorace papírů pro náboženské texty. V době Ming se dokonce dřevěné matice používaly k ilustracím knih o erotice. Dnes nejznámější japonské dřevořezy vznikly však až po roce 1600. Dřevořezy se vytvářely většinou z hruškového dřeva, které bylo uříznuto podélně z kmene. První japonské tisky se nazývají *samizuri-e*. Byly černobílé a později se i dodatečně ručně kolorovaly. V případě *urushi-e* se jedná o koloraci barev smíchaných s kličem pro zvýšení lesku.

Japonský dřevořez byl původně lidovou technikou, která nahrazovala lidem střední vrstvy drahé malby na hedvábí. Byla požadována finanční dostupnost, lehká nahraditelnost a aktuálnost obrázků ze současného dění. Tak vznikly barevné tisky *ukiyo-e* (prchavý svět), které se produkovaly tak dlouho, dokud dřevěná matice neodešla.



Obr. 14. Tisky *ukiyo-e*, Katsushika Hokusai

Od 17. století se začínaly prosazovat barevné tisky tvořené soutisky z několika různě barevných štočků. V 18. století již byly vytvářeny tisky, které byly známy po celé Evropě a ovlivnily mnohé evropské umělce, obzvláště pak expresionisty, impresionisty

a postimpresionisty, jakými byli Claude Monet, Edgar Degas či Vincent van Gogh. Mezi nejznámější a nejoceňovanější mistry patří Kitagawa Utamaro známý obrazy sličných dívek, Katsushika Hokusai, který namaloval známý cyklus 36 pohledů na Fudži a Utagawa Hiroshige zabývající se především krajinami.

V 18. století se vyvinul specifický řezbářský obor, který se zabýval vyřezáváním *necuke*, jež se staly nejen účelovým, nýbrž zdobným prvkem mužského oděvu. Necuke jsou miniaturní řezby, jež byly původně používány jako závaží. Toto závaží bylo připoutáno šňůrkou k pouzdru, kam si japonští muži odkládali důležité předměty. Název tohoto umění pochopíme po rozložení slova na dvě části, *ne* znamená kořen a *cuke* připevnit. Původně totiž pro upoutání krabiček sloužil proděravělý dřevěný kořen. Toto tradiční řemeslo vytváří i v současnosti mnoho řezbářů a moderních umělců, kteří v tomto oboru vytvářejí nové trendy a směry. Miniatury zobrazují od zvěrokruhu po všelijaké epické scény. Každá postava má své typické atributy a dále ji umělec zobrazuje podle své tvůrčí vynalézavosti. Zpracování jednotlivých scén je zde prováněno v naprostých detailech a „číst“ v *necuke* dokáže jen člověk, který se prokáže dobrou znalostí symbolů a historie.

V Japonsku se *necuke* předávají jako rodinné šperky a také v USA existuje mnoho rodin, které *necuke* sbírají po několik generací. Tyto rodiny berou toto umění natolik vážně, že vysílají své děti studovat do Číny i Japonska, aby byly hodny zdědit toto rodinné bohatství.

2.3.6 Japonská kuchyně

Japonská kuchyně je jednou z nejzdravějších a nejdietnějších kuchyní na světě. Mimo to má však ještě jedno veliké kouzlo. Japonské jídlo je vždy velmi pěkně naservírováno a tuto část přípravy pokrmu vyzvedli Japonci až mezi samotná umělecká díla. Důvod, proč je japonská gastronomie tolik odlišná nejen od západních, ale i ostatních východních kuchyní, nám osvětlují historické souvislosti.

Japonští obyvatelé byli zprvu lovci, ale nedostatek zvěře na ostrovech způsobil, že přestali jíst maso vůbec. Maso se nejedlo i díky buddhismu, který v 7. století Japonsko ovládl a jež konzumaci masa zakazoval až do převratu Meidži v roce 1868. Dlouhou dobu byli vládnoucí vrstvou samurajové, kteří ryby konzumovali především pečené. Pochutnávání si na syrových rybách se dostavilo až koncem 16. století. Ve středověku se kromě několika druhů rýže konzumovala také pohanka, oves, proso, sladké brambory,

ředkvičky, mrkev a cibule. Velmi často byla konzumace daného jídla ovlivněna vírou a jejími názory. Například konzumace křepelek a bažantů byla v zemi povolena, ale maso z kuřete, slepice či kohouta bylo zapovězeno, protože bílé peří se považovalo za symbol čistoty a ranní kokrhání za poselství od bohů.⁹ Konzumace masa a mléčných výrobků byla považována za nečistou a tak se tyto produkty na stoly vrátily až na konci 19. století.

K oblíbeným nápojům patří od 7. století čaj, který se do Japonska dostal spolu s buddhismem. K jídlu se konzumuje nejčastěji zelený čaj typu *senča*, a již od středověku bylo oblíbeným nápojem císařského dvora *sake*, které se v 16. století začalo šířit do všech vrstev obyvatelstva. Kromě rýžového vína *sake* se jako aperitiv podává pivo či víno. Dále se běžně konzumuje rýžová pálenka *šóču* a z meruněk se vyrábí sladké víno *umešú*.

Japonská kuchyně je velice odlišná i od ostatních asijských kuchyní především konzumací velkého množství ryb, rýže, nudlí a zeleniny. Charakteristickým dochucovadlem je sója, ať už v podobě sójové omáčky *šóju*, pasty *miso* či sójového tvarohu *tofu*. Dalšími typickými dochucovadly japonského pokrmu jsou zázvor *šóga*, chilli, černý pepř, japonský či sečuánský pepř *sanšo*, glutaman sodný, sezam a *šičimi togaraši* – koření sedmi chutí. Zelenina se konzumuje především syrová, od kořenové zeleniny přes lilek, různé druhy tykví, dýní, bílé ředkve, papriky, okurky a hojně se používají i bambusové výhonky a sójové klíčky. K rýži se podává místo salátů hlavně *cukemono*, nakládaná zelenina do soli či kyselého nálevu. V jídelníčku Japonců nechybí ani ovoce, které se zde vyskytuje v hojném množství, od jablka, hrušky, banánů, citrusů, meruněk, broskví až po všelijaké subtropické ovoce.

Nejdůležitějším přísunem živočišných bílkovin jsou ryby, často syrové a ochucené sójovou omáčkou či zeleným japonským křenem *wasabi*. Surové ryby se servírují v podobě *sašimi*, *suši*, *maki*, *uramaki*, *futomaki* atd. Dalšími způsoby úprav ryb je vaření, smažení, grilování či nakládání do octa. Oblíbené je i drůbeží maso, ale maso z jatečných zvířat není v Japonsku moc běžné. Konzumuje se velké množství syrových i tepelně upravovaných mořských živočichů, mezi které patří mušle, korýši, sépie i chobotnice. Běžnou ingrediencí japonské kuchyně jsou také mořské řasy, k dochucování pokrmů slouží

⁹KOPÁČKOVÁ, K. *Japonská kuchyně*. Praha: NKL, 2003. ISBN 80-7106-294-4. s. 4.

především řasy *nori* a *aonori*, do polévkového základu patří řasa *kombu* a na dochucení jídel se používá sušená řasa *wakame*.

Japonská kuchyně si i v současnosti zachovává svůj původní charakter. I když více jak dříve vstřebává další vlivy ostatních kuchyní, stále zůstává autentickou. Stala se hitem celého světa a každá země ji doplňuje svými surovinami a způsoby přípravy. Nejen chuť je však základem japonského pokrmu. Velice důležitým a charakteristickým rysem je také estetický dojem při podávání jídla. Servírovací keramika by proto měla odpovídat podávanému pokrmu, být funkčním a zejména podporujícím prvkem vizuální úpravy pokrmu.



Obr. 15. Ukázka servírování japonské kuchyně

2.3.7 Umění držení hůlek

Stravování se pomocí hůlek by se na první pohled nemuselo zdát být zcela adekvátním uměním. Je to japonský zvyk, který má dlouhou tradici a za celou historii stravování nebyly hůlky příborem nahrazeny. Tato, pro Evropany až “primitivní“, pomůcka je velmi důležitou položkou každého dne života Japonce, přitom je však tolik odlišnou západnímu způsobu života. Pro evropského obyvatele může být až paradoxní, proč moderní a vyspělý národ k jídlu využívá tak jednoduchého nástroje, jež vyžaduje značnou zručnost k jeho použitelnosti. Veškeré japonské tvoření, jednání i chování vychází z vnitřního a hlubšího důvodu. Totéž platí i o stravování hůlkami.

Tato tradice byla převzata z Číny, kde se jídelními hůlkami jedlo již před více jak třemi tisíci lety. Způsob použití hůlek vychází z čínské filosofie. Jídlo je považováno za událost, při které se harmonizují vztahy mezi rodinou i přáteli. Z toho důvodu je naprosto nepřípustné, aby během této ceremonie byly na stole nástroje určené ke krájení a řezání, protože jsou spojovány s násilím.

Hůlkám se japonsky říká *hashi* a povětšinou jsou vytvářeny ze dřeva, případně i lakovány. Jídelní hůlky se drží zásadně v pravé ruce. Je tomu tak díky japonským zvykům upřednostňujícím právě pravou ruku jako tu dominantní. Okolo stolování

s hůlkami je mnoho zásad, které by se měly dodržovat. Například by se neměly používat jako vidlička k napichování stravy, pokrm se jimi nemá v misce přehazovat a v žádném případě by se hůlky neměly zapichovat do jídla. Pokud je zapotřebí hůlky odložit, jsou pokládány do talíře tak, aby špičky hůlek ležely vždy uvnitř.

Jídelní hůlky jsou krásnou ukázkou celé japonské kultury a smýšlení. I v tak prostém nástroji se zrcadlí mnoho z japonských tradic a uvědomění. Již samotný design značí rčení „méně je více“, ukazuje japonskou lásku k minimalismu a samotné používání tohoto jídelního nástroje napomáhá k rozvoji mozku, procvičování jemné motoriky a koordinaci pohybu.



Obr.16. Jídelní hůlky

3 JAPONISMUS ČI JAPANOFILIE?

„Japonsko nabízí tolik nového jako výprava na jinou planetu.“

-Isabella Birdová (1831 – 1904)

Od doby, kdy se Japonsko poprvé otevřelo světu a naplno ho pohltilo, uplynulo mnoho desítek let. Svět Japonska má i dnes pro západní země neustále neuvěřitelné kouzlo, které je přitahuje. Poprvé, kdy se západ setkal s japonskou kulturou, to byli především umělci, kteří opěvovali jedinečnost japonské estetiky. V dnešní moderní době nás japonský svět nepřestává fascinovat a inspirovat ve všech oblastech lidského života. Japonismus se stal jedním z evropských trendů současnosti.

Vše vlastně započalo v 19. století, kdy se japonský svět znovu po dvou stoletích otevřel světu. Náhlý příliv tradičních japonských řemesel měl značný vliv zejména na designéry stylu art nouveau. Artefakty byly představeny na mezinárodních výstavách v roce 1862 v Londýně, v Paříži roku 1867 a Filadelfii v roce 1876. Francouzský umělecký kritik Philippe Burty nazval v roce 1872 tento nový, japonskem ovlivněný sloh japonismem. Jedním z nejdůležitějších postav v historii japonismu byl pařížský obchodník s obrazy Samuel Bing. Ten také založil v roce 1888 časopis *Le Japon Artistique* jako prostředek zvyšování řemeslné úrovně v Evropě. Barevné dřevorezy mistrů Hokusaie a Hirošigeho tehdy velmi ovlivnily řadu západních umělců. Tisky dřevorezů se poprvé do Evropy dostaly jako balicí papír na porcelánových miskách a vázách. Jako motiv se objevila řada přírodních námětů včetně zvířat, hmyzu a rostlin, které jsou patrné v mnoha tématech art nouveau.

Mezi japonskou tvorbou byla představena modrobílá keramika, zdobení emailem *cloisonné*, slonovina, lak i textilie. Výrobce a řemeslníky přitahovala špičková kvalita výrobků, a tak si západ japonské formy osvojil a přizpůsobil. V Británii japonský styl uchvátil takové designéry, jakými byli například E. W. Godwin či Christopher Dresser a mezi malíři tuto horečku vyprovokoval Američan James Whistler. V Evropě vliv Japonska pocítovala zvláště Francie, kde japonismus v 70. letech 19. století výrazně ovlivnil výrobu keramiky, skla i kovových výrobků. Japonismem byli naprosto uchváteni i expresionističtí, impresionističtí a postimpresionističtí malíři, jakými byli třeba Claude Monet, Edgar Degas či Vincent van Gogh. Henri de Toulouse-Lautrec upravil japonské otisky z dřevorytů a zformoval plakátový styl zbavený západní perspektivy a modelování.

Japonský vliv byl patrný ve všech zemích a těšil se velikému zájmu a to nejen v jeho asymetrické formě, ale velké obliby se dostalo i použití japonského koženého papíru, bambusu či jeho imitace vyráběná z očkovaného javoru. Na sklonku 19. století byl v designu patrný strach z prázdna neboli *Horror vacui*. Prázdné prostory se zaplňovaly motivy zvířat, předně žab, netopýrů, hmyzu a ptáků, zvláště jestřábů a čápů. Hojně se používaly i náměty rostlin, bambusu, třešňových květů, chryzantém či lilií.



Obr. 17. Kvetoucí švestka, Gogh



Obr. 18. Podnos, sklo



Obr. 19. Godwinův bufet, 1867-1870

V zařízení interiérů Estetického hnutí hrál velkou roli textil a vůbec poprvé se samotnou designérskou záležitostí staly i tapety. Plošnost tapet, kobereců, závěsů i čalounění nahrávala japonským vzorům, které podněcovaly představivost návrhářů.



Obr. 20. Damašek, Godwine



Obr. 21. Tapeta, 1878



Obr. 22. Vlys, Ch. Dresser, 1878

Secese je spojována se symbolismem a zaoblenou, vlnitou a asymetrickou linkou s využíváním geometrických či organických forem. Právě japonské dřevotisky měly výrazný vliv na plochy barev s důraznými obrysy, nepravidelností, chybějící prostorovou

hloubku a zjednodušení stylu. Geometrie a jednoduchost japonské architektury a designu výrazně ovlivnily rozvoj stylu ve Vídni a Glasgowě.¹⁰

Japonismus také přispěl některými základními koncepty modernismu 20. století. Jako nejvýznačnější vliv Japonska se však ukázal být posun k dekoraci jako uznávanému prostředku uměleckého vyjádření. I když by se mohlo zdát, že byla japonská éra na čas odsunuta do ústraní, západní svět byl a neustále je přitahován světem Dálného východu. Celý svět je otevřen poznání a novým zkušenostem, proto není divu, že se inspiraci a s ní fantazii meze nekladou, nyní i v podobě orientálních kuchyní, které se těší veliké oblibě.

3.1 Japonismus a jeho odraz v západní keramice

Ze všech uměleckých odvětví byla nejvíce ovlivněna keramika. Japonský porcelán, především styl *kakiemon*, byl reprodukován po celé Evropě, zejména v německé Míšni a Chantillské manufaktuře ve Francii. Práce francouzských návrhářů byly inspirovány motivy z japonských tisků, které byly zdánlivě neuspořádaně aplikovány na keramiku, čímž vznikly pro trh tolik žádané bohaté dekory. Často keramiku doplňovaly i orientální prvky, jako byly například držadla z bambusu. Není výjimkou i inspirace japonskými glazurami, kdy se návrháři s řemeslníky pokoušeli napodobit různé barevnosti plev včetně jemně šedozelené glazury, ze které byla ve výsledku zelenohnědá připomínající leštěný bronz.



Obr.23.Ukázka západní keramiky inspirované Japonskem

1.1.1.1.1 ¹⁰ RILEYOVÁ, N.(ed.) *Dějiny užitého umění: Vývoj užitého umění a stylistických prvků (...)*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-549-8. s. 300.

Autoři a návrháři z celého světa nacházeli různé cesty využití japonské inspirace. Například společnost Art Tile Works z Chelsea vyráběla glazované kachle s reliéfními dekoracemi a ojediněle se vydala firma Rookwood Pottery Co. v Cincinnati, která vytvářela elegantní série glazur zdobených malbou zvířat inspirovaných stylem japonské komiksové knihy *manga*. Tradiční cestou se naopak vydala řada umělců z francouzské oblasti Saint-Amand poblíž Dijonu, která si osvojila starobylou techniku dekorování stékající glazurou.

4 KERAMIKA

Dle starého umění *feng-shuei* je všechno ve vesmíru tvořeno pěti základními elementy - dřevem, ohněm, zemí, kovem a vodou. A právě z toho třetího vyšlo jedno z těch nejstarších řemesel lidstva..

4.1 Obecné základy keramiky

Keramické řemeslo je dozajista jedním z nejstarších na světě. Jeho první ukázky jsou již z paleolitické doby, tzn. z doby před 25 000 lety a jen o něco málo později, v době neolitu, se vyráběly nádoby patřící ke kultuře stolování a bydlení. Dnes se z keramiky vyrábí nejen nádobí, ale i cihlářské výrobky, elektrokeramika, izolační a sanitární keramika a mnoho dalších.

Základním materiálem pro výrobu keramiky jsou hlíny a jíly. Hlína je složena z rozptýlených částic nerostů a jiných látek. Zbarvena bývá podle obsahu sloučenin železa od žluté po hnědočervenou.¹¹ Jílové materiály jsou ve své podstatě hydratované vrstevnaté alumosilikáty, které jsou složeny především z křemíku, hliníku a kyslíku. Vznikají zvětráváním horninotvorných materiálů, čímž vzniká nová vrstevnatá struktura. Vazby uvnitř vrstev jsou velmi pevné, zatímco vazby mezi vrstvami jsou naopak velice slabé. Právě tato skutečnost nahrává vzniku materiálu vhodného pro výrobu keramiky. V makroskopickém pohledu se jedná o nízko soudržné šupinky, které mají tu vlastnost, že když se mezi ně dostane voda či jiné prvky podporující bobtnatost a plasticitu, vzniká ten správný základní materiál pro keramickou masu¹². Složky keramických hmot se rozdělují na plastické a neplastické. Plastickými jsou kaolín, jíly a hlíny, neplastickými křemen, živec a vápenec. Plastické hmoty se obohacují neplastickými proto, aby snížily smršťování materiálu. Smršťování způsobuje deformaci či může způsobit až popraskání suroviny. Dobrá keramická hmota má být plastická s malým smrštěním a s dobrou přídržností glazury.

¹¹ ADAMCOVÁ, M. *Keramika pro malé i velké*. 1. vyd. Olomouc: Fin, 1994. ISBN 80-85572-67-2. s. 50.

¹² MACEK, T. *Keramika*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2007. ISBN 978-80-251-1568-8. s. 8.

4.1.1 Základní rozdělení keramiky

Keramika se dělí, většinou podle složení střepe, na keramiku cihlářskou, pórovinu, hrnčinu, kameninu a porcelán. Střepem se rozumí neglazované tělo výrobku, které se liší svou nasákavostí a díky použitému materiálu i odolností vůči teplotám pálení. Některé hlíny se mohou pálit jen při nižších teplotách, tím také nedojte k takovému slinutí, jako například u porcelánu či kameniny.

4.1.1.1 Cihlářská keramika

Tento druh keramiky se v hrnčířství používá zřídka. Točí se z ní většinou jen doplňky do zahrady, květináče a předměty s vyžadovaným cihlově červeným režným povrchem. Základní surovinou jsou spraše, které se obohacují jíly. Samotné spraše se používají především v cihlářském průmyslu na cihly, krytinu, stropní desky tzv. hurdisky, dlaždice a obkládačky, antuku a různé doplňky.

4.1.1.2 Pórovina

Tato hrnčířská keramika je měkká, typická svým barevným průlinčivým střepem a bývá glazovaná i syrová. Teplota výpalu se pohybuje kolem 1000 °C, většinou nepřesáhne teplotu nad 1080 °C. Podle složení a hutnosti střepe se dělí na měkkou – vápenatou, tvrdou – živcovou a střední smíšenou. Mezi pórovinu řadíme druhy, jako jsou např. *majolika*, *fajáns*, *raku*, zakuřovaná keramika, která byla jednou z prvních výrobních technik keramiky, a další. Pórovinou nazýváme keramiku s průlinčivým střepem, jehož nasákavost je větší než z 5 %. Je sice levnější než kamenina či porcelán, ale z hlediska užitkovosti patří k méně kvalitní keramice, zejména díky své pórovitosti. Keramika je jednak křehčí a jednak díky pórům, které mohou být místem koncentrace bakterií, pro styk s jídlem není zcela vhodná. Tento materiál se velice dobře zpracovává a hodí se především pro dekorativní účely.

Některé druhy a jejich rozpoznání:

Majolika je typická svým barevným průlinčivým střepem i neprůhlednou olovnatociničitou glazurou. *Majolika* získala název podle ostrova Majoriky ve Středozezemním moři, odkud ji v 15. století dováželi Arabové do Itálie.

Fajáns získala své jméno od italského města Faenzy, které stálo v popředí při výrobě této keramiky v 16. století. Má bílý střep polévaný bílou glazurou. *Fajáns*

i majolika se i dnes vyrábí po celém světě. Tato keramika byla rozšířena i u nás, obzvláště na východní Moravě a Slovensku.

Raku je keramika prvotně určená pro čajové ceremoniály a je velice různorodá. V jejím vzhledu se odráží filosofický vkus čajového mistra, který čajový obřad připravuje. Tradice výroby této keramiky dnes dosáhla 15. dynastie rodiny raku. Misky jsou ručně modelované bez použití hrnčířského kruhu, poté přežahnuté, naglazované a samostatně vypálené ve speciální peci na dřevěné uhlí. Při nejvyšší teplotě pálení, tou je u červené keramiky teplota okolo 880°C a u černé raku keramiky cca 1200°C, se misky vyjmají z pece a buď jsou jen ochlazeny na vzduchu a nebo se rychleji schladí vodou. Tato japonská technologie slouží téměř výhradně pro čajovou ceremoniální keramiku.

4.1.1.3 Kameninová hrnčina neboli varná kamenina

Tento druh keramiky nelze považovat za pravou kameninu, její střepek je ještě částečně průlinčivý. Tato keramika je oproti měkké hrnčině ohnivzdorná, což je zapříčiněno velkým množstvím příměsí, předně vysokým obsahem hořečnatých surovin. V dřívějších dobách se varné nádoby drátovaly a to hlavně díky kvalitnímu rozvodu tepla. Dnes se takový materiál sestavuje z vysokého procenta lithných a hlinitých surovin a jeho základ tvoří vysoký obsah hliníku, který funkčnost drátování překoná. Co se týče glazur, i ty mají velmi podobné složení jako samotný materiál. Typická je hlinitá glazura nazývaná šlemovka.

4.1.1.4 Kamenina

Kamenina je keramika s neprůsvitným, hutným a pevným střepekem. Střepek může být barevný i bílý a má velmi malou nasákavost, méně než 5 %. Je odolná vůči chemickým vlivům a mrazu a od porcelánu se kamenina liší "přírodnějším" vzhledem. Základním materiálem pro výrobu kameniny jsou kameninové jíly, někdy se do hmoty přidávají i žáruvzdorné jíly, kaolín a ostřiva. Nejčastějším ostřivem je lupek, u něhož je rozhodující jeho hrubost. Velké ostřivo se používá především z dekorativních účelů a pro velké a nosné věci. Kamenina se pálí povětšinou v rozmezí teplot od 1200 do 1280 °C. První kameninové výrobky pochází z Číny a v Evropě se kamenina začala vyrábět v 11. století v Porýní, později Holandsku, Francii a Anglii. Podle hrubosti zrn rozlišujeme kameninu na jemnou a hrubou. Mezi hrubou řadíme hospodářskou a vystýlkovou, kanalizační, chemickou a kyselinovzdornou. Jemná kamenina má střepek jemnozrný, často bílý

a používá se na užitkovou, dekorační a figurální keramiku, jemnozrnné keramické dlaždice a obkladačky.

4.1.1.5 “Poloporcelán“

Poloporcelán je jakýsi mezistupeň mezi kameninou a porcelánem. Jeho střepek je hutný a neprůsvitný a je užíván především pro výrobu sanitární keramiky.

4.1.1.6 Porcelán

První kus porcelánu se objevil v severní Číně již před rokem 618. V Evropě byl objeven až roku 1709 J. F. Bottegerem v Míšni. Porcelán je keramika s bílým homogenním a transparentním střepekem, který má prakticky nulovou nasákavost, vysokou mechanickou pevnost a chemickou odolnost. Základními surovinami materiálu jsou plavený kaolin, křemenný písek a vhodné tavivo, což je většinou draselný živec. Jeho podíl složení je nejčastěji 40-50 % plaveného kaolínu, 20-35 % živce a 25- 40 % křemene. Podle teploty výpalu a vlastností použitých surovin se porcelán dělí na měkký a tvrdý.

Mezi měkké porcelány patří i čínský porcelán s teplotou výpalu 1280 až 1300 °C. Měkké porcelány se tedy pálí pod teplotou 1300 °C a po výpalu jsou křehčí, mají nižší mechanickou pevnost a odolnost proti náhlým teplotním změnám. Při použití redukčního výpalu lze dosáhnout bělejšího střepeku a je možné použít transparentní glazuru. Tento měkký porcelán lze dále rozdělit na *živcový*, který se pálí jednožárovým výpalem na teplotu 1160 – 1180 °C, má tedy méně slinutý střepek povětšinou glazovaný bílou krycí polevou, *fritový* a *kostní*. Fritový porcelán obsahuje jako tavivo tzv. fritu. Střepek tohoto porcelánu je až do tloušťky 2,5 mm transparentní s maximální nasákavostí do 0,2 %. Tento porcelán vznikl ve snaze o napodobení pravého čínského porcelánu. Kostní porcelán opravdu obsahuje 20 – 55 % kostního popela, který může být nahrazen i fosforečnanem. Tento typ porcelánu byl v 18. století vyvinut především proto, aby se co nejvíce vyrovnal vzhledu orientálního porcelánu, dnes se vyrábí především v Anglii a Japonsku. Teplota výpalu se pohybuje kolem 1200 – 1250 °C, pokud se materiál glazuje, pálí se do teplot 1100 °C.

Tvrdý porcelán se pálí při teplotách 1350 – 1430° C a po výpalu vznikne homogenní materiál s jemně zrnitou mikrostrukturou. Tvrdý porcelán se dělí na *užitkový a figurální*, kde se kladou zvláštní požadavky na estetické vlastnosti, zejména na jeho bělost a průsvitnost a na *technický*, kde jsou jeho základními kritérii mechanické,

elektrické, tepelné a chemické vlastnosti. Používá se například k výrobě izolátorů, ale také se používá pro točení na hrnčířském kruhu.

4.1.2 Zkoušky materiálu, formování a dekorování keramiky

Keramických hmot existuje nesmírná spousta, záleží jen na autorovi, aby vybral vhodný materiál odpovídající výrobě výsledného produktu. Mezi nejdůležitější vlastnosti hmoty patří plasticita, malé smrštění, přídržnost glazury, stálost v ohni, čistota surovin a další specifické požadavky¹³. K rozpoznání těchto vlastností se provádí mnoho zkoušek, např. zkouška plasticity, smrštění, test nasákavosti a další.

4.1.2.1 Formování materiálu

Nejstaršími technikami formování keramiky je *vymačkávání*, *vytahování*, kdy se hrouda hlíny otevře a stěny jsou vytahovány tlakem a tažením mezi prsty či rukami, *válečková* technika a *stavba z plátů*. Při válečkové technice se vyválí válečky o průměru 5 mm až 5 cm a následně se pak upravují pokládáním na sebe do požadovaného tvaru nádoby. Stěna nádoby je vyrovnávána seškrabováním, vyhlazováním či vytloukáním, proto tloušťka výsledného výrobku je při této technice většinou dvakrát menší, než průměr použitého válečku. Čtvrtým způsobem formování je *stavba z plátů*, která se především používala, či někde ještě používá, pro stavbu velkých nádob. Další technika využívá *forem*. Je považována za vyspělou techniku, která se používá ve specializované keramické produkci, ale byla známá již v archaickém období výroby. V dnešní době je známo více technik využívajících formu ke zhotovení výrobku. Ty budou rozebrány v kapitole o technologiích používaných ve firmě Grestel. Poslední metodou je *vytáčení na hrnčířském kruhu*. Při točení je pro formování výrobku využita odstředivá síla, k jejímuž dosažení je potřeba zhruba 50 až 150 otáček za minutu.

4.1.2.2 Dekorování keramiky

Techniky dekorování se dělí na plastické a malířské. Plastickým dekorováním se myslí změna povrchu produktu tvarováním, nalepováním, razítkováním, vtačováním,

¹³ MACEK, T. *Keramika*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2007. ISBN 978-80-251-1568-8. s. 21.

rytím, řezáním, prořezáváním, inkrustací, intarzií, technikou *pate sur pate*, která spočívá v nanášení vrstev materiálu na sebe a jí protilehlou technikou odebrání vrstev materiálu - *lithofanií*. Mezi malířské dekorace patří zdobení engobou (nástřepím), malování kukačkou, mramorování, kreslení pastely, malba do syrové glazury, rytí do vypáleného střepe, malba na vypálenou glazuru, tisky, obtisky, razítkování, šablonování, tupování a mnohé další.

4.1.3 Sušení a pálení keramických výrobků

Sušení výrobku patří k jedné z nejdůležitějších fází výrobního procesu. Správné vyschnutí výtvaru ovlivňuje v celkové míře kvalitu výrobku a další práci s ním. Špatně vyschlý střepe v peci popraská či hůře, rozletí se a může tak poškodit i další produkty pálené spolu s ním v peci. Materiál by se měl nejlépe nechat sušit přirozenou cestou a co nejpomaleji. Pokud to jinak nejde, můžeme sušení urychlit aktivním sušením za pomoci horkovzdušné pistole či hořáku. Sušení podpoříme vzdušnými podložkami, které bývají zhotoveny z latí či drátů. Výrobky můžeme nechat schnout i na sádrových podložkách, které vodu z výrobku odjímají.

Po dokončení formování a sušení výrobku se provádí výpal. Výpal v peci chemicky i fyzicky změní povahu hlíny i glazury tak, že ztverdne a získá pevnost. Rozlišujeme dva druhy pálení. Takzvaný přežah je první výpal, kdy se při teplotách 100 – 600 °C uvolňuje chemicky vázaná voda. Po tomto výpalu má výrobek matný a drsný povrch, který je lépe nasákavý a je tedy připraven na nanášení glazur. Přežahové pálení není nutností, někteří autoři tento výpal vynechávají a pálí jen jednožárově. Při jednožárovém výpalu však práce se syrovým a velmi křehkým střepe vyžaduje velkou opatrnost. Konečný neboli ostrý výpal se pálí již s glazurami a na vyšší teplotu, než byla u přežahu. Výška teploty pálení záleží na vybraném materiálu i použitých glazurách. Tímto konečným pálením se glazura slije a vytvoří na keramice sklovitý povrch, čímž dílo získá své finální technické i estetické vlastnosti. Někteří autoři po ostrém výpalu aplikují na glazuru další dekorace, které se znovu pálí v peci, ale již za nižších teplot než tomu bylo u ostrého výpalu. Toto pálení se označuje jako zažihání.

4.2 Portugalská keramika

Výroba keramiky je známá po celém světě od pradávna. Portugalsko se odborníkem na výrobky z kameniny stalo od dob zámořských výprav a objevů a neustálého kontaktu s Dálným východem. Portugalská hrnčířská práce byla od počátku silně ovlivněna čínskou a indickou keramikou, ale také keramikou sousedů, kteří na počátku 16. století přicházeli na území Portugalska z Flander, Španělska a Itálie. Keramické továrny zde začaly vznikat v průběhu 17. století. Velkým impulsem k rozmachu keramické výroby bylo velké zemětřesení z roku 1755. To způsobilo závažné škody po celé zemi. Keramici se snažili co nejvíce zlepšit svou výrobu a začali experimentovat s novými metodami a technikami, které pomohly obnovit ekonomiku země. V tuto dobu vzniklo mnoho nových továren a rozrostla se celková keramická výroba, zejména v oblasti Porta (Gaia), Lisabonu, Alenteja a městě Calhas da Rainha, kde byla již od počátků jedna z nejstarších keramických továren.

4.2.1 Fajáns z Caldas da Rainha

Pro pochopení vývoje keramické výroby na území Portugalska je potřeba nastínit vznik hlavních keramických továren a jejich vývoj do současnosti. Keramická továrna v Caldas da Rainha je jednou z nejstarších keramických továren na území Portugalska. Byla založena již v 15. století, tehdy byl její vznik spojen ještě se zřízením nemocnice, založené královnou Leonorou v roce 1485. Od vzniku továrny až do roku 1762 byla ve výrobě patrná kontinuita. Vyráběla se kamenina s nazelenalou, níže zobrazenou, glazurou. Od roku 1820 až do roku 1853 byla vyráběna dekorativní keramika pro domácí účely, která se prodávala na trzích. Při výrobě této keramiky se používala tmavá glazura.



Obr. 24. Továrna



Obr. 25. Typická glazura, 16. století

4.2.1.1 Práce Manuela Mafry

V roce 1853 byla práce přenechána Manuelovi Ciprianovi Gomesovi Mafrovi. Díla byla velmi dobře technicky zpracovaná. Vytvářely se kusy regionálního charakteru se stékajícími glazurami zelené a medové barvy, s figurativními motivy, vázy zdobené girlandami a květinami, dokorované jídelní nádobí a mísy různých barev. Práce Manuela Mafry byla tak ceněna, že se jejím patronem stal král Fernando II., kterého firma zásobovala jídelními soupravami a bylo jim povoleno používat královských znaků. V roce 1887 dal Manuel Mafra firmu do rukou svému strýci Eduardu Augustovi Mafrovi, který ji vedl krátce do roku 1890. Za tu dobu vytvořil druh džbánu, který byl označován jako *bilha de segredo* - "číše tajemství", který převzaly i jiné výrobní továrny.

Manuel Mafra firmu opět převzal v roce 1897, ale toto poslední období bylo daleko od dob firemní slávy.



Obr. 26. Typická medově zelená polévaná glazura



Obr. 27. Bilha de segredo

4.2.1.2 Bordalo Pinheiro – zakladatel moderní portugalské keramiky

Práci Manuela Mafry nikdo, až do nástupu Bordala Pinheira v roce 1884, nepředčil. Rafael Bordalo Pinheiro byl bratr slavného malíře Columbana Bordala Pinheira a kromě zakladatele moderní portugalské keramiky je považován také za prvního portugalského komiksového tvůrce. Narodil se v březnu roku 1846 do umělecké rodiny. Rafael začal studovat na konzervatoři dramatickou výchovu, ale později toho zanechal. I přesto však s divadelnictvím nadobro neskončil, jako velký milovník divadla se po celý život zabýval navrhováním kostýmů a sporadicky pracoval na scénářích. Přihlásil na Akademii výtvarných umění, kde se věnoval kresbě a designu. V roce 1863 si díky otci našel práci písaře v Câmara dos Pares, tehdejší orgán tvořící legislativu, kde se díky jeho nevěli k zákulisním politickým intrikám a pletichám dlouho nezdržel a začal se, motivovaný touto zkušeností, věnovat sociální a politické kritice v karikaturách a ilustracích.

Svou práci poprvé představil na výstavě organizované Společností výtvarných umění v roce 1868. Začal spolupracovat s humoristickými časopisy a v roce 1870 vydal tři publikace: "Achillova pata", "The Berlinda" a "Binokulární". Často v nich demonstroval sarkastický humor s politickým nebo sociálním poselstvím. V roce 1871 získal ocenění na mezinárodní výstavě v Madridu. O čtyři roky později odcestoval do Brazílie, aby pracoval jako ilustrátor a karikaturista pro publikaci *Mosquito* a později další publikaci nazvanou *O Besouro*. Pinheiro se nakonec stal editorem dalších vtipných, politicky kritických, časopisů a jeho sláva jako karikaturisty ho vyzvedla na pozici spolupracovníka v *The Illustrated London News* a dalších významných novinách. Pracoval i pro zahraniční časopisy, jakými byly např. *El Mundo Comico* (1873-1874), *Ilustracion Española y americana* (1873) a *L'Univers illustré El Bazar*. Byl autorem stovek přebalů a ilustrací knih, volných listů s portréty různých osobností a vyvinul narativní obrazové sekvence, které předcházely tvorbě komiksu.

V roce 1875 vytvořil Bordalo Pinheiro postavu Johna Doe (Zé-Povinho), chudého portugalského rolníka, na kterém se mu podařilo jednoduše zobrazit obraz země a portugalského lidu. John Doe se stal a stále je, nejoblíbenější kreslenou postavou v Portugalsku. I v současnosti je stále zobrazován a používán v kresbách karikaturistů vtipně odhalujících chování "shnilé" společnosti. V této práci, stejně jako jeho následujících pracech, tvořil inovativně. Hojně pracoval se zvukomalebnými slovy a grafickými značkami. Používal jeho unikátní styl znázorňování interpunkčních znamének spolu s kresbou.

Když si uvědomil, že díky jeho karikaturám a narážkám na dění v politice mu začíná hrozit nebezpečí, vrací se v roce 1879 zpět do Portugalska. V roce 1884 přijal nabídku, aby vedl odvětví umělecké továrny *Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha* a obnovil tak caldenskou kramickou výrobu. Rafael Bordalo Pinheiro vytvářel velmi originální soubory keramiky. Mezi ně patřily vázy, misky, džbány, talíře a jiné kusy ukazující práci šílenou, kreativní a dekorativní, samotná umělecká díla. Práce Rafaela Bordala se neomezovala jen na výrobu dekorativních kusů nádobí. Získal mnoho menších i větších objednávek pro výzdobu paláců, vytvořit dlažbu, panely, lišty, ozdobné talíře, fontány, umyvadla, busty, rámy, bedny, ale i brože a špendlíky. Přestože se ukázalo, že je závod finančně neúspěšný, genialita tohoto pozoruhodného umělce získala několik ocenění. V roce 1892 získala zlatou medaili v kolumbijské expozici v Madridu, následovala cena v Antverpách, dále opět v Madridu, v Paříži a ve Spojených státech.

Rafael Bordalo zemřel 23. ledna 1905 v Lisabonu, ale tato továrna, která doposud funguje, stále vlastní mnoho Bordalových keramických vzorů, pro které je toto město dobře známé.

4.2.1.3 *Vznik uměleckého odvětví továrny v Lisabonu*

Dne 30. června roku 1884 bylo v Lisabonu založeno nové odvětví caldašské továrny, kde započal svou práci Rafael Bordalo Pinheiro. Jeho asistentem byl Felisberto José da Costa, který již v počátku továrního vzniku založil při továrně školu za účelem vyučení profesionálních pracovníků. Bordalo měl při sobě mnoho zkušených spolupracovníků, jakými byli Adelino Moura – mistr v malbě fajáns, Joaquim Cartaxo, Francisco Elias - mistr miniatur, Avelino Soares Belo - jeden z nejlepších techniků věnujících se keramice v Caldas a malíře Josého Carlose dos Santos. Firma započala svou aktivitu v září 1884 a první výstava se uskutečnila v únoru 1886. V srpnu stejného roku expozici navštívili i královští hosté, královna Maria Pia a princ Alfonso.

Produkci této keramické továrny bychom mohli rozdělit do tří etap. První probíhala od roku 1884 do roku 1889, kdy se uskutečnila i Mezinárodní výstava v Paříži, druhá etapa trvala do roku 1899 a třetí až do umělcovy smrti roku 1905. Zlatá éra továrny proběhla v období mezi lety 1888 a 1889, ale i během ní neměli zcela vždy finanční úspěchy.

Bordalův bratr měl zkušenosti ze zahraničí, a tak v srpnu 1888 objednali sofistikovanější stroje a započali výrobu klasických kusů servírovacího nádobí. Vyhráli mnoho zlatých medailí na výstavách, dosáhli mezinárodní reputace, ale nedokázali dobře zkompletovat místní a dovážené suroviny, proto nebyly objednávky nakonec úspěšně splněny. Toto nádobí mělo většinou jen jemný ornament vegetativního vzoru, často monochromatický, v barvenostech modré, zelené, hnědé a černé.



Obr. 28. Klasické sety, 1888 a 1889

Obr. 29. Džbán pro Marii Piu

Obr. 30. Stolní centrální kus

Rafael Bordalo vytvářel mimo běžných výrobků i mnoho keramických kusů věnovaných určitým příležitostem, významným hostům, či přátelům. Jedním z příkladů je džbán vyrobený k příležitosti návštěvy královny Marie Pii v srpnu 1886. K jeho unikátním pracem patří série 54 figur s náboženskými výjevy Pašiji a i v tomto setu je patrné mnoho pohybu a výrazných emocí.

K nejlepším výsledkům však firma dospěla v devadesátých letech, kdy Rafael Bordalo vytvořil keramické kolosy, které měřily i přes dva metry. Mezi díly této doby by se patřilo vyzvednou práci *Talha Manuelina*, sochu *Prince Henryho* či monumentální *Beethovenovu vázu* datovanou do roku 1895, kterou má dnes pod křídly Národního muzea v Rio de Janeiru. Toto výrazné období započalo Bordalovou cestou do Francie podniklou v roce 1889. Cesta symbolizovala nové změny v tvorbě, která začala odrážet vize mezinárodního uměleckého světa. Produkce byla inspirována hlavně neo-renesancí a neo-barokem, zejména tvorbou Lucy della Robia a oslovila větší množství společnosti, nejen z běžných řad, ale i z řad erudovanějšího publika. Nádoby byly zdobeny stylizovanými přírodními motivy, mytologickými a fantaskními figurami, mušlemi, volutami i svitky. Pod tímto vlivem Rafael Bordalo tvořil i kusy velkých dimenzí, ve kterých se zrcadlí rovnováha a rytmus elegantních eklektických forem a navrhl nový typ keramiky - stolní centrální kus ve stylu Ludvíka XIV. Ačkoli je toto období bohaté a plné nové umělecké tvorby, firma dokonce opět získá zlatou medaili na Mezinárodní výstavě v Antverpách, ekonomická situace dožene firmu na pokraj krachu. Rafael Bordalo je donucen propustit obchodní radu a dvě třetiny zaměstnanců.

Díky malému počtu pracovníků postupně Rafael upustil od velkých dimenzí a začíná v tvorbě převládat výroba dekorativních talířů a azuleja.



Obr. 31. Dekorace, 1902



Obr. 32. Dlaždice azulejo, v rozmezí let 1897 - 1905

V této době s ním začíná spolupracovat i syn Manuel Gustavo a navazují společně na jeho předcházející tvorbu karikaturisty. Je zahájena figurativní tvorba, při které jsou vytvářeny karikatury známých osob i prostých lidí, mezi nimi i nezapomenutelná figura Zé-Povina.



Obr. 33. Dekorativní kamenina



Obr. 34. Zé-Povina a farář



Obr. 35. Dekorace, M. Gustavo

Rafael Bordalo Pinheiro zemřel v lednu roku 1905 a tři roky po jeho smrti přišel pád továrny, která byla prodána Manuelovi Godinhovi Lealovi, světově proslulému výrobcí dlaždic azulejo.

4.2.2 Historie portugalských keramických továren a jejich tvorba

Jednou z historicky nejznámějších keramických továren byla Královská keramická továrna, známá pod jménem *Fábrica do Rato*. V roce 1770 Portugalsko pro ochranu svých výrobců ustanovilo nařízení o zákazu dovozu keramického zboží s výjimkou porcelánového zboží z východu. Bohužel keramička byla nucena ukončit svůj porvoz již v roce 1835 právě díky importu z východu. V té době už bylo na území Portugalska několik oblastí, které se vyznačovaly velkou koncentrací keramické výroby. Hlavními středisky výroby se staly Lisabon, Coimbra, Porto a Gaia.

Obr. 36. Ukázka výroby továrny *Fábrica do Rato*

V roce 1787 byla založena továrna v Gaie, která měla nahradit svou výrobou dovoz keramického zboží z Anglie. Několik let předtím vznikla *Fábrica da Miragaia* u Porta a na jižnější části země se v té době již mohutně rozvíjela činnost keramické společnosti

v Caldas da Rainha. Po uzavření továrny v Rato se stala hlavní továrnou Lisabonu Fábrica da Bica. Ke konci 18. století byla započata „evoluce v produkci“, vznikaly nové keramické továrny a jejich vedení přejímalo vlivy a adoptovalo motivy z evropských modelů. Nejvíce francouzských, kde se nádoby zdobily především přírodními vzory, alegoriemi, figurativně, ale i geometrickými tvary, obohacené veselými barvami. Portugalská keramika této doby byla většinou zdobená polychromními barvami s motivem rostlin či různých venkovských výjevů obohacených různými girlandami, festony či volutami. I v této době můžeme najít ojedinělé práce, které se poněkud vyjmají z kompletní portugalské keramické tvorby. Tou je práce Dr. Milagra, který zprvu tvořil v lisabonské továrně v Castelo Picão a po znovuotevření továrny v Rato roku 1811 i tam. Jeho práce se vyznačuje monochromní barevností a při zdobení využíval modrých linií na bílém základě. Dalším zajímavým příkladem je práce italského doktora a botanisty Dominga Vandelliho, který v roce 1784 založil továrnu v Rossiu de Santa Clara v Coimbre. Jeho práce byla i po jeho smrti velice vážená a následovalo ho mnoho pokračovatelů, kteří se snažili převzít jeho technologické postupy. Tato keramika je charakteristická vyváženou polychromií bez jakéhokoli chybného nánosu štětcem či pastou, s převahou žluté a zelené barvy.

Protože byla Vandelliho kamenina úspěšná, společně s Joãem Bernardem Guedesem a Dr. Diogem Josém de Araújo se spojili a založili novou produkci v již existující továrně Cavaquinho. Po roce 1789, kdy již byla továrna v plném provozu, začala napodobovat anglický styl keramiky. Za francouzské invaze musela ukončit svou výrobu a zahájila ji zas později roku 1815. Po tomto znovuotevření se továrna zabývala především figurativní tvorbou.

4.2.2.1 Cizí kultury a vlivy promítnuté do portugalské keramické výroby

V rozmezí 18. a 19. století je na portugalské keramice patrné mnoho cizích vlivů. K inspiraci pro zdobení keramiky se využívaly rytiny umělců. Továrna Genovese Jerónima Rossiho, známá pod jménem Továrna Sv. Antónia ve Vale de Piedale, se často inspirovala motivy ze zahraničí. Tato firma se inspirovala nejen uměleckými rytinami, ale i zahraniční tvorbou, a to především z jižní Francie a Delf.

Po vzoru továrny v Rato, která se od počátku své existence věnovala částečně i tvorbě soch a byst, ale také pod vlivem a inspirací sochami v Marseille a v Ancoře, se na území Portugalska sochám začaly věnovat továrny v Miragaie, ve Vale de Piedade,

v Devezas a továrna Pereiry Valentinho. V těchto dílnách mnohdy vznikaly sochy neuvěřitelných rozměrů.



Obr. 37. Tvorba továrny Sv. Antónia ve Vale de Piedale

4.2.2.2 Zajímavosti jednotlivých továren

Keramická továrna v Devezas, v Gaii, byla založena v roce 1865 Antóniem Almeidou da Costa, který později přizval ke spolupráci i Eduarda Rodriguese Nuna a Anibala Mariana Pinta. Tato firma již v roce 1890 zaměstnává na sedm set zaměstnanců a její úspěch je přisuzován založení firemní školy, jejíž technickým ředitelem byl sochař Teixeira Lopez. Mimo váz a dalších nádob zde byla vytvářena i větší díla, jako byly různé sochy a busty, povětšinou v monochromní bílé barvě.

Zajímavou historií prošla továrna Constância v Lisaboně, která byla založena roku 1836. Firma používala bílou hlínu z Leirie a věnovala se mimo jiné i dlaždicové výrobě. Při ní dosáhla nejpozoruhodnější výzdoby za malíře Josého Antónia Jorge Pinta, který byl oceněn mnoha uznáními a byl také členem Společnosti výtvarných umění. V této keramické továrně také pracoval český umělec Wenceslau Cífka. Jeho hlavními motivy dekorací byly historické události jako byla Napoleonova porážka či pompejské motivy.

Fábrica da Fonte Nova v Aveiru byla založena roku 1882 třemi bratry Guimarãesovými. V roce 1904 musela bohužel kvůli platební neschopnosti ukončit svou produkci, ale do té doby vyprodukovala pozoruhodné ručně malované kusy s převažující modrou barevností. Ve firmě pracovali známí umělci jako byli Joaquim Chuva, A. Quaresma, Joaquim de Magalhães, José da Silva či João Aleluia. Produkty této továrny, především dekorované regionální tematikou, byly oprávněně odměněny na výstavě v Portu roku 1888, téhož roku i v Lisaboně a roku 1894 v Antverpách. Když továrna zkrachovala,

João Aleluia společně s dalšími čtyřmi pracovníky založili v lednu 1905 dílnu se skladem na náměstí Santos Mártires, kde pokračovali ve své produkci.



Obr. 38. Díla z továrny Pereira Valente, Devezas, Constância od Wenceslawa Cifky, talíře z továrny Dr.Milagres, Carvalhinho, Alcobaça a Aveiro

Fábrica Pereira Valente, známá také jako Továrna das Devesas, byla založena roku 1884. Ačkoli byla její výroba zaměřená především na domácí produkci, vznikly zde také produkty oceněné na výstavě konané v roce 1867 v paláci Crystal. Tato firma zakončila svou produkci teprve nedávno, když zemřel poslední člen zakládající rodiny.

4.2.3 Současnost portugalské keramické produkce

Mnohé z keramických továren už svou produkci ukončily, ale jsou tu i takové, které pokračují ve své výrobě i nadále. Mezi nimi můžeme jmenovat například továrnu Viúva Lamego v Lisaboně, továrnu Bordala Pinheira, či továrnu Manuela Ferreira da Bernarda v Alcobaça, známou pod jménem Fábrica da Louça.

4.2.3.1 Porcelánka Vista Alegre

José Ferreira Pinto Basto, podnikatel, průmyslník, zemědělec a politik v jedné osobě, byl velice ovlivněn úspěchem sklárny v Marinha Grande. Proto se rozhodl založit továrnu zabývající se výrobou porcelánu, skla a chemickými procesy. Od roku 1812 skupoval pozemky ve Vista Alegre, kde mu roku 1824 byla povolena stavba továrny. O pět let později již firma vlastnila titul Královské továrny za umělecké a průmyslové úspěchy.

Královská továrna začala svou produkci úspěšnou výrobou skla. Pro výrobu porcelánu bylo zapotřebí dlouhého období vývoje. V zemi to byl zcela nový průmysl

a potíže byly dány i tím, že se teprve hledaly potřebné suroviny. První zdařilé kroky k výrobě kvalitního porcelánu byly uskutečněny ve spolupráci s prestižním francouzským výrobcem ze Sévres. Ani tehdy však nebyl vyřešen dostatek potřebných surovin. Tento problém se však roku 1832 vyřešil objevením nedalekého naleziště kaolinu.

Od tohoto okamžiku se práce zintenzivnila a ke konci 19. století slavila svou „zlatou éru“. Firma spolupracovala i s řadou zahraničních umělců, jako byl Victor C. Rousseau, který při firmě založil malířskou školu známou dodnes. V roce 1851 byl porcelán z Vista Alegre vystaven s velkým úspěchem v Crystal Palace v Londýně a na světové výstavě v Paříži v roce 1867 Vista Alegre získal své první mezinárodní ocenění. Vzhledem k vysoké kvalitě porcelánu byla sklu a křišťálu věnována menší pozornost a nakonec byla jeho výroba v roce 1880 ukončena.

Přes nejednu těžkou chvíli se firma na trhu udržela a ke stému výročí založení se zmodernizovala a zrenovovala systém svých služeb. Souběžně s vývojem technologií společnost také začala uměleckou obnovu. Díky mistrům malířům, ke kterým patřili Duarte Magalhães, Angelo Chuva a Palmiro Peixe, byla zaručena tradice, inovace a technická kvalita obrazu. Tradice byla založena na tvorbě unikátních kusů vysoké kvality, které byly vytvořeny pro velké osobnosti, jakou byla i královna Anglie. V 70. letech dala společnost impuls k modernizaci výrobních procesů. Započala výroba prvních limitovaných edic, díky kterým se začaly objevovat i kluby sběratelů. V 70. a 80. letech firma udržovala strategii vnitrostátního trhu a později se začala orientovat nejen na elitní společnosti, ale i na nižší třídy po Evropě a Americe. V květnu roku 2001 spolu s firmou Atlantis vytvořila Vista Alegre Atlantis Group, největší národní a šestou největší světovou společnost zabývající se výrobou nádobí.



Obr. 39. Vánoční reklamní kampaň Vista Alegre z roku 2007

V současnosti je Vista Alegre nejen leadrem na portugalském trhu s bezkonkurenčním porcelánem, ale je i firmou rozvíjející a zachovávající tradice a historii ručního zpracování. Firma za rok vyprodukuje na 15 milionů kusů keramiky a její služby jsou využívány nejen prezidentem Portugalské republiky, ale i mnoha dalšími hlavami států po celém světě. Pro příklad můžeme uvést anglickou královnu Alžbětu II, španělského krále Juana Carlose, královnu Beatrice z Holandska, ex-prezidenta Ronalda Reagana a nejnovějšího prezidenta Brazílie Lulu da Silvu. Produkty z Vista Alegre mají svá čestná místa nejen na stolech velkých osobností, ale i v těch nejprestižnějších muzeích po celém světě jako např. v Metropolitním muzeu umění v New Yorku.

4.2.3.2 *Keramická továrna Rafaela Bordala Pinheira*

Továrna Rafaela Bordala je firmou s dlouholetou tradicí. Byla založena již roku 1884 s cílem oživení tradičního umění keramiky v oblasti Caldas, se snahou o zmodernizování tvarů a mnoha původních stylů a především se zachováním originality díla jejího tvůrce. Zrodila se sériová výroba s kulturním odkazem a uměleckým dědictvím nesmírné hodnoty, se snahou o zachování integrity minulosti i současnosti. Společnost přejala myšlenky i humor umělce a dokázala svým produktům dát mimořádnou kvalitu i s tak vysokou přesností v detailu. Podporuje kreativitu, inovaci a zabývá se produkty dekorativního charakteru se zaměřením na užitnost produktu přizpůsobenému moderním požadavkům. Souběžně s touto produkcí se firma zabývá inovací produkce, aby zvýšila povědomí a významnost své produkce na trhu.



Obr. 40. Výrobní postupy firmy



Obr. 41. Škála produktů

V současné době má společnost moderní výrobní jednotku s dvanácti pecemi, šesti lisy, dvěma válcovacími stroji a deseti plnicími linkami, kde je zachován tradiční způsob výroby. Se svými 170 zaměstnanci společnost vyprodukuje denně na 6 tisíc kusů, které vyváží do celého světa, zejména do USA, Německa, Francie, Austrálie, Kanady, Dánska, Nizozemí a Japonska.

4.2.3.3 Porcelánka SPAL

Jednou z nejnovějších a přitom nejúspěšnějších keramických továren, založených na portugalském území, je porcelánka SPAL. Byla založena v Alcobaça roku 1965 a zabývá se výrobou jemného porcelánového nádobí pro domácí i profesionální účely. V roce 1972 firma založila SODECAL, oddělení k výrobě obtisků na keramiku i sklo, a v roce 2000 otevřela druhý závod s nejdokonalejší současnou robotickou technologií. Továrna zaměstnává kolem šesti set zaměstnanců a za rok vyprodukuje na 16 milionů kusů výrobků. Vlastní dva velkoobchody pro španělský a portugalský trh a dvanáct obchodů v Portugalsku. Nejdůležitějšími exportními zeměmi jsou pro ní USA, Anglie, Kanada, Francie, Španělsko, Itálie, Německo, Dánsko a Mexiko.



Obr. 42. Produkty firmy SPAL

4.2.4 Kachle azulejos

Tyto především modrobílé dlaždice jsou typické pro veškeré oblasti Portugalska. Jsou jimi obloženy nádražní budovy, nemocnice, kostely, zámky, domy prostých lidí, vily zámožnějších portugalských obyvatel a často jsou také použity na obklady interiérů či chodeb činžovních domů.

Jejich původ vzniku bychom mohli sledovat od prvních glazovaných dlaždic, které byly vyrobeny v Sýrii a v Persii. Desky tenčí než cihly byly aplikovány v podlahách, na stěnách a stropích interiérů. Perský vliv se na Pyrenejském poloostrově, zejména v Seville, projevil koncem 12. století. První glazované kachle zdobily podlahy, stěny a portály, následovala technika podobná mozaice. Dlaždice, které byly umístěny

na speciální tmel, byly barvené různými barvami a měly odlišné základní geometrické tvary. Na konci 15. století se již používala nová technika, která nakonec stabilizovala tvar dlaždic na konečný „čtvercový“. Nejstarší azulejos dovezl na území Portugalska v roce 1503 král Manuel I. po návštěvě Sevilly a byly použity na stěny a podlahu v Národním paláci v Sintře. Později Portugalci přijali maurskou tradici „horror vacui“ a dlaždicemi se začaly pokrývat celé stěny.

4.2.4.1 Počátek domácí výroby azulejos

Termín azulejos je převzat z arabštiny, kde znamená malý leštěný kámen. Portugalci přejali tento dekorativní prvek od Maurů, ale až do poloviny 16. století spoléhali na zahraniční dovoz většinou ze Španělska, ale také v menším měřítku z Antverp a Itálie. Azulejos dovážené zprvu ze Sevilly se nazývaly *azulejos Hispano-mouriscos*, tzv. azulejos *cuerda seca* a *cuenca*. Tyto dlaždice byly použity ve velkém množství na pokrytí stěn z konce 15. a počátku 16. století. Sami Portugalci se seznámili s technikou azulejos až v roce 1415, kdy dobyli Ceutu, město v nejsevernější části Maroka. V tomto století také přišli do země hrncíři ze Španělska, Flander a Itálie a založili zde dílny. Přinesli s sebou techniku majoliky, která umožnila umělcům prezentovat větší množství figurativních témat.



Obr. 43. Azulejo cuerda seca



Obr. 44. Azulejo cuenca

4.2.4.2 16. a 17. století

Jedním z prvních místních mistrů 16. století byl Marçal de Matos. Dalším umělcem, zřejmě synovcem a žákem předcházejícího mistra, byl Francisco de Matos, který vytvořil vůbec první datovanou azulejo kompozici z roku 1583 - *Zázrak sv. Roqua* v kostele S. Roque v Lisabonu. Oba čerpali inspiraci z renesančních a manýristických obrazů

a rytin z Itálie a Flander, což mělo významný vliv na keramický průmysl. Kachlové panely se polychromovaly v renesančním stylu - *azulejo renascentista* a později v Hispano-Vlámském manýristickém stylu - *azulejo maneirista*. Většina azulejos líčí alegorické, mytologické či biblické výjevy, výjevy ze života svatých nebo loveckých scén.

V pozdním 16. století vznikl nový typ kostkovaného azulejo, *azulejo enxaquetado* bylo používáno především na dekoraci velkých ploch v kostelech a kláštorech. Šikmo umístěné kachle byly lemovány a ohraničeny řadou úzkých modrých dlaždic.



Obr. 45. Azulejo renascentista



Obr. 46. Azulejo enxaquetado



Obr. 47. Azulejo enxaquetado rico

Krátce poté byly tyto většinou bílé dlaždice nahrazeny polychromovanými azulejos *enxaquetado rico*. Často kompletně rámované interiérové stěny vytvářely výrazný a nezaměnitelný dekor vnitřních prostor kostelů. Když byla diagonální sazba dlaždic znovu nahrazena horizontální, získalo azulejo nový design. Polychromování znázorňovalo manýristické zobrazení všelijak proplétaných růží a kamélií nebo růží s girlandami. Votivní vložky většinou zobrazují scénu ze života Krista či světce. Tyto kobercové kompozice, *azulejo de tapete*, byly komplikovaně zarámovány ve vlysech a různých hraničních liniích. Ve velkém množství byly produkovány v průběhu 17. století.



Obr. 48. Azulejo de tapete



Obr. 49. Azulejo pro výzdobu oltáře



Obr. 50. Azulejo albarradas

V průběhu 16. až 18. století byly azulejos hojně využívány pro výzdobu oltáře, kde napodobovaly drahá oltářní plátna. Některá antependia ze 17. století imitují orientální tkaniny, jejíž zlaté třásně byly malovány na hraničních dlaždicích.

Ve stejném období vznikl také nový styl azulejo *albarradas*, motiv květinových váz lemovaných ptáky, delfíny nebo putti. Bylo pravděpodobně inspirováno vlámskými obrazy váz malovanými například Janem Brueghelem starším. V 17. století se jednalo o samostatně stojící vázy, v průběhu 18. století se staly motivem v opakovaných modulech.

Dalším typem azulejo kompozice je tzv. *aves e ramagens* neboli „ptáci a větve“, která byla inspirována potisky textilií dovážených z Indie a mezi lety 1650 a 1680 byla velmi módní.

Ve druhé polovině 17. století představil Portugalsku španělský umělec Gabriel del Barco y Minusca modrobílé dlaždice z Delftu v Nizozemí. Dílny Jana van Oorta a Willema van der Kloeta v Amsterdamu vytvářely velké dlaždicové panely historických scén pro své bohaté portugalské klienty. Jako příklad bychom mohli uvést palác Marqueses da Fronteira v Benfica v Lisabonu. Když ale král Pedro II zastavil mezi lety 1687 a 1698 veškerý import azulejos, dílna Gabriela del Barca převzala výrobu. Brzy se velké domácí modrobílé figurativní dlaždice, jež byly designovány akademicky vyškolenými portugalskými umělci, staly převládající módou, která nahradila dřívější opakování vzorů a abstraktní dekoraci.



Obr. 51. Kompozice *aves e ramagens*



Obr. 52. Dlaždice španělského umělce Gabriela del Barca

4.2.4.3 Zlatý věk azulejos

V pozdním 17. a začátku 18. století nastal "Zlatý věk azulejo" tzv. *Ciclo dos Mestres*. Hromadná výroba byla zahájena díky poptávce z portugalské kolonie v Brazílii. Velké jednorázové objednávky nahradily méně nákladné použití opakujících se dlaždicových vzorů. Kostely, kláštery, paláce i domy byly pokryty uvnitř i zvenčí těmito dlaždicemi. Nejvýznamnějšími mistry tohoto období byli António Pereira, Manuel dos Santos, dílna Antónia de Oliveira Bernardese a jeho syna Policarpa, Mistr PMP známý pouze pod svým monogramem a jeho spolupracovníci Teotónio dos Santos a Valentim de Almeida, Bartolomeu Antunes a jeho žák Nicolau de Freitas.

Ve stejném období se objevuje i první *figura de convite* vytvořená Mistrem PMP a oblíbená zejména v 18. a 19. století. Jedná se o samostatně stojící a v životní velikosti vyobrazené postavy pěšáků, halapartníků, šlechticů nebo elegantně oblečených dam. Byly obvykle umístěny u vstupů do paláců, na terasách i schodištích a vítaly svou přítomností přicházející návštěvníky.

4.2.4.4 18. století

Kolem roku 1740 se chuť portugalské společnosti změnila a z monumentálních narativních panelů přešla k menším a jemně provedeným panelům v rokokovém stylu. Tyto panely zobrazují většinou pastorační témata, která můžeme vidět v pracech francouzského malíře Antoine Watteaua. Sériově vyráběné dlaždice získaly stereotypnější design s převahou polychromovaných nepravidelných mušlových vzorů.



Obr. 53. *Figura de convite*



Obr. 54. Rokokový styl



Obr. 55. „Pombalovský styl“

Po velkém zemětřesení roku 1755 byl celý Lisabon přestavěn a rekonstrukce vedla k sjednocení vzhledu fasád. Tento holý a funkční styl se stal známý jako „pombalovský“ pojmenovaný po markýzu Pombalovi, který byl zodpovědný za obnovu země. Na budovách se začaly objevovat malé zboží panely azulejo, které měly sloužit jako ochrana proti případným budoucím katastrofám. Začaly se vytvářet jednodušší a jemnější neoklasické dlaždice v tlumených barvách, které byly inspirovány rytinami Roberta a Jamese Adamsových. V této době se stala jednou z nejdůležitějších míst pro výrobu azulejo Fábrica de Louca do Rato v čele s designérem Sebastiãoem Ináciem de Almeideiou a malířem Franciscem de Paulou e Oliveirou.

4.2.4.5 19. století

V první polovině 19. století nastal ve výrobě dekorativních dlaždic útlum. Když kolem roku 1840 přistěhovalí Brazilci zahájili v Portu průmyslovou výrobu, Portugalci opět začali zdobit fasády svých domů dlaždicemi azulejo. Zatímco tyto továrny vyráběly dlaždice s hlubokým reliéfem v jedné nebo dvou barvách, lisabonské továrny začaly používat metodu transferového tisku, což je tisk obrazu na zakřivený nebo nerovný povrch. Za použití těchto průmyslových metod vznikaly jednoduché a stylizované vzory. Ručně malované obklady byly i přes novodobé průmyslové metody zachovány v práci Manuela Joaquina de Jesuse a zejména Luíse Ferreiry. Luis Ferreira byl ředitelem lisabonské továrny Viúva Lamego a její celou fasádu pokryl alegorickými scénami. V továrně vznikaly za použití techniky trompe-l'oeil panely známé jako *Ferreira das Tabuletas* s vázami, stromy i alegorickými postavami. Tyto ručně malované panely jsou příklady eklektické romantické kultury konce 19. století.



Obr. 56. *Ferreira das Tabuletas*

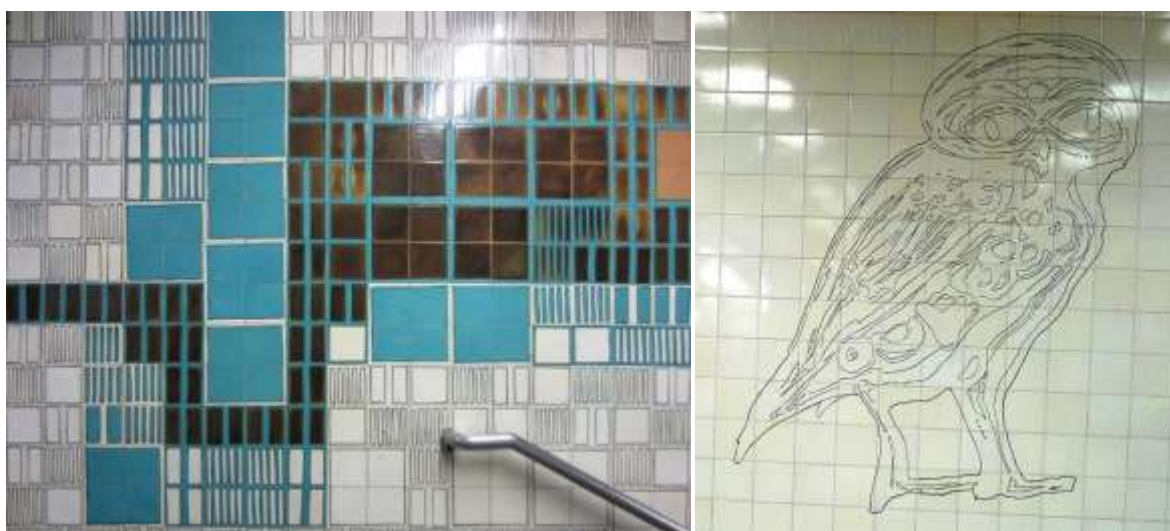


Obr. 57. Azulejos na nádraží São Bento

4.2.4.6 20. století

Na začátku 20. století se začalo objevovat secesní azulejo, jež tvořil umělec Rafael Bordalo Pinheiro, Julio Cesar da Silva a José António Jorge Pinto. Kolem roku 1930 vznikaly dlaždice ve stylu Art Deco, jejichž zakladatelem byl António Costa. Jednou z nejpozoruhodnějších ukázek azulejo z 20. století je monumentální dekorace skládající se z dvaceti tisíc dlaždic v předsálí portského nádraží São Bento. Vytvořil ji Jorge Colaco a jsou na ní znázorněná historická témata ve stylu romantické "pohlednice". Na velkých plochách stěn našly uplatnění tzv. tapetové azulejos, kde se zobrazovaly především významné bitvy.

Mezi další umělce tohoto období patří Mário Branco, Silvestre Silvestri, Eduardo Leite, Jorge Barradas, Carlos Botelho, Jorge Martins, SA Nogueira, Menez a Paula Rego a Maria Keil. Maria Keil navrhla mezi lety 1957 a 1972 velké abstraktní panely pro prvních devatenáct stanic lisabonského metra. Prostřednictvím těchto děl započala obnova a aktualizace umění Azulejo. Její výzdoba stanice *Intendente* je považována za mistrovské dílo současného dlaždicového umění. V roce 1988 byli pověřeni současní umělci, aby vyzdobili zbylé stanice metra. Julio Pomar vytvořil dekoraci pro stanici *Alto dos Moinhos*, Maria Helena Vieira da Silva pro *Cidade Universitaria*, SA Nogueira pro *Laranjeiras* a Manuel Cargaleiro vymyslel dekoraci pro stanici *Colegio Militar*.



Obr. 58. Výzdoba stanic lisabonského metra, stanice *Intendente* a *Cidade Universitaria*

V minulosti byla malba dlaždic azulejos uměleckým řemeslem, v současné době jsou vyráběny sériově.

4.3 Japonská keramika

Historie japonské keramiky sahá až do období 10 000 let př. n. l. Klíčem k pochopení jejího vývoje je Čína, která předběhla Japonsko i Koreu v civilizačním vývoji o více jak tisíc let. Výroba keramického zboží měla v Japonsku od samého počátku příhodné podmínky díky přítomnosti surovinových zdrojů. Hrnčířství kráčelo hned od začátku bok po boku spolu s počátkem kultury. Největší zásoby surovin se nacházely na severním území ostrova Kjúšú a v centrálních oblastech ostrova Honšú. Hrnčířství velmi zlepšilo životní úroveň, umožnilo vylepšit způsoby vaření a ukládání potravin.

4.3.1 Prehistorické období japonského keramického řemesla

První období keramické výroby na území Japonska bylo nazváno díky provazovému vzoru na keramice *Džomón*. Slovo *džó* znamená provaz, *mon* je vzor. Keramické nádoby byly v tomto období, které přetrvalo mezi lety 10 000 př. n. l. a 300 př. n. l., zdobeny vzorem podobným otisku krouceného provazu a byly páleny jednoduše v jámách či prostě na hromádách, jak je tomu ještě dodnes u některých afrických národů. Nádoby byly ovínuty provazem a tak vznikl horizontální dekor po celé ploše. Nejstarší nádoby měly špičaté dno, nejspíš byly zakopány částečně v zemi a sloužily jako zásobárna vody či potravin. Největšího rozkvětu dosáhla tato kultura koncem 4 000 př. n. l. Hrnčíři začali vyrábět bohatě dekorované a tvarově rozličné nádoby, kterým se dnes připisuje hlubší magický význam. Dekor vznikal kombinovanou technikou, byla použita rytá kresba, vtlačovaný vzorek i ručně modelované plastické ornamenty na okrajích hrdel nádob. Mezi nálezy je i velký počet hliněných figurek *dogū*. Téměř všechny postavy představují ženu, obvykle mají zdůrazněná prsa, úzký pas a široké boky. To zřejmě odkazuje na kult plodnosti, ženy jako bohyně, ale jejich pravý význam nám zůstal skryt.



Obr. 59. Nádoby z období Džomón dekorované otiskem a rytím

Obr. 60. Dogū

Období mezi lety 300 př. n. l. a 300 n. l. je označováno jako období kultury *Jajoi*. Původní obyvatelstvo velmi rychle přejímalo nové zkušenosti a znalosti od pevninských přistěhovalců. Vznikla keramika s rytými geometrickými vzory, která již byla vypalována. Jajoiští hrnčíři již patrně znali pece *anagama*, ale teploty výpalu byly ještě poměrně malé. Vypalovaly se nejčastěji nádoby na vodu, velké mísy, džbány s dlouhým hrdlem, hrnce, primitivní zásobnice, ale také pohřební keramika, která se přidávala zemřelým do hrobu. Vynález hrnčířského kruhu dopomohl ke zjemnění střepu a zpřesnění tvaru nádob.



Obr. 61. Keramika období Jajoi



Obr. 62. Pec anagama

4.3.2 Kultura mohyl – období keramiky *hadžiki* a *sueki*

Následující období kultury mohyl, které probíhalo mezi 3. a 7. stoletím, byl již hrnčířský kruh znám po celém území Japonska. Načervenalá hrnčina nazývaná *hadžiki*, pálená za nízkých teplot 500 – 800 °C, nahradila keramiku jajoiskou. Současně s ní se za vysokých teplot 1000 – 1200 °C začala pálit keramika *sueki*. Toto zboží bylo nejprve určeno pro vyšší třídu obyvatel a jeho původ pravděpodobně započal v Koreji. Tento typ keramiky byl typickým příkladem tvorby, při které japonští řemeslníci dokonale skloubili nové importované poznatky se starší domácí tradicí. Vysoko pálený tvrdý střep umožňoval stavbu subtilnějších nádob, vyráběly se poháry na nožkách, nádoby na vodu i zásobnice s tenčím střepem. Mezi 7. a 8. stoletím se do obliby šlechty dostala dovážená tchangská polévaná keramika a *sueki* se stalo keramikou nižších vrstev obyvatelstva. Právě v této době vzniká tradice výroby prostých jídelních misek.

Obr. 63 Jídelní miska stylu *sueki*

Obr. 64. Haniwa znázorňující koně

Kultura mohyl se vyznačuje výrobou dutých hliněných figur *haniw*. Byly páleny za nízkých teplot z červené hlíny ve tvarech lidských a zvířecích postav, architektury apod.¹⁴

4.3.3 Počátky glazované keramiky

První barevně glazovaná keramika se v Japonsku začala vyrábět v období *Hakuhó* mezi lety 646 a 710 pod vlivem tchangské Číny. Glazura byla tvořena příměsí železa a mědi a zboží napodobovalo trojbarevnou čínskou keramiku. Zatím ale dosti nekvalitně naglazovanou, protože technologie byla nová a při její aplikaci docházelo často k chybám při nanášení barev i pozdějším pálení. Zato z tvarů nádob můžeme rozeznat preciznost díla a perfektní zvládnutí práce s hrnčířským kruhem. V počátcích období *Heian* (794 – 1185) se v pecích, ve kterých se vypalovala stále ještě keramika *sueki* upravovaná dosud jen popelovou polevou, začalo s vypalováním zeleně glazovaného zboží pomocí glazury *rjokujú*. Výroba se přestěhovala do nedalekého města Seta, které zůstalo hlavním centrem výroby až do 15.století. Jednodušší neglazované nádoby se silnějším střepem se vyrábělo v městě Tokoname.



Obr. 64. Glazura rjokujú



Obr. 65. Tokonamská keramika

V následujícím období *Kamakura*, které spadá do období 1185 až 1333, byl vládnoucí šlechtou rod Hódžó. Tento rod podporoval prosperitu dílen a umožnil jejich nebývalý rozkvět. Tento rod se pokoušel dohnat a vyrovnat v produkci keramiky čínské

¹⁴ SUCHOMEL, F.; SUCHOMELOVÁ, M. *Mistrovská díla japonského porcelánu*. 1. vyd. Praha: Národní galerie v Praze, 1997. ISBN 80-7035-145-4. s. 9.

dynastii Sung. Odsud do Kamakury přicházeli zenoví buddhističtí mniši a přinášeli s sebou i čínskou keramiku, která se pak stala předlohou japonských umělců. Kvalitní setská hlína umožňovala výrobu keramiky barvenou seladonovou glazurou, ale stále se nedařilo vyrovnat ušlechtilým modrozeleným odstínům čínské a korejské keramiky. Zboží bylo zdobeno před glazováním rytím, vtačováním zoomorfních a květinových vzorů a značně se rozšířil i tvarový repertoár. Ke konci období Kamakura se setským keramikům podařilo objevit jantarově hnědou železnatou polevu, dosud neznámý odstín glazury. Výroba keramiky se v Setu rozvíjela i po další následující období *Nambokučó* a *Muromači*, kdy se objevují i další tvary nádob. Z tohoto období lze nalézt kapátka na vodu, figury, svícny i *chawany*, *mizusashi* a *chaire*, nádoby používané při čajovém obřadu. Japonští keramici se marně pokoušeli napodobovat čínskou hnědavou polevu *tenmoku* - „nebeské oči“, ale i přes to, že se jim barvy originálu nepodařilo zachytit, jejich olejově hnědá kolorace patří k tomu nejlepšímu, co v keramickém řemeslném světě vzniklo.



Obr. 67. Chawan s japonskou glazurou

Po celé období *Muromači* se produkce rozvíjela i v jiných centrech. Hlavními sídly výroby bylo Šigaraki, Tambu a město Iga. Převládala technologie vysokoteplotní tvrdé keramiky s přírodní zelenavou popelovou polevou zdobenou stékavými kapkami.

Největšího rozmachu dosáhly dílny s rozvojem čajového obřadu v 16. století. V souladu s čajovou estetikou se uplatňoval převrat v estetickém smýšlení a v této době je nutno hledat kořeny v japonské oblibě nacházení dokonalosti v rustikálních i často primitivních výrobcích. Tehdy se rozvíjí estetický princip *wabi*, záliba v asymetrii, přirozenosti a hlavně jednoduchosti.¹⁵

¹⁵ SUCHOMEL, F.; SUCHOMELOVÁ, M. *Mistrovská díla japonského porcelánu*. 1. vyd. Praha: Národní galerie v Praze, 1997. ISBN 80-7035-145-4. s. 10.

V té samé době se keramická výroba rozvíjí i v dalších střediscích. V Bizenu musela být těžká a nepoddajná hlína pálena v pecích několik týdnů, aby získala žádanou odolnost. Bizenská keramika byla později zdobena tzv. *hidasuki* dezénem a svou jednoduchostí tak vyhovovala i čajovým mistrům. Z tohoto důvodu zde byly vyráběny nejen nádoby denní potřeby, ale i speciální keramika pro čajové obřady.



Obr. 68. Bizenská keramika zdobená dezénem *hidasuki*

4.3.4 První podglazurní malba

V druhé polovině 16. století se keramická dílna přestěhovala z města Seta do sousední provincie Mino, kde započalo napodobování modrobílých čínských vzorů pomocí kysličníků železa. Kobalt byl pro Japonce drahý, proto používali železo a tuto hnědočervenou barvu začali vůbec poprvé v jejich historii nanášet pod glazuru. V Minu se v tomto století rozšířila i výroba dalších druhů keramiky, keramiky *Shino* a *Oribe*. Pálilo se bílé, barevné a tzv. šedé *shino*. Pro výrobu bílého *shina* se používala hlína s nízkým obsahem železa. Jak píše autorka Wynn:¹⁶ „Glazura je nejčastěji mléčně bílá, lehce transparentní a na okrajích se lomí do oranžova až růžova. Mezi poznávací znaky můžeme směle zařadit malé vpichy *suana*, které vytváří charakteristickou texturu podobné citronové slupce – *yuzuhada*. Glazura *shino* je tvořena výhradně živcem, někdy s přídavkem popela.“ Kromě bílého se pálilo i barevné *shino* se vzorem malovaným na stěp kysličníky železa a vypalované v oxidační atmosféře. Takzvané šedé *shino* bylo bohatě zdobeno sgrafitovou výzdobou, která dala vyniknout bělavému střepeu nádob. Druhou jmenovanou keramikou vyráběnou v této oblasti, kterou proslavil mistr čajového

¹⁶ WYNN. *Vývoj japonské keramiky IV*. [online]. c2010, [cit. 2013-01-29]. Dostupné na WWW: <<http://www.ojaponsku.cz/vyvoj-japonske-keramiky-iv-1043/>>.

obřadu Furuty Oribe a podle něj nese i název, je keramika *Oribe*. Vyznačuje se smaragdově zbarvenou glazurou se záměrně asymetrickými tvary doplněnou skicovitým malířským dekorem. Zelenou glazuru většinou doplňuje tmavá malba a geometrické tvary. Další ze stylů z oblasti Mina je keramika nesoucí název *Setoguro*. Tvarově je tato keramika poněkud omezená, protože se většinou jedná o čajovou misku válcového tvaru, ale díky své černé glazuře *hikidashi-guro* je jednou z nejelegantnějších forem keramiky oblasti Mino. Keramika stylu *Kiseto* je žlutavé barvy a podle teploty vypalování se rozlišují dva typy. Za vyššího pálení vznikají *uinomi-de* či *kikuzara-de* a za nízké teploty *ayame-de* nebo *aburage-de*. Všechny tyto styly dodnes rozvíjejí.



Obr. 69. Keramika shino



Obr. 70. Keramika oribe



Obr. 71. Setoguro



Obr. 72. Kiseto

4.3.5 Keramika Raku

Čajový obřad, který se mezitím v Japonsku stal velmi populárním, vyžadoval specifickou keramiku, jež v této době dosáhla dokonalosti. Čajová keramika vyjadřovala charakter tvůrce a vyráběla se s řadou rozličných povrchů. V roce 1598 použila rodina Horijihho jako první techniku nazývanou *raku*, což v překladu znamená potěšení, radost či užívání. Při této technice se používá zvláštních porézních hlín s velkým množstvím jemného ostřiva. Vlastní tvář každé keramické misce vtiskne výpal a následný proces redukce. Zboží se vytahuje přímo z pece při teplotě okolo 1000 °C a prudce se zchladí v redukčním prostředí z organického materiálu jakým jsou piliny, rýže, obilí, listy atd. Po ukončení redukce se dílo polévá vodou, právě při něm se odkrývá jedinečnost každého kusu. Během celého procesu záleží na každém dotyku a pohybu v čase. Nikdy nejde tento cyklus zopakovat se stejným výsledkem. Konečný vzhled bývá mnohdy překvapením i pro samotného mistra.

Keramika *raku* je tvořena skutečnými mistry v oboru. Následovníkem mistra nebyl vždy syn, ale nejlepší hrnčič, který byl s tímto úmyslem adoptován či oženěn s dcerou předchůdce. Mistr čtrnácté dynastie a jeho syn, mistr patnácté dynastie, abslovovali již i uměleckou školu.

Dynastie *raku* započala tvorbou prvního mistra Čódžira a pokračuje až do dnes, kdy je prozatím posledním mistrem Kičizaemon z XV. dynastie *raku*.



Obr. 73. Mistrovská díla jednotlivých dynastií *raku*

4.3.6 Příklad korejských hrnčírů a první porcelán

Na přelomu 16. a 17. století nastal v západním Japonsku rozvoj keramické produkce díky nucenému příchodu korejských hrnčírů. Vznikla zde nová keramická střediska Hagi, Agano, Karacu, Takatori, Sacuma a Arita. Rozšířilo se i používání modernější komorové pece *noborigama*. Na severu Japonska započala výroba zcela v korejském stylu. Náměty výzdoby byly různé, šlo především o květinové vzory a umělci využívali i dekorativnosti znakového písma. V tuto dobu také počíná svou éru japonský porcelán, který je neodmyslitelně spjat s korejskými umělci. U jeho zrodu stál korejský mistr Ri Sampei a dle nejnovějších objevů byly první porcelánové výrobky vyrobeny na území Arity. První období japonského porcelánu se datuje mezi lety 1620 a 1660.



Obr. 74. Komorová pec *noborigama*

První výrobky jsou velmi šedé, což bylo způsobeno vyšší příměsí oxidu titaničitého. Lehký střepek materiálu umožňoval výrobu velkých zásobnic z jednoho kusu, ale při pálení se naskytl problém. Těžká hlína se při výpalu deformovala a nedržela formu. Používala se tedy podpora v podobě dvou kuželů, které byly po vyjmutí z pece uraženy. Zůstaly po nich typické jizvy *hari*, které jsou jedním z hlavních znaků aritského porcelánu.

4.3.7 Kjótská keramika

Od doby *Momojama* a po celou dobu *Edo*, což zahrnuje období mezi lety 1615 a 1867, byla rozvíjena keramická tradice v Kjótu. Do hlavního města přicházeli hrnčíři z širokého okolí a vznikala tady neuvěřitelná díla. Jedním z nejznámějších keramiků té doby byl Nonomura Ninsei, který do Kjóta přišel z Tamby. Založil si zde vlastní pec a začal pálit kameninu barvenou emaily na polevě. Jeho práce byla ojedinělá, měl veliký cit pro detail, inspiroval se všemožnými vzory jiných výrobků a kimon a využíval také zlatých a stříbrných pigmentů k dosažení vznešenosti.

Kjótská kamenina zdobená pastózními emaily na polevě byla nazývána *ko Kijomizu*. Převládá zde zelený a modrý email a ten je zřídka doplňovaný zlatým, červeným či stříbrným pigmentem. Jedním z vrcholných autorů kjótské keramické produkce byl Ogata Kenzana, žák Nonomura Ninseho. Jeho bratr byl malířem a zpočátku zdobil Kenzanova díla krajinnými scénériemi, později přešel k zobrazení pouhého detailu, výseče stvolu bambusu či chryzantém, doplněných krátkým kaligrafickým textem. Tuto tradici Kenzano později převzal a doplnil ji pouhou obrysovostí krajinného námětu. Rozpor mezi lehkým střepekem a tíhou barev, které nebyly nanášeny jen jako pigmenty pod glazuru, ale i jako pastózní na polevu, se stal typickým pro Kenzanovu tvorbu. Tato estetika byla dále i po Kenzanově smrti hlavním nosným pilířem kjótské keramiky až do pozdní doby *Edo*.



Obr. 75. Dílo Nonomura Ninseho



Obr. 76. Keramická tvorba Ogata Kenzany

4.3.8 Nová éra japonské keramiky

Na přelomu 18. a 19. století začíná produkci skupina hrnčírů předznamenávající nové možnosti keramické tvorby. Byli to především umělci Okuda Eisen, Aoki Mokubei, Nin'ami Dóhači a Taizan Johee. Všichni představitelé této doby hledali nový způsob tvorby. Eisen a Mokubei se vydali cestou inspirace čínskou produkcí a následnou úpravou námětů dle japonského vkusu. Dóhačih práce navazovala na práci Kenzanovu a práce mistra Joheeho byla charakteristická jemně krakelovanou polevou zdobenou podglazurními pigmenty. Kjóto bylo v této době nejdůležitějším centrem výroby a na některých místech se již začal vyrábět i porcelán.

Od 19. století začaly na území Japonska vznikat nové pece a na ostově Honšú se rozvíjela tradiční keramická centra Seto, Bizen a Kaga. V roce 1854, kdy bylo Japonsko opět otevřeno světu, se rozšířila i další výroba keramiky, neboť poptávka z řad Evropanů a Američanů byla velká.

V době *Meidži*, která trvala mezi léty 1868 a 1912, se do Kjóta přesunula výroba kameniny zdobené bohatou polychromní povrchovou dekorací s velkým procentem zlata, která se podle místa vzniku nazývala *Sacuma*. Těmi z nejlepších byli autoři Jabu Meizan a Kobajaši Sobei. Bohužel však silná poptávka ze strany turistů a obchodníků, příchod nových technologií a masovější produkce na počátku 20. století zlatou éru kjótské keramiky neodvratně zahubila.

4.3.9 Nástin historie japonského porcelánu

Jak již bylo řečeno, první japonská porcelánová produkce byla započata v Aritě mezi lety 1620 a 1660. Zpočátku vývoj postupoval zvolna, vyráběla se především díla bílé barevnosti a dále jednoduchého modrého vzoru provedeného štětcovou malbou. Zvlášť dekorace byla tvořena pomocí kobaltové glazury *ruri*. Část produktu byla při glazování zakryta papírem, později byl papír odstraněn a do takto vzniklé čisté kartuše byly aplikovány jiné dekory. Velice užívanou, a to již od nejranějších dob, byla dekorace plastická. Ta se do hlíny razila či tlačila nebo byla odlévána do forem a to i z toho důvodu, aby případné soubory nádob byly shodných rozměrů. Zprvu byla malovaná dekorace aplikována na sušený stěp širokými špičatými štětci. V souvislosti s přezahem před ostrým pálením se hovoří až kolem 40. let 17. století, malba tedy musela být zvládnuta na první pokus, případné úpravy by výsledný efekt porušily.

Vrcholného období aritského porcelánu bylo dosaženo v 2. polovině 17. století. K rozvoji dopomohly zejména nové kontakty s holandskou Východoindickou společností započaté v roce 1650. Evropané nejen že dokázali změnit tradiční způsob japonské dekorace, ale svými nároky zapříčinili i zkvalitnění pálení.

Velký význam ve výrobě porcelánu měl objev barevných pigmentů aplikovaných na polevu při dalším pálení a to již za nižších teplot. Podle pověsti barevné pigmenty objevil Sakaida Kizaemon, který se rozhodl odjet do Číny a technologii se naučit. Podle čerstvých poznatků a řady nových skutečností se však vědci domnívají, že dekorace vznikla již dříve, konkrétně ve 30. letech 17. století. Jako nejstarší styl je brán *ao Kutani* vzniklý na přelomu 30. a 40. let 17. století. Současně s tímto stylem byly položeny základy první kombinované techniky prováděné kobaltem pod polevou a emaily na polevě. Zpočátku byla dekorace děl střídavá, ale ve 30. letech 20. století se na produkty začaly aplikovat květinové vzory a zvířecí motivy. Velice často se také objevují geometrické či zgeometrizované motivy travin, vln, rybářských sítí i mraků. Mezi plastickými znaky vynikala především „čínská tráva“ a pivoňkové okvěti. Na přelomu 19. a 20. století bylo velmi oblíbenou technikou *moriage*, námět malovaný do spirály obtáčející tělo nádoby.



Obr. 77. Kobaltová podglazurní malba kombinovaná s emaily na polevě



Obr. 78. Moriage se seladonovou polevou

II. PRAKTICKÁ ČÁST

5 NA ZKUŠENOU DO PORTUGALSKA

Ke keramické tvorbě jsem díky rodinnému zázemí inklinovala od dětství, fascinovala mě tvárnost materiálu a neuvěřitelné možnosti jeho zpracování. V době mé diplomové práce se mi naskytla příležitost spolupracovat s portugalskou firmou Grestel, která vyrábí stolní keramiku, určenou do hotelů, restaurací, i do privátu. Firma spolupracuje s různými společnostmi a své produkty vyváží do celého světa. Neváhala jsem tedy využít možnost vydat se za touto praxí do ciziny.

Návrh jídelního setu ve stylu japonského zenu, téma vybrané firmou, mě velice oslovilo. Východní kultura je pro mne něčím až tajuplně kouzelným, osobitým, založeným na hlubší pravdě a poznání. Požadavkem firmy bylo vytvořit tento set pro zákazníky evropského a amerického trhu. Pro mne to znamenalo vyjít z japonské kultury, vytvořit set platný japonské filosofii a myšlení a přizpůsobit ho co nejlépe prostředí západní kultury při sledování kritérií současného kvalitního designu. Výsledný produkt by měl poskytnout budoucímu uživateli radost při servírování a konzumaci pokrmu.

5.1 Grestel aneb historie portugalské firmy zabývající se výrobou kvalitní užitné keramiky

Historie firmy začíná rokem 1998, kdy ji ve Vagosi blízko portugalského města Aveira založili dva zkušení inženýři - Miguel Casal a Rui Batel. Už o rok později začali produkci s dvanácti zaměstnanci, dnes již společnost zaměstnává na 150 pracovníků a chystá se na další expanzi. Poprvé se firma prezentovala v roce 2001 na veletrhu Tendence ve Frankfurtu a dále následovaly další výstavy, z nichž je právě ta ve Frankfurtu největším veletrhem spotřebního zboží.

Firma Grestel vytvořila svou vlastní firemní značku *Costa Nova*, která reprezentuje typickou keramiku vyráběnou na západní části Pyrenejského poloostrova. Vyrábí své produkty z místních surovinových zdrojů technologií vysoce pálené hlíny. Ke své výrobě používá jemnou kameninu, která je tvrdší než klasická kamenina či porcelán. Výhodou materiálu je vysoká odolnost, která ji předurčuje k produkci nádobí pro každodenní použití do domácnosti či v pohostinství.

Společnost se zabývá vývojem produktů a produkce, ale mimo to směřuje svou pozornost především na vytvoření dobrého prostředí a zázemí pracovníků. Od počátku kladl podnik velký důraz na zlepšení svých vývojových kapacit a zákaznického servisu.

Jeho produkce je velmi flexibilní a nabízí rozličné způsoby řešení. V designérském studiu pracuje kvalifikovaný tým podporovaný technickými znalostmi a praxí, který je schopný dovést každý zadaný projekt do finální fáze.

Společnost vyčleňuje až 97% z celkové produkce zboží na export do celého světa. Vyváží své produkty do více jak třiceti třech zemí, především do Ameriky a Evropy, avšak mezi obchodními zeměmi nechybí ani Japonsko, Tajvan, Jižní Korea, Rusko, Litva či Kazachstán. Jejím největším exportním partnerem jsou Spojené státy americké.

5.1.1 Výrobní politika firmy

Celá firemní politika společnosti Grestel spočívá v neustálém vývoji firmy a rozvoji svých možností na trhu. Bez přestání se snaží o inovaci technologií, výrobních postupů i přístupu k zákazníkovi. Ve své snaze dbá také na to, aby její výroba měla co nejmenší dopad na přírodu. Proto minimalizuje ztráty a využívá všech možných recyklačních postupů. Příkladem můžou být odvod horkého vzduchu z výpalu pece opět na začátek pálení či recyklace odpadního materiálu, který se opět zpracovává a posílá znovu do výroby. Firma se vedle běžné produkce zabývá i neustálým vývojem nového způsobu glazování a postupů práce. Kamenina je pálena v peci na vysokou teplotu 1180 °C bez nutnosti přežahu, prvního výpalu v procesu keramické výroby. Tento způsob výroby se označuje jako „jednožárová technologie“ při níž se při ostrém pálení zpracovává střep i glazura.¹⁷ Výrobky a jejich vlhkost jsou neustále sledovány. Tato kontrolovaná produkce umožňuje urychlit procesy výroby při následném broušení hran, lepení uch k hrnkům či konečném začišťování výrobku a zaručuje minimální ztráty a odpad při pálení. Glazura při tak vysokém pálení na vnějšku sline a vytvoří povrch s absorpcí vody pod 0,5%. Produkty jsou praktické, jsou vhodné do myčky na nádobí, trouby, mikrovlnné trouby i mrazáku.¹⁸ Všechny produkty firmy Grestel jsou produkovány v souladu s mezinárodními normami a neobsahují žádné železo či kadmium. Jejich tepelná odolnost je velmi vysoká, je zaručeno, že produkt vydrží teploty od -20 °C do 250 °C.

¹⁷ SVOBODOVÁ, K. *PŘEŽAH* [online]. c2009, [cit. 2013-01-21]. Dostupné na WWW: <<http://artkeramika.cz/index.php?id=52&clid=753>>.

¹⁸ *Technical info* [online]. c2013, [cit. 2013-01-22]. Dostupné na WWW: <<http://grestel.pt/InfoT%C3%A9cnica/tabid/1016/language/en-US/Default.aspx/>>.

5.1.1.1 Výrobní technologie keramiky

Firma Grestel využívá pro zefektivnění produkce nejrůznějších nových technologií pro všechny oblasti výroby. Každému produktu se hledá nejvhodnější výrobní řešení, které začíná svou cestu již u programátora, který navržený produkt vytvoří ve 2D a 3D zobrazení, až po balení a odesílání zboží zákazníkovi. Všechna tato oddělení produkce mají své technologie, které značně urychlují cestu k zákazníkovi.

Po návrhu produktu ve 2D se rys předá modelářům, kteří vytvoří sádrový pozitiv výrobku. Na model výrobku firma používá měkkou sádrovou hmotu značky *Cival Extra*, se kterou lze i po zatvrdnutí dále pracovat, vrypovat jemné dekory atd. Na jemné detaily se běžně používá silikon, který vydrží větší množství odlévání, aniž by se porušil dekor. Jakmile je „mateřská“ forma zhotovena a ozkoušena, je podle ní vyrobeno několik dalších forem, které jdou do produkce. Na ně se používá tvrdší sádrová hmota značky *Olafdur* či o něco tvrdší hmota jménem *Keradur*. Do této hmoty se zapracovává i vodní systém pro použití při RAM Press technologii. „Mateřská“ forma je mezitím uschována v archivu pro další možné využití. Ve firmě se vyrábějí tři typy forem. Jeden pro strojní technologii „RAM Pressing“, druhý pro „Roller Head Shaping“ a třetí pro jednu z nejstarších metod výroby keramiky - odlévání do forem.



Obr. 79. Silikonová forma pro výrobu jemnějších detailů



Obr. 80. Vodní systém do formy

Nejefektivnější způsob, který firma Grestel k zpracování používá, je technologie „RAM Pressing“. Plát hlíny se vloží do spodní poloviny sádrové formy, stroj přirazí druhou část formy k té první a poté se opět „beranidlo“ s vrchní formou, a na ni přichycenou keramikou, opět zvedne. Obsluha stroje podloží keramický střep tácem, ve vodním systému zapracovaném do formy se prožene horký vzduch a tím se keramický

střep odlepí od formy. Tác s polotovarem se uloží do pojízdných regálů, na kterých vytvarovaný střep schne. Regál je zavěšen na kolejnicích a je tažen po 7 kilometrech dlouhé trase kolem celé budovy továrny. Jakmile dorazí ke „svému cíli“, střep je už natolik proschlý, že je jej možné jednoduše začistit a poslat do glazovacího boxu.



Obr. 81. Technologie „RAM pressing“

Druhým způsobem vypracování keramické masy do finálního tvaru výrobku je použití technologie „Roller Head Shaping“. Pomocí této technologie se vyrábějí talíře, šálky a misky, vše, co je kulatého tvaru. Zde je keramika zpracovávána na stroji pomocí hlavice, která je vysoustružena z kovu či velmi odolného plastu. Hlavice vtlačí plát hlíny do sádrové formy a rotujícím pohybem a tlakem vyžene přebytečnou hlinu na povrch formy, kde ji krouživými pohyby doformuje do výsledného tvaru produktu. Po této fázi přijde na řadu sušení ve podobě pásu projíždějícího sušičkou. Zde střep mírně vyschne a pracovník může vytvarovaný střep vyjmout a umístit na ták do pojízdného regálu. Tato technologie umožňuje umístění nižšího reliéfu na vnější stranu produktu, který při mírném seschnutí výrobku nebude zavázet.



Obr. 82. „Roller Head Shaping“ a následné vysušování produktů v sušičce

Opačně je tomu u talířů, které jsou hlavicí formovány z vnější strany. U této výrobní technologie je možné umístit reliéf na vnitřní stranu talíře. Pokud se tvarují hrnečky pomocí rotující hlavičky, ouško se musí následně k šálku ručně dolepit. Tento proces musí být správně načasován. Vlhkost ve střepu hrnečku a oušku, vytvářeném technikou odlévání do forem, by měla být přibližně stejná.



Obr. 83. Výroba talířů technologií „Roller Head Shaping“

Třetí a nejstarší technologií používanou firmou Grestel je odlívání do forem. Tato technologie je časově i technicky nejnáročnější. Touto technikou se vyrábí veškeré džbány, konvičky, lahve, ouška k hrnečkům a větší kusy, které by se do „Press“ strojů díky svému rozměru nevešly. Principem této techniky je nalití keramické hmoty do uzavřených forem a následné vyčkání, než povrch formy odvede vodu z hmoty a hlína tak přilne na stěnu formy. Jakmile je hliněný střep odpovídající tloušťky, zbytek tekutiny se z formy vylije a střep se nechá zavadnout. Po zatuhnutí střepu se od sebe jednotlivé části sádrové formy oddělí a výsledný tvar výrobku lze z formy vyjmout.



Obr. 84. Technologie odlévání do forem

Nejjednodušší forma pro odlévání je tvořena dvěma částmi, komplikovanější může být složena až z šesti dílů. Formy se plní tekutou hmotou z pistolí, které jsou napojeny na velký kanystr umístěný ve vyšším patře dílny. Toto oddělení, jež si vyžaduje kontrolovanou produkci, se nachází v izolované části výrobní haly. Tato část výroby si žádá stálost teplot v odlévací místnosti, kde tak lze uhlídat požadovanou tloušťku stěny výrobku. Toto jsou tři výrobní technologie, při nichž vniká základní keramický střep, který se dále po zaschnutí začistí a je připraven na glazování.

Nyní přichází fáze barvení a povrchové úpravy glazurou. Co si vlastně pod pojmem glazury představit a k čemu glazura slouží? Na webových stránkách *glazura.cz* je výstižně tento pojem vysvětlen: „*Keramické glazury jsou mletá skla speciálního složení s přísadou kaolinu, keramických pigmentů, barvicích oxidů, kalicích prostředků a dalších přísad. Jsou určeny k zušlechtní povrchu keramických výrobků, především k zajištění nepropustnosti, zvýšení chemické a mechanické odolnosti a zlepšení estetických vlastností (barevnosti, lesku apod.)*.“¹⁹ Firma pracuje již s hotovými vodními suspenzemi, které skladuje v barelech ve vysokých regálech. V produkci se nachází sekce pro inovaci, kde se vytváří různé zkoušky a pokusy s jednotlivými technikami malování, překrýváním polev a jejich smýváním. Je zde i tzv. chemická laboratoř, kde se vyvíjejí rozdílné tóny glazur s odlišnými poměry práškových hmot a získávají se tu informace o různých reakcích a jejich procesech.

Část haly určená pro glazování je vybavena „glazovacími automaty“ a také oddělením, kde se dekoruje ručně. Při strojním automatizovaném glazování se na povrch rotujících talířů, misek a dalších výrobků nanáší tlakovými pistolemi glazura nejprve z vnější strany a po obrácení produktu i zevnitř. Tyto linky jsou v současnosti ve firmě pouze tři. Z toho důvodu je škála glazur používaná najednou velice omezená. Jiné stroje jsou určeny pro glazování hrnků a menších hlubších nádob. Dna nádob jsou přisáta vzduchem k ramenům, která je ponoří při rotačním pohybu pod hladinu glazury. Glazura rovnoměrně nasákne na stěnu střepu a poté jen stačí začistit dno nádoby, aby se v peci nádoba glazurou nespekla s podložkou. Dekorativní zdobení je ve firmě prováděno ručně.

¹⁹ *Návody a postupy* [online]. c2013, [cit. 2013-01-24]. Dostupné na WWW: <<http://glazura.cz/cs/produkty/glazury/navody-a-postupy/>>.

Barvy se nanášejí pomocí vytvarovaných houbiček. Toto detailní dekorování se aplikuje dle typu glazury pod celkovou polevu, tedy před glazováním, či až po něm, tedy na povrch polevy.



Obr. 85. Automatické sprejovací boxy



Obr. 86. Glazování hrnků a menších hlubších nádob

Obr. 87. Ruční nanášení dekorů

Po naglazování se hotový produkt uloží do polic, které se připraví vedle pece k pálení. Zboží se zde skládá na speciální vozíky, na které se pokládají velké desky jako patra prokládaná tunelovými můstky. Do těchto pater se vkládají jednotlivé produkty, které se dále v takto zhotoveném regále posunují po kolejnici do pece. Celý “výpalový” úsek je tvořen jedním okruhem, v němž pohyblivá kolejnice automaticky posunuje jednotlivé vozíky jednou stranou směrem do pece a druhou stranou po výpalu ven. Vozík tento okruh urazí za cca 12 hodin. V první fázi pálení je naplněn nevypáleným zbožím. Jakmile je naložen, posunuje se do první části tunelové pece, kde začíná teplota na 50 °C. Teplota se dále zvyšuje až do úseku s teplotou nejvyšší, kde lze naměřit až 1180 °C. Každá

fáze pálení je pečlivě vyměřena, aby nedošlo k zbytečným ztrátám či výdejům energie. Po poslední fázi pálení je vůz se zbožím postupně sunut na vzduch, kde zboží chladne. Pokud jsou výrobky opatřeny krakelovací glazurou, právě v této fázi dochází k reakci polevy se vzduchem a na jejím povrchu se vytvářejí jemné prasklinky. Po vychladnutí keramiky se zboží kontroluje a rozděljuje na první a druhou jakost, eventuálně se produkty posílají zpět do glazovny na opravu drobných chybiček.



Obr. 88. Jednotlivé fáze výpalování v tunelové peci

Poslední částí cesty zboží je balení a příprava na doručení zákazníkovi. Na tuto část produkce funguje zvláštní oddělení merchandisingu, ve kterém jsou evidovány jednotlivé objednávky a dle nich i baleny. Zde pracuje několik pracovníků, kteří balí produkty ručně do krabic a dále je připravují k exportu. Většina zboží firmy Grestel nemá vyraženou značku reliéfně, proto se zboží značí inkoustovým razítkem odolným proti omytí. Takto opatřené a zabalené zboží poté směřuje ke spokojenému zákazníkovi do celého světa.



Obr. 89. Zboží k zabalení

Obr. 90. Ražna značky

Obr. 91. Zabalené produkty čekající na export

5.2 Analýza trhu - Jídelní servisy pro japonskou kuchyni

V poslední době se jídelním setům pro servírování japonské kuchyně věnuje díky zvýšené oblibě tohoto specifického jídla velké množství výrobců. Lze nalézt servisy určené pouze k servírování suši, ale také kombinované a vytvořené s ohledem na rozdílnost kultur. Mnohdy jsou to sety o mnoha kusech, které se dají variabilně využít nejen pro servírování východní kuchyně, ale i kuchyní západních.

Mezi známějšími firmami se sety s touto tematikou zabývala např. italská firma Alessi, pro kterou ho vytvořila francouzská bratrská designérská dvojice Ronan a Erwan Bouroullec. Kolekce *Ovale* svou skladbou zahrnuje nádobí pro všechny typy stravování.



Obr. 92. Kolekce *Ovale* italské firmy Alessi

Dalšími významnými firmami na trhu jsou Villeroy & Boch, Chef & Sommelier, norská firma Figgjo s hlavním designérem Olavem Joem, francouzská firma Mongolfier, pro níž kolekci inspirovanou origami designoval Robert Clévier a další.



Obr. 93. Jídelní servisy *Flow* a *Wave* od firmy Villeroy & Boch



Obr. 94. Ukázka z produktové řady firmy Figgjo

Z řad japonských firem mne velmi zaujala firma Wasara a to nejen zajímavým designem, ale i použitým materiálem. Jako většina japonských designérů se společnost opírá o japonské tradice a soustřeďuje se na design s minimální zátěží životního prostředí. Firma vyrábí jednorázové nádobí, na které je použit materiál z bambusu, rákosové buničiny a řízky, vedlejšího produktu při procesu rafinace cukru. Materiál je plně biologicky kompostovatelný a rozložitelný i v systémech domácího kompostování.



Obr. 95. Designový set firmy Wasara vyrobený ze 100 % recyklovatelného materiálu

5.3 Současná česká tvorba

Při svém navrhování jsem se měla zaměřit zejména na evropskou a americkou společnost a na její potřeby. Mimo celoevropského a japonského měřítka jsem také zavítala pro inspiraci do současné české tvorby. Na poli české scény je mnoho zajímavých autorů, ze kterých jsem vybrala pár těch, kteří mi jsou svou prací blízcí. Milan Hanko, v té době student Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, navrhl jídelní set podobné tématiky a neortodoxních tvarů, se zvučným názvem Oka-Mih.



Obr. 96. Jídelní set Oka-Mih

Ze studentské tvorby mne dále upoutala pro své nápadité řešení i čajová souprava Ondřeje Pospíšila, který navrhl porcelánový soubor tvořený kulovitou čajovou konvicí a miskami ve tvaru polokoule doplněných místo podšálků věncovitým stojánkem.



Obr. 97. Čajový set Ondřeje Pospíšila



Obr. 98. Čajový set Ego od Jana Čapka

Dalším výrazným mladým designérem na poli české scény, který je známý především svými návrhy pro firmu Mattoni, je Jan Čapek. Zaujal mne jeho čajový set z porcelánu v kombinaci s kovovými prvky. Poslední z autorů mě oslovil svými principy a přístupem k designu. René Šulc hledá svou inspiraci v přírodě a ke svému křeslu *Vážka* napsal text, který jsem s radostí zařadila do své inspirační rešerše: „*Inspirací je mi příroda - svými principy proporcí, stavby, úspornosti, kdy je vše jakoby dokonale promyšleno, nic neschází, nic nepřebývá. Takto lze v zásadě charakterizovat i design, spojení funkce, estetiky, ideálních proporcí a samozřejmě materiálové a ekonomické úspornosti.*“²⁰



Obr. 99. Chaise longue Vážka, René Šulc



Obr. 100. Mísa z designového studia Inveno, René Šulc

²⁰ BRUTHANSOVÁ, T. *český czech design 01*. 1. vyd. Praha: Prostor–architektura, interiér, design, 2007. ISBN 978-80-87064-01-6. s. 95.

5.4 Japonský současný design

Japonský design je podle mne v porovnání s evropským designem citlivější k potřebám člověka. Čerpá energii a poznání z přírody a podírají ho jiné kulturní, společenské, filosofické i tradiční hodnoty. Čím více jsem procházela a pozorovala práce japonských designérů, tím více mě uchvacovalo kouzlo jeho minimalismu a jednoduchosti, čistoty tvaru, současně však neuvěřitelně funkčního a nápaditého řešení promyšleného do posledního detailu. Pokud bych se měla pokusit shrnout celý japonský design, řekla bych, že se snaží s minimálním nutným řešením dosáhnout maximálního účinku a k tomu využívá odpozorované ze svého okolí. Jak řekl jeden japonský designér: „*Observation is always the key to development*“.²¹

A tímto heslem se řídil i autor pracující nejen s keramickým, ale i přírodním materiálem, ze kterého tvoří díla dokreslená zamyšlenými příběhy. Yukihiro Kaneuchiho práce často řeší sociální problémy, otázky bytí a souvislosti s ním spojené. Jednou z jeho prací jsou vázy z písku inspirované hrou Bou-Taoshi. Je to tradiční hra, kterou děti hrávaly s klacíkem zabodnutým do hromady písku, která v japonské tradici představuje objekt reprezentující božského ducha. Jednoduše odebíraly postupně hrsti písku a komu klacík spadl, ten prohrál.²² Prosté, přitom velmi poučné. Vázy mají tedy tvary písčných kup a jsou vytvořeny z plážového písku, pryskyřice, skla a korku.



Obr. 101. Dětská hra Bou-Taoshi, písčné kupy reprezentující božstvo a Kaneuchiho vázy

²¹About [online]. [cit. 2013-02-29]. Dostupné na WWW: < <http://www.shinazumi.com/main.htm> />.

²²Sand [online]. c2011, [cit. 2013-01-29]. Dostupné na WWW: < <http://yukihirokaneuchi.com/index.php?/2/sand/>>.

Velmi poutavý je pro mne i další z jeho produktů, šálek na kávu. Je postaven na myšlence, že tvořený výrobek je jako novorozenec. Je bez paměti a chápání světa, všemu se interakcí s uživatelem teprve učí v průběhu času. Je to v podstatě obyčejný kávový šálek, ale jeho nadhodnota spočívá v něžném dekoru, který na stěně šálku ztvárňuje silnou myšlenku.



Obr. 102. *Tinina krajina v šálku kávy*

Většina japonských umělců a designérů se snaží tvořit v harmonii s přírodou. Jsou spjatí s přírodou nejen po duchovní stránce, ale také z ní čerpají inspiraci a informaci pro tvar a funkčnost produktu. Celým japonským designem prostupuje myšlenka „Méně je více“ a minimalistická díla vystavěná na myšlenkových základech jsou tomu důkazem.

Mitsuru Koga je výtvarník pracující především s čistě přírodním materiálem, zejména s kamenem. Je inspirován přírodními oběkty, které jsou neustále přeměňovány pod vlivem vnějšího světa. Následuje tento přirozený proces a přidáním minimálních úprav dotváří svá díla do finálních podob. Jeho práce jsou na dnešní dobu neuvěřitelně pečlivé, vyžadují si až nadlickou trpělivost, v které cítíme odkaz zenové filosofie. Sám autor o díle říká: „*I wish to create an intermediate bridge between nature and human beings.*“²³



Obr. 103. *Dekoratívni objekty z přírodního materiálu*

²³ *Concept* [online]. c2010, [cit. 2013-01-29]. Dostupné na WWW: < <http://mitsuru-koga.com/> >.

Inspirativních děl a jejich autorů by se našlo v řadách evropských i japonských spousty. Nyní bych jen doplnila obrazovou galerii o pár dalších zajímavých projektů, které inspirovaly moji práci.



Obr. 104. AP stolička a jídelní set Sněhulák od designéra Shina Azumiho

Hiroshi Sugimoto, autor fotografické série *Voda a vzduch*, ve své práci pracuje a objevuje barvy ve stínu. Jeho tvorba vychází z japonské filosofie a myšlení. Autor zprvu studoval sociologii a politiku, dnes se jeho sociální cítění promítá do jeho umělecké tvorby. Ke svému dílu napsal text objasňující jeho zájem o tuto tematiku. A právě tato slova by se mohla stát úvodem do mé praktické části práce: „*Mystery of mysteries, water and air are right there before us in the sea. Every time I view the sea, I feel a calming sense of security, as if visiting my ancestral home; I embark on a voyage of seeing.*“²⁴



Obr. 105. Ukázka ze série *Voda a vzduch*, díla: *Středozevní moře, Egejské moře a Severní Atlantik*

²⁴ *Seascapes* [online]. [cit. 2013-02-30]. Dostupné na WWW: <<http://www.sugimotohiroshi.com/seascape.html> />.

5.5 Hledání toho pravého konceptu

„Inspirace je jako sexuální touha: není na objednávku.“

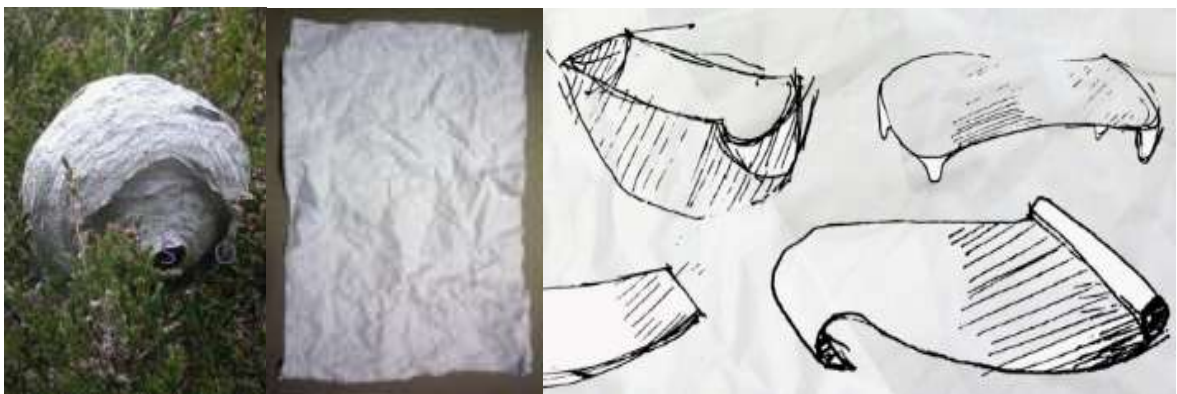
- Paul Gauguin

Konečnému konceptu předcházelo dlouhé studium témat souvisejících s námětem zadané práce. Bádání v oblasti japonské kultury, historie a myšlení mi otevřelo oči do, pro mě předtím neznámého, zcela nového světa. Toto poznání dále formovalo spolu s informacemi o portugalské kultuře myšlenky na návrh osobitého jídelního servisu. Zprvu jsem v návrhu šla cestou symboliky a tradic. Hlavním zdrojem mojí inspirace byli staří mistři čajového nádobí. Ti vytvářejí svá díla zcela intuitivně za použití individuálních přístupů, tvoří tak osobitý a neopakovatelný design. Tento postoj pramení z japonské filosofie o kráse. V této části práce jsem našla velký protiklad východní a západní kultury, který má za následek totální rozdílnost obou kultur.

U otázky Co je krásné? se západní kultura řídí rozumem, nikoli city. Západní civilizace si vytvořila soubor hodnot, které určují, co je krásné a co ne. Vždy se tedy snažíme vytvořit něco krásného na základě logického úsudku a předchozích zkušeností. Oproti tomu přístup východní kultury je natolik subjektivní, že nelze jednoznačně říci, co krásné je a co není. Japonský smysl pro krásu neboli „duch umění“ je založen na konceptu *MONO NO AWARE*, což je estetická hodnota vycházející z pocitů. Lidé považují za krásné to, co cítí, že je krásné.

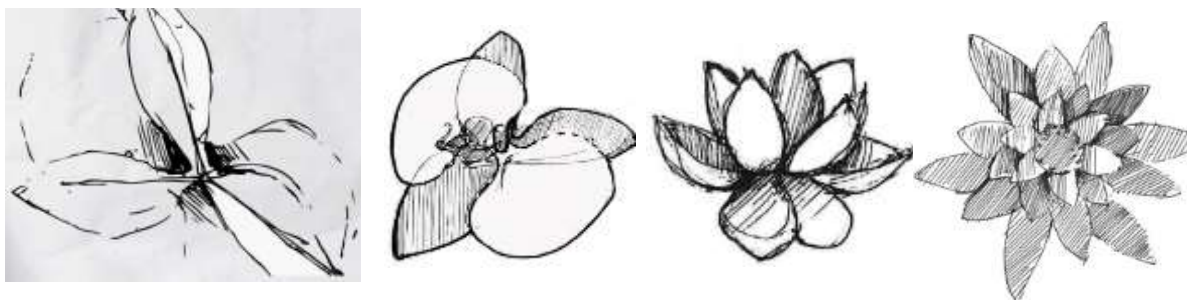
5.5.1 První fáze hledání

První návrhy byly pokusem najít krásu v jednoduchosti podtrženou moudrostí starých mistrů. Vycházela jsem z přírodních tvarů a stylizovala je do jednodušších forem.

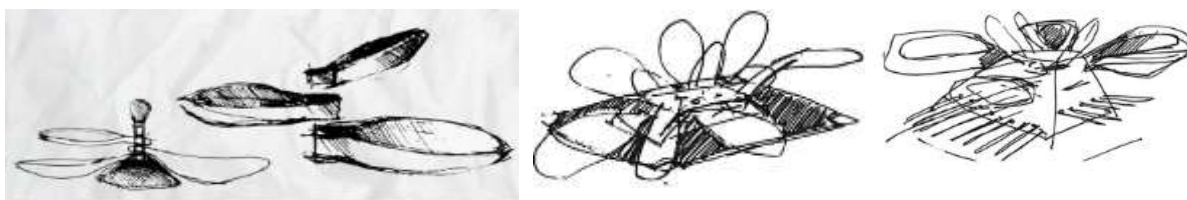


Obr. 106. První návrhy a inspirace

Během této části práce jsem svou pozornost také věnovala japonskému zenu, který mne dále nasměroval k jiné cestě řešení. Začala jsem se zabývat symbolikou. Ta mě dovedla ke květu orchideje a od této květiny jsem postupně přešla k ikoně japonského zenu, k lotosu. Lotosový květ je symbolem osvícení a probuzení, už jeho studie vyžaduje naprosté soustředění, stejně jako vytrvalost a duševní statečnost.

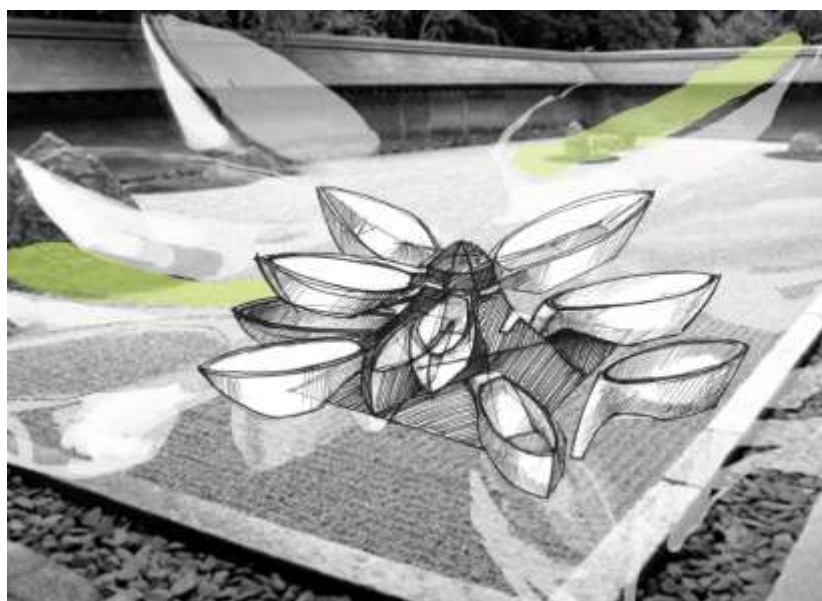


Obr. 107. Skici rostlin



Obr. 108. Stylizování květu do návrhu jídelního servisu

Postupným skicováním a zjednodušováním květu lotosu vznikl nakonec nápad na nádobí v podobě centrálního stolního kusu, jaký je znám z portugalské keramické tvorby Bordala Pinheira z 19. století. Tento kus nádobí v sobě skrýval dekorativní objekt na stůl a zároveň i praktické funkční nádobí.

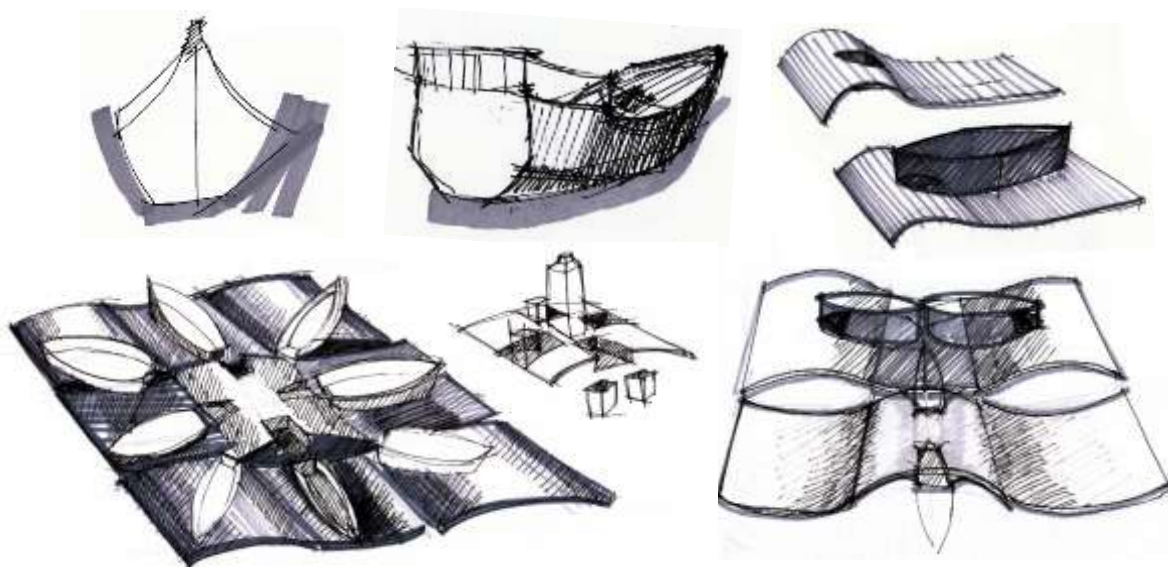


Obr. 109. Skica centrálního stolního kusu

Na tomto místě se poprvé idea setkala s realitou. Návrh tohoto setu se natolik vymykal běžnému designu, že jej firma ze strachu o nezvyk a neochotu zákazníků, zkusit něco nového a neozkoušeného, zamítla.

5.5.2 Druhá koncepční fáze

Další návrh vycházel ze společné historie obou zemí. V průběhu studia témat jsem narazila na pár zajímavých skutečností. V první řadě tu bylo vůbec první setkání Japonska s Evropou v podobě portugalských mořeplavců, kteří se na ostrovech zastavili, aby opravili své lodě. Od té doby začalo obchodní přátelství mezi oběma zeměmi. Jedna ze zajímavostí je původ japonské obliby v použití oblých kamínků na vytváření zátiší či „suchých“ zenových zahrad. Právě ony oblázky byly poprvé dovezeny na japonské ostrovy portugalskými mořeplavci, kteří připluli na ostrovy kvůli obchodu. Směrem do Japonska pluly lodě prázdné a pro jejich stabilitu bylo nutné lodě zatížit. Dno lodí bylo tedy naplněno kamínky, které se při zpáteční cestě vyložily, aby se mohlo nalodit zboží. Také *tempura*, známé japonské jídlo, bylo do Japonska původně přeneseno z Portugalska. Všechny tyto souvislosti mne vedly k jednotnému závěru. Nejdůležitější společnou cestou obou zemí bylo obchodování, při kterém se překonávaly velké vzdálenosti přes oceán i moře na typických portugalských karavelách. To dalo vzniknout nápadu, že set, který byl původně tvořen jako květ lotosu, může být centrálním přístavem pro lodě ze všech částí světa. Tento set by tedy mohl symbolizovat setkání mezinárodních kuchyní na jednom místě, konkrétně na stole zákazníka.



Obr. 110. Skici stylizovaného přístavu

5.5.3 Koncept dostává podobu

Nyní opět přišla řada na návrat k japonskému smyslu pro krásu. Japonská kultura vyznává emocionální a osobní hodnoty více, než hodnoty materiální. Japonci žijí harmonický vztah s přírodou, ke které jsou velice vnímaví. Nadmíru si váží síly okamžiku a jeho subjektivního prožití, tento fakt ovlivňuje celý jejich život i kulturu. Styl jejich tvorby je jednoduchý, čistý a velmi minimalistický.

Snažila jsem se naprosto oprostít od popisné skutečnosti a intuitivně zachytit pohyb vodní hladiny, která mě, stejně jako Hiroshi Sugimotoho, uklidňuje a dodává síly. Je to dáno vodní energií, která se nad hladinou akumuluje. O této energii mluví také starobylé učení *feng-šuej*, v jehož překladu *feng* znamená vítr a *šuej* znak pro vodu. V knize *Dům a zahrada Feng-šuej* se píše: „*Feng-šuej znamená, že všechno, co nás obklopuje, sestává z proudící energie.*“²⁵

Voda a vítr jsou hlavními elementy tvořícími energii. Ta se na hladině moří a oceánů projevuje v podobě vln a vlnek, jež lze jen těžko zachytit. A právě jedno takové subjektivní zachycení okamžiku se stalo nosným prvkem celého konceptu.



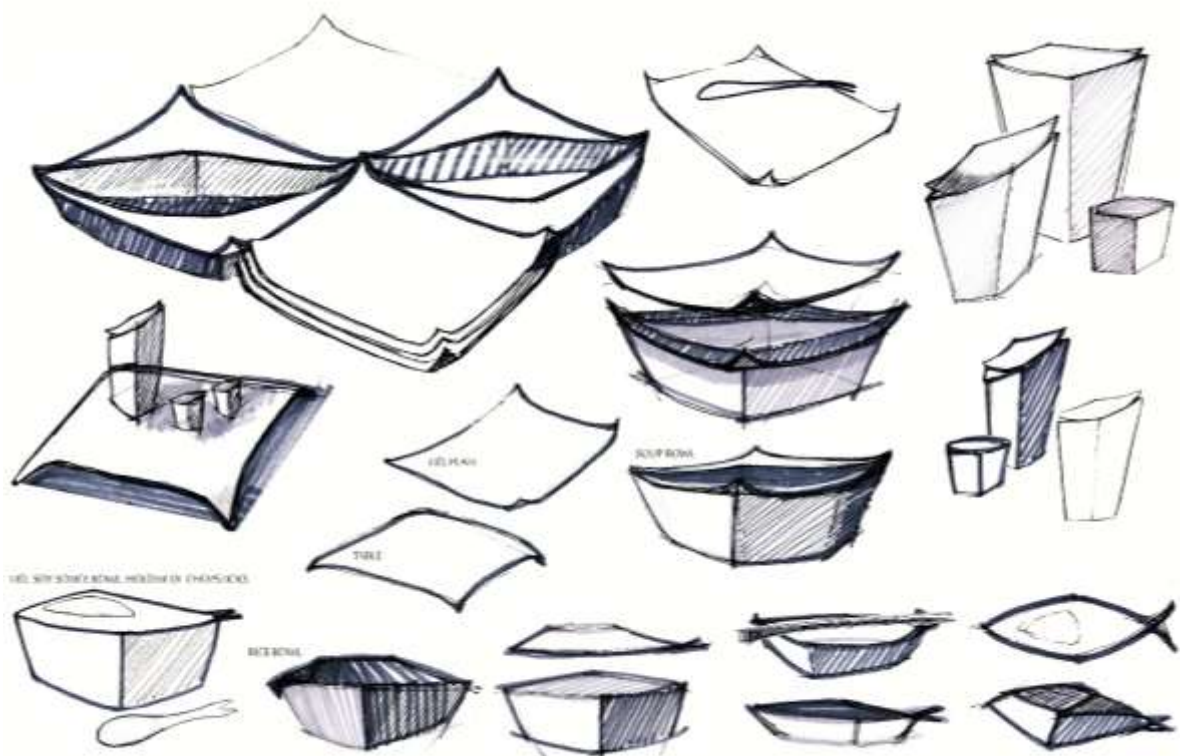
Obr. 111. Zachycení tvaru vlny

²⁵ MACHÁČKOVÁ, L. *Dům a zahrada Feng-šuej*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2006. ISBN 80-249-0719-4. s. 12.

5.5.4 Koncept získává tvar

Stěžejním tématem setu se stalo zachycení okamžiku. Stále zde ale chyběla vizuální stránka celého servisu. Z toho důvodu jsem se opět obrátila pro inspiraci k tradicím, tentokrát na stranu Portugalska. Po celou dobu pobytu mne velice ovlivňovalo městské prostředí, konkrétně fasády domů, které jsou po celém území Portugalska pokryty keramickými dlaždicemi azulejos. Tato nástěnná dekorace mě přivedla na myšlenku vodní hladiny poskládané z mozaiky jednotlivého nádobí.

Celý set je jakousi symbolikou zaoceánských plaveb Portugalců plavících se za cizími kulturami. Na rozvlněné vodní hladině talířů „plují“ lodě v podobách polévkových a rýžových misek...



Obr. 112. Konceptní návrh jídelního setu

5.5.5 “Delikátní“ koncept

Rafinovanost servírování japonské kuchyně si vyžaduje jednoduché a funkční nádobí, které nebude narušovat estetický dojem jídla, ale naopak ho bude doplňovat a umocňovat. Design by měl být osvobozený od zbytečností a promyšlený do posledních detailů. Navíc musí být přizpůsoben sériové výrobě, proto by měl být snadně reprodukovatelný. Při návrhu jsem si zprvu vymezila základní kritéria, kterými se návrh řídí. Důležité je, aby bylo nádobí jednoduché, ergonomicky zvládnuté, praktické, ale také aby nepůsobilo prázdňým dojmem. Z praktického hlediska podtrhuji skladnost výrobku, proto byla zdůrazněna stohovatelnost setu a set čítající minimální počet odlišných kusů produktů. Dále mne zajímala variabilita a kombinovatelnost jednotlivých kusů pro všechny typy jídel i každodenní použití.

Při výběru názvu celého setu jsem se inspirovala japonským smýšlením. Mým přáním bylo, aby set poukazoval na jedinečnost japonské kultury a gastronomie. Japonská společnost uznává namísto běžných čtyř chutí i chuť pátou, kterou popisuje jako *delikátní*. Tento jídelní set byl navržen právě v duchu páté chuti, s cílem navození správné atmosféry japonského stolování. Podle této myšlenky dostal svůj název – *Přístav pěti chutí*. Je to produkt s vlastním příběhem a energií, který při servírování a konzumaci jídel přináší větší estetický požitek a potěšení.



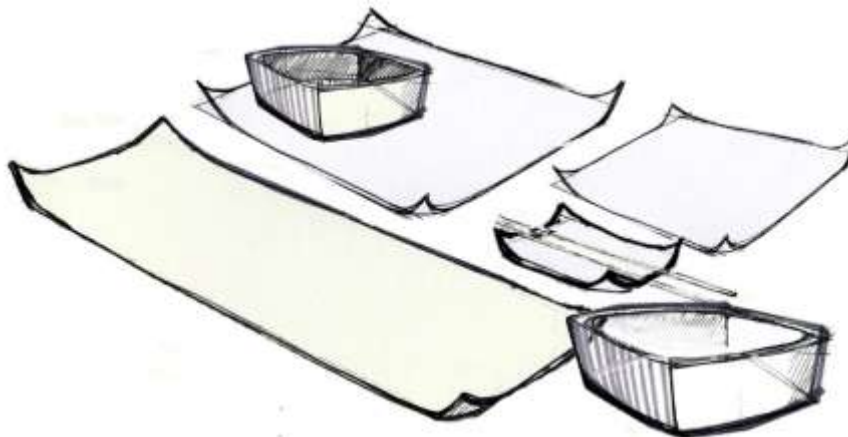
Obr. 113. Počáteční náčrt setu převedený do 3D zobrazení

6 ZROD VÝROBKU OD SKIC AŽ PO FINÁLNÍ PRODUKT PŘIPRAVENÝ K VELKOVÝROBĚ

Koncepční návrh výrobku byl jen začátkem dlouhé cesty vývoje produktu. Konečnému produktu předcházelo mnoho výrobních fází, od schválení kresebné varianty celého setu, přes rozměrové odlišnosti, zakreslení výrobku ve 2D a 3D zobrazení, po technické zkoušky materiálu, glazur a technologií výroby. V průběhu výrobního procesu vyplouvaly na povrch různé otázky a technické problémy, které postupně formovaly vzhled finálního produktu. Navržený set byl nakonec tak podařený, že je nyní produkt chystán k velkovýrobě a exportu na evropský a americký trh.

6.1 Proces na papíře

Základní koncepční názor, který byl již představen v předešlé kapitole, bylo potřeba rozvíjet dál. Vznikaly nové skici a návrhy jídelního setu obohacené o další varianty nádobí. V průběhu této fáze designování bylo nezbytné podpořit práci reálnými rozměry. Zprvu jsem se zaměřila na rozměry a tvary japonského nádobí. Snažila jsem se z nich vyčíst funkci a potřebnou ergonomii každého jídelního kusu. Po zmapování rozměrů japonského servírovacího nádobí, přišla řada na převedení nádobí do evropských „mír“. Zajímavostí může být fakt, že talíř určený ke konzumaci hlavního jídla je na japonském trhu v průměru o 6 cm menší, než jak je standardně v Americe. V počátečních návrzích byl set tvořen nejen jídelním nádobím, ale byl vytvářen včetně nápojového saké setu. Po konzultaci s vedením firmy byly upřesněny detaily a schváleny rozměry jednotlivých produktů, byl také stanoven počet a druhy výrobků, které se budou vyrábět.

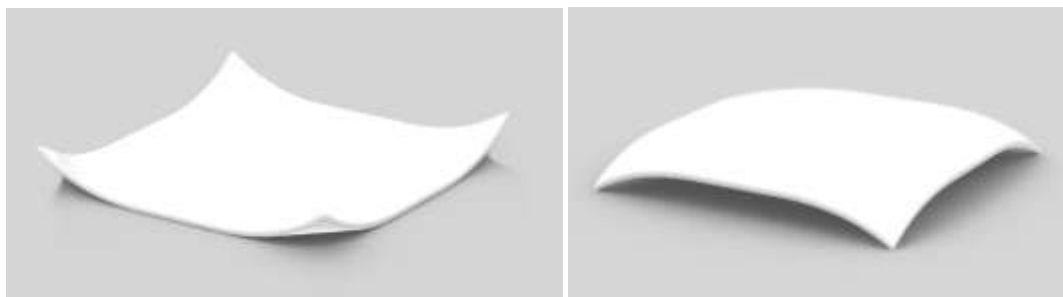


Obr. 114. Základní sortiment vybraný pro realizaci

6.2 Nalezení výsledného tvaru

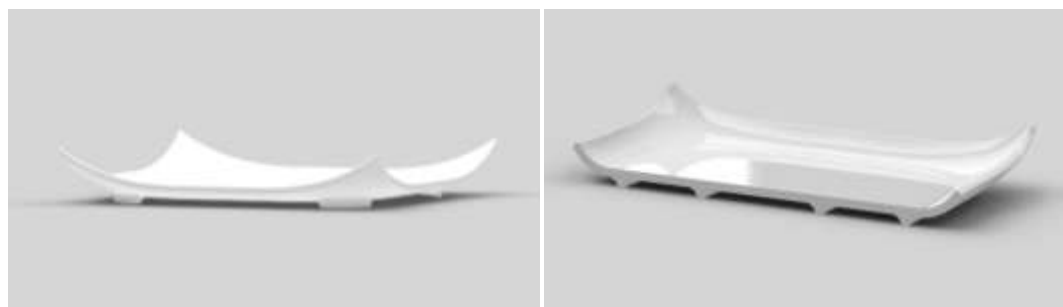
Jakmile byl určen celkový sortiment jídelního setu, následovala tvorba ve 3D programu. Práce ve 3D má velkou výhodu při navrhování detailů, kdy je patrná sebemenší maličkost a je možné ji ihned upravit. Základním kusem celého setu je talíř, dle kterého byly poté odvozeny ostatní výrobky. Právě na talíři bude demonstrován celý průběh práce až do konečné fáze vypáleného produktu.

Celý set jsem pojala minimalisticky. Snažila jsem se vytvořit čistý a svěží design oproštěný od zbytečnosti. Talíř vycházel z plátu materiálu, který byl zprvu zohnutý nahoru pouze v rozích. Později byl díky jídlům s omáčkami mírně zdvihnut i po stranách. Tento detail není jen vizuální součástí produktu, ale je praktickou pomůckou pro snadný úchop a manipulaci s talířem. Při otočení produktu podedním vzůru může sloužit i jako podložka pod horké hrnce. Produkt byl zamýšlen jako čistá hmota naglazovaná jen z lícové strany.



Obr. 115. Vývojové počátky talíře

Tady se bohužel projevil první problém materiálu. I když je pórovitost u tohoto materiálu velice nízká s absorpcí vody pod 0,5% v běžné praxi je nutností vytvořit polevu z obou stran výrobku. Je to jednak kvůli zvýšeným hygienickým požadavkům trhu a také z estetického hlediska, protože vypálený nenaglazovaný střepek není bílé barvy, ale je zabarvený do krémovea.



Obr. 116. Úprava reversu přidáním obruby

Tento problém byl vyřešen přidáním obruby na rubové straně talíře. Zprvu byl lem navržen do čtyř hlavních rohů, později však díky tíze hmoty a pravděpodobnému

zhroucení materiálu při pálení bylo nutno obrubu umístit po celém obvodu a to dvojnásobně, jak je patrné z obrázku vedeným řezem talíře. Po těchto technických úpravách bylo dále zapotřebí otestovat reakci materiálu při pálení. Zvednuté rohy mají tendenci klesat, proto bylo zapotřebí ozkoušet tyto odchylky a následně je vykompenzovat před pálením. K tomu sloužily ručně vyrobené talíře s různě zdvihlými rohy. Po vypálení talířů se přeměřily odlišnosti výšek hran a ty se později zaznačovaly do technických výkresů pro výrobu.



Obr. 117. Zkouška materiálu na zkušebních talířích



Obr. 118. Ukázka zkušebního talíře po výpalu

6.3 Technické kreslení pro výrobu

Po vyhodnocení výsledků zkoušek byly určeny rozměry talíře a mohla se začít zpracovávat technická dokumentace. Technický výkres pro modelárnu obsahuje půdorys, bokorys s vyznačením řezopohledu a diagonální pohled vedený celým produktem. V bočním pohledu se odlišnou barvou zaznamená zjištěná odchylka materiálu před vypálením a do informační tabulky se vyplní identifikační informace o produktu,

např. název, výrobní zkratka, kód výrobku, autor projektu, datum zpracování apod. Výsledný rys se připravuje ve skutečné velikosti před smrštěním výrobku. Materiál firmy Grestel se smršťuje v průměru o 11,7 %, proto se tedy technická dokumentace pro modelovnu tiskne ve zvětšení 111,7 %.



Obr. 119. Ukázka vyznačení odchýlení hran na diagonálním řezu

6.4 Tvorba sádrové formy a prvního prototypu

Po zhotovení technické dokumentace se proces posunul do modelovny. Modeláři podle technického rysu nejprve vyrobili ocelovou šablonu kopírující zaoblení talíře. Touto šablonou na modelářském kruhu vysoustružili základní tvar bez zvýšených rohů. První roh byl následně ručně napojen a zbylé tři rohy odlity do formy vytvořené z jeho kopie. Na prozatím rovné dno byly železkiem vytvarovány obě obruby a tím byla zakončena výroba sádrového prototypu.



Obr. 120. Postup při výrobě sádrového prototypu

Sádrový prototyp je dále použit k odlití do sádrové formy, tzv. „mateřské“. Při vytváření této formy se postupuje stejně, jako u odlévání přechozího,

tz. že se před odléváním musí daná plocha ohradit, ohrádku utěsnit válečkem z hlíny proti vytečení sádry a naimpregnovat plochy šelakem z mastného mýdla, které zabrání nechtěnému přilnutí zatuhlé sádry k modelu. Po důkladném vyschnutí je forma připravena na první odlitek finálního produktu. Pokud se po odlití produktu vyskytnou nějaké potíže či drobné chyby, dají se upravit na sádrovém prototypu, který se po úpravách opět odlíje do sádry.



Obr. 121. Odlití prvního keramického prototypu

Po vytvoření „mateřské“ formy přichází na řadu tvorba produkčních forem. Podle náročnosti produktu se vybere nejvhodnější řešení výrobní technologie, ke které se zhotoví vhodná forma kopií formy „mateřské“. V případě těchto talířů se zvolila nejefektivnější výrobní forma, technologie „RAM pressing“.

6.5 Výběr glazur

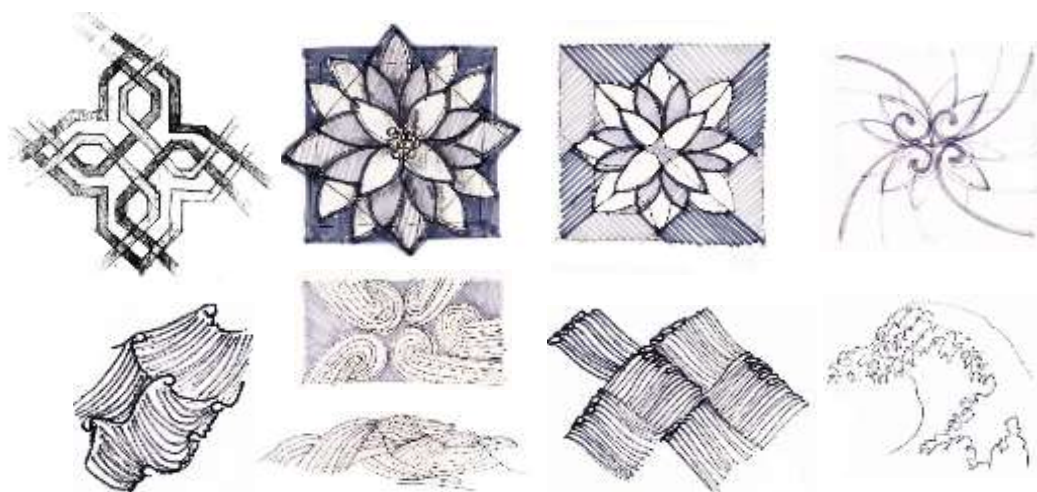
Po získání finálního tvaru produktu přišel na řadu výběr polev. Pro Japonskou kulturu jsou typické polevy tmavých a povětšinou matných barev. Matné glazury mají bohužel jednu velikou nevýhodu, nejsou zcela odolné proti poškrábání kovovými předměty. Z toho důvodu se pro evropský trh vybírají glazury lesklé a jsou používány především světlé barevnosti. V souvislosti s touto skutečností jsem tedy volila lesklou glazuru, ale při vývozu do Japonska bych jistě neváhala použít přirozenější matnou barvu a to nejen ve světlém, ale i v tmavém provedení či v jejich kombinaci.

6.5.1 Detail ve znamení shuniku

Keramika je vytvářena v japonském stylu a tak nebylo nic samozřejmějšího než se na závěr nechat inspirovat tradiční japonskou malbou sumi-e. Ta mi připomněla velký důraz kladený na celkovou estetiku a vyváženost díla. Nejvíce ceněnou složkou výtvaru je ruční dotek, energii, kterou umělec do díla vkládá. Dnes se i moderní keramika snaží

napodobit ručně vyráběné produkty lehkým zvlněním jejich povrchu. Toto ale není podstata ručně vyráběných výrobků, která je tak ceněna. Z díla, které někdo tvořil rukama, je cítit energie a síla načerpaná během výroby. V rámci této myšlenky jsem se snažila věnovat produktům vytvářených v automatizované sériové výrobě alespoň trochu lidského doteku. Vybrala jsem znak shuniku, který má být vlastně jakousi tečkou, dotvořením celého vizuálního vjemu díla. V případě této výroby je to symbolicky poslední tečka před samotným pálením.

Postup při výběru dekoru shuniku byl velice zajímavý. Inspirací mi byly zprvu portugalské dlaždice azulejos, postupně se dekor zjednodušoval na prolínající se linie a nakonec dostal vzhled pohyblivé vodní masy. Konečnému návrhu předcházela inspirace z čínských váz, japonských tkanin, maleb a suchých zahrad. V poslední fázi tvořilo návrh pět vln symbolizujících pět chutí, čtyř vsazených v diagonále obrazu a páté usazené nad ní. Styl byl inspirovaný původní japonskou malbou, ve které chyběla perspektiva a stín, malba tedy působila velice ploše a autoři si proto pomáhali mírnou diagonální osou na pozadí.



Obr. 122. Vývoj dekoru

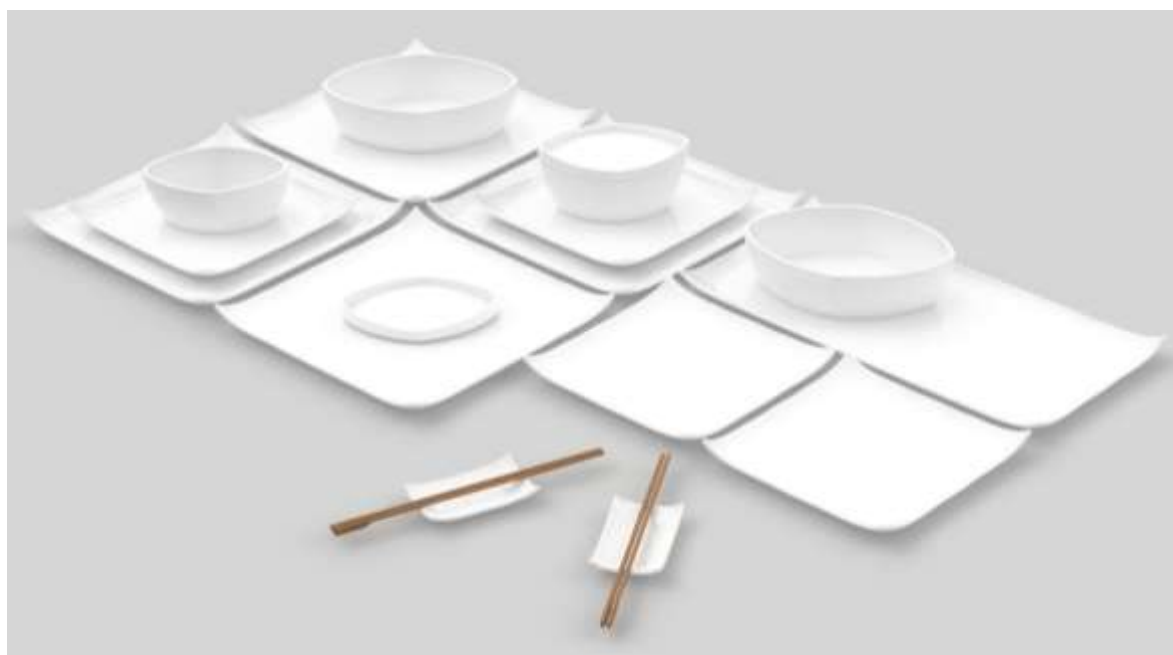
6.6 Výsledný vzhled celého jídelního setu

Podobně jako u talíře následovala výroba dalších jídelních kusů setu. Během práce ve 3D programu se hodně pracovalo se vzhledem rýžové misky a jejím víkem. To bylo dáno hlavně estetickými a technickými vlastnostmi materiálu. V prvních návrzích byla miska zakryta salátovým talířem, později byla kryta druhou miskou obrácenou vzhůru nohama a ve výsledné fázi byla v misce uchována teplota rýže pomocí na ni nasazené další nízké misky určené na sojovou omáčku.

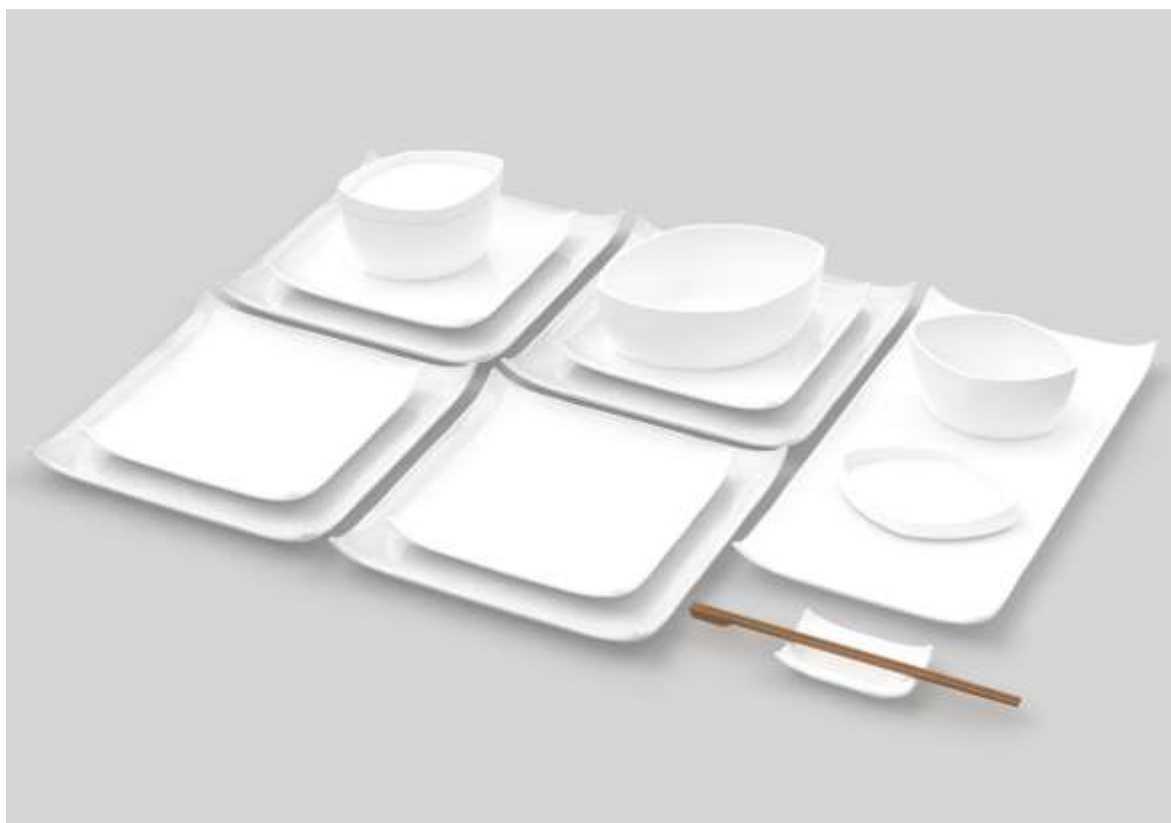


Obr. 123. Tvarový vývoj rýžové misky

Výsledný set je variabilně obměnitelný a kombinovatelný. Záleží jen na počtu stolovníků, pro které je jídelní set nachystán. Základní set je tvořen sedmi druhy jídelního nádobí. Jsou to dva druhy talířů, jeden s rozměrem 26 x 26 centimetrů, druhý salátový o rozměru 20 x 20 centimetrů. Set talířů doplňuje „sushi“ táč dlouhý 41 a široký 20 centimetrů, držák na jídelní hůlky a dva typy misek. Větší polévková miska má rozměry 20 x 14 x 6,5 centimetru, menší rýžová miska, o rozměrech 14 x 10 x 6,5 centimetru, je zakryta víkem z misky o výšce 2, 5 centimetru.



Obr. 124. Kompozice jídelního setu



Obr. 125. Kompoziční varianty

ZÁVĚR

„Traditions needn't be conserved. The Traditions of a new epoch are created by the people of that epoch.“

- Kazuo Shinohara

Současný evropský trend v oblibě cizokrajných kuchyní dal vzniknout myšlence vytvořit jídelní soupravu pro americký a evropský trh inspirovanou japonskou estetikou při stolování. Nádobí v duchu japonského zenu má evropskému zákazníkovi zprostředkovat v domácím prostředí atmosféru a smyslový zážitek při servírování cizokrajného jídla, které se již stává běžnou součástí západního jídelníčku.

Design kameninového jídelního setu vznikal postupně na základě studia historických a kulturních souvislostí, inspirací východními tradicemi, jejich ideemi a estetikou v kultuře podávání pokrmů. Odvahu inovovat tvary a dekory v současné keramické produkci je blízké designérské tvorbě začínajících umělců, kteří vyhledávají nezvyklé přístupy, učí se používat nové, pokročilejší technologie a po svém komunikovat v oblasti mladého designu, uspokojujícího a potěšujícího smysly i duši.

Při tvorbě konkrétního keramického produktu, připravovaného do velkovýroby, bylo zapotřebí přihlížet k možnostem technologických postupů, odlišným od individuální autorské tvorby, která je ve svých možnostech daleko svobodnější. Bylo tedy nutno se podřídit a vyhovět technologickým postupům zavedeným při tovární výrobě keramiky firmy Grestel. Design jídelního setu propojuje nejen zajímavý vzhled produktu, ale i inovativní přístup, který evropskému zákazníkovi přibližuje odlišnou kulturu při konzumaci těchto specifických jídel.

Dobrý design je v souladu se zenovou filosofií, protože přináší potěchu a inspiraci do života vnímavého člověka a může ovlivnit i citlivost lidí, kteří se zatím estetikou příliš nezabývali. Přála bych si, aby se výsledná jídelní souprava ve výrobě osvědčila, byla přínosem ke kultuře stolování a esteticky obohatila své budoucí uživatele.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] HANYKÝŘ, V.; KUTZENDORFER, J. *Technologie keramiky*. 1. vyd. Hradec Králové: Vega, 2000. ISBN 80-900860-6-3. [287 s.].
- [2] RADA, P. *Techniky keramiky*. 1. vyd. Praha: Aventinum, 1990. ISBN 80-85277-47-6.
- [3] MATTISON, S. *Jak se dělá keramika: Podrobný průvodce nástroji, materiály a technikami (...)*. 1.vyd. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-7209-599-4.
- [4] WEISS, G. *Keramika umění z hlíny: Kulturní dějiny a keramické techniky*. 1. vyd. Praha: Grada, 2007. ISBN 978-80-251-1568-8. [256 s.].
- [5] WARSHAWOVÁ, J. *Velká kniha keramiky*. 2. vyd. Praha: Knihcentrum, 1997. ISBN 80-86054-24-1.
- [6] MACEK, T. *Keramika*. 1. vyd. Brno: Computer Press, 2007. ISBN 978-80-251-1568-8.
- [7] ADAMCOVÁ, M. *Keramika pro malé i velké*. 1. vyd. Olomouc: Fin, 1994. ISBN 80-85572-67-2.
- [8] KUSAKABE, M.; LANCET M. *Japanese Wood – Fired ceramics*. Iola, 2005. ISBN 0-87349-742-2.
- [9] MONTMOLLIN, D. *The practise of stoneware glazes*. 1st edition. Gent: Snoeck-Ducaju & Zonn, 2005. ISBN 2-908988-20-8. [254 s.].
- [10] PILAR NAVARRO, M. *Velká kniha dekorování keramiky*. 1. vyd. Praha: Knihcentrum, 1997. ISBN 80-86054-20-9.
- [11] BHASKARANOVÁ, L. *Podoby moderního designu: Inspirace hlavních hnutí a stylů pro současný design*. Praha: Slovart, 2007. ISBN 80-7209-864-0.
- [22] RILEYOVÁ, N.(ed.) *Dějiny užitého umění: Vývoj užitého umění a stylistických prvků (...)*. Praha: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-549-8.
- [33] PIOJAN, J. *Dějiny umění/4*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1983. 09/03. 01-506-83.
- [44] POCHYLÝ, M.; PŮROVÁ, V. *Dějiny světa*. 1. vyd. Praha: OTTOVO NAKLADATELSTVÍ, 2003. ISBN 80-7181-744-9.
- [15] COLLCUTT, M.; JANSEN, M.; KUMAKURA, I. *Svět Japonska*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 1997. ISBN 80-7176-459-0.

- [16] SUCHOMEL, F.; SUCHOMELOVÁ, M. *Mistrovská díla japonského porcelánu*. 1. vyd. Praha: Národní galerie v Praze, 1997. ISBN 80-7035-145-4.
- [17] KOPÁČKOVÁ, K. *Japonská kuchyně*. Praha: NKL, 2003. ISBN 80-7106-294-4.
- [18] BRUTHANSOVÁ, T. *český czech design 01*. 1. vyd. Praha: Prostor –architektura, interiér, design, 2007. ISBN 978-80-87064-01-6.
- [19] VÁVRA, D. *Překvapivé stavby*. 1. vyd. Praha: Plus, 2010. ISBN 978-80-259-0034-5.
- [20] KLÍMA, J. *Dějiny Portugalska*. Praha: Lidové noviny, 2007. 672 s. ISBN 978-80-7106-903-4.
- [21] BINKOVÁ, S. *Portugalsko*. Praha : Libri, 2004. ISBN 80-7277-217-1.
- [22] SANDÃO, A. *Faiança Portuguesa: séculos XVIII, XIX*. Barcelos: livraria civilização, 1999. ISBN 972-26-0321-3.
- [23] RAMOS E HORTA, C. *Cerâmica de Rafael Bordalo Pinheiro*. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 1999. ISBN 989-8010-34-7.
- [24] ALMEIDA, A.; SANTOS SIMOES, J.M.; etc. *A Cerâmica Portuguesa da Monarquia à República*. Portugal: Tagus Gráfica, 2011. ISBN 978-972-776-416-7.
- [25] PAIS, A.N.; PACHECO, A.; COROADO, J. *Cerâmica de Coimbra: do século XVI-XX*. SA: Tipografia Peres, 2007. ISBN 978-972-797-155-8.
- [26] MACHÁČKOVÁ, L. *Dům a zahrada Feng-šuej*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2006. ISBN 80-249-0719-4.
- [27] SVOBODOVÁ, K. *PŘEŽAH* [online]. c2009, [cit. 2013-01-21]. Dostupné na WWW: <[http:// artkeramika.cz/index.php?id=52&clid=753](http://artkeramika.cz/index.php?id=52&clid=753)>.
- [28] *Návody a postupy* [online]. c2013, [cit. 2013-01-24]. Dostupné na WWW: <<http://glazura.cz/cs/produkty/glazury/navody-a-postupy/>>.
- [29] *Technical info* [online]. c2013, [cit. 2013-01-22]. Dostupné na WWW: <<http://grestel.pt/InfoT%C3%A9cnica/tabid/1016/language/en-US/Default.aspx>>.
- <http://www.nextart.cz/neobcan/3-TEXTY/5-Keramicke-formy>
- [30] WYNN. *Vývoj japonské keramiky IV*. [online]. c2010, [cit. 2013-01-29]. Dostupné na WWW: <<http://www.ojaponsku.cz/vyvoj-japonske-keramiky-iv-1043/>>.

- [31] KOPÁČKOVÁ, K. *Víte co je NECUKE?*. [online]. c2006, [cit. 2013-02-7]. Dostupné na WWW: < http://www.artmagazin.eu/historie-inspiruje/vite-co-je-necuke.htm#s_necuke-4/.
- [32] SLOUP, J. *Koktejl*. [online]. 1999, č. 1 [cit. 2013-02-7]. Dostupné na WWW: < http://www.czech-press.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=129:portugalsko-zem-moeplavc-portskeho-vina-a-modrych-kachl&catid=10:cestopis&Itemid=4/.
- [33] *Kultura v Portugalsku* [online]. [cit. 2013-02-11]. Dostupné na WWW: < <http://www.dovolena-portugalsko.com/clanek/kultura-v-portugalsku/>.
- [34] *Historie* [online]. [cit. 2013-04-25]. Dostupné na WWW: < <http://www.vistaalegreatlantis.com/contents.aspx/3/História/>.
- [35] *Hiroshi Sugimoto* [online]. [cit. 2013-01-15]. Dostupné na WWW: < <http://www.sugimotohiroshi.com/>>.
- [36] *AMKK* [online]. [cit. 2013-03-14]. Dostupné na WWW: < <http://azumamakoto.com/>.
- [37] *Mitsuru Koga* [online]. [cit. 2013-04-10]. Dostupné na WWW: < <http://mitsurukoga.com/>.
- [38] *Yukihiro Kaneuchi* [online]. [cit. 2013-04-10]. Dostupné na WWW: < <http://yukihirokaneuchi.com/>.
- [39] *JOnoBI* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné na WWW: < <http://www.yo-no-bi.com/>.
- [40] *Wasara* [online]. [cit. 2013-04-20]. Dostupné na WWW: < <http://wasara.jp/>.

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

atd.	a tak dále
apod.	a podobně
např.	například
tzv.	takzvaný
n. l.	našeho letopočtu
př. n. l.	před naším letopočtem
°C	stupeň Celsia
3D	trojdimenzionální
2D	dvojdimeznionální
Dr.	doktor

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1. <i>Výroba krajek</i>	16
Obr. 2. <i>Ukázka ručně vyráběných koberců</i>	16
Obr. 3. <i>Poloha Japonska</i>	18
Obr. 4. <i>Samurajové před a po roce 1876</i>	23
Obr. 5. <i>Plovoucí brána svatyně Itsukushima</i>	25
Obr. 6. <i>Zenový mnich</i>	27
Obr. 7. <i>Divadlo kabuki</i>	28
Obr. 8. <i>Divadlo bunraku</i>	28
Obr. 9. <i>Hodina kaligrafie</i>	28
Obr. 10. <i>Čajový obřad v japonském interiéru</i>	29
Obr. 11. <i>Mistr Kakundžu, XIV dynastie</i>	30
Obr. 12. <i>Misty where river turns, Wang Nong</i>	31
Obr. 13. <i>Magnolia, Jean Kigel</i>	31
Obr. 14. <i>Tisky ukiyo-e, Katsushika Hokusai</i>	32
Obr. 15. <i>Ukázka servírování japonské kuchyně</i>	35
Obr. 16. <i>Jídelní hůlky</i>	36
Obr. 17. <i>Kvetoucí švestka, Gogh</i>	38
Obr. 18. <i>Podnos, sklo</i>	38
Obr. 19. <i>Godwinův bufet, 1867-1870</i>	38
Obr. 20. <i>Damašek, Godwine</i>	38
Obr. 21. <i>Tapeta, 1878</i>	38
Obr. 22. <i>Vlys, Ch. Dresser, 1878</i>	38
Obr. 23. <i>Ukázka západní keramiky inspirované Japonskem</i>	39
Obr. 24. <i>Továrna</i>	47

Obr. 25. <i>Typická glazura, 16. století</i>	47
Obr. 26. <i>Typická medově zelená polévaná glazura</i>	47
Obr. 27. <i>Bilha de segredo</i>	47
Obr. 28. <i>Klasické sety, 1888 a 1889</i>	51
Obr. 29. <i>Džbán pro Marii Piu</i>	51
Obr. 30. <i>Stolní centrální servis</i>	51
Obr. 31. <i>Dekorace, 1902</i>	51
Obr. 32. <i>Dlaždice Azulejo, v rozmezí let 1897 - 1905</i>	51
Obr. 33. <i>Dekoratívni kamenina</i>	52
Obr. 34. <i>Zé-Povinho a farář</i>	52
Obr. 35. <i>Dekorace, M. Gustavo</i>	52
Obr. 36. <i>Ukázka výroby továrny Fábrica do Rato</i>	52
Obr. 37. <i>Tvorba továrny Sv. Antonína ve Vale de Piedale</i>	54
Obr.38. <i>Díla z továren Pereira Valente, Devezas, Constância od Wenceslawa Cifky, talíře z továrny Dr. Milagres, Carvalhinho, Alcobaça a Aveiro</i>	55
Obr. 39. <i>Vánoční reklamní kampaň Vista Alegre z roku 2007</i>	56
Obr. 40. <i>Výrobní postupy firmy</i>	57
Obr. 41. <i>Škála produktů</i>	57
Obr. 42. <i>Produkty firmy SPAL</i>	58
Obr. 43. <i>Azulejo cuerda seca</i>	59
Obr. 44. <i>Azulejo cuenca</i>	59
Obr. 45. <i>Azulejo renascentista</i>	60
Obr. 46. <i>Azulejo enxaquetado</i>	60
Obr. 47. <i>Azulejo enxaquetado rico</i>	60
Obr. 48. <i>Azulejo de tapete</i>	60
Obr. 49. <i>Azulejo pro výzdobu oltáře</i>	60
Obr. 50. <i>Azulejo albarradas</i>	60
Obr. 51. <i>Kompozice aves e ramagens</i>	61

Obr. 52. <i>Dlaždice španělského umělce Gabriela del Barca</i>	61
Obr. 53. <i>Figura de convite</i>	62
Obr. 54. <i>Rokokový styl</i>	62
Obr. 55. „ <i>Pombalovský styl</i> “.....	62
Obr. 56. <i>Ferreira das Tabuletas</i>	63
Obr. 57. <i>Azulejos na nádraží São Bento</i>	63
Obr. 58. <i>Výzdoba stanic lisabonského metra, stanice Intendente a Cidade Universitaria</i> ..	64
Obr. 59. <i>Nádoby z období Džomón dekorované otiskem a rytím</i>	65
Obr. 60. <i>Dogū</i>	65
Obr. 61. <i>Keramika období Jajoi</i>	66
Obr. 62. <i>Pec anagama</i>	66
Obr. 63. <i>Jídelní miska stylu sueki</i>	66
Obr. 64. <i>Haniwa znázorňující koně</i>	66
Obr. 65. <i>Glazura rjokujú</i>	67
Obr. 66. <i>Tokonamská keramika</i>	67
Obr. 67. <i>Chawan s japonskou glazurou</i>	68
Obr. 68. <i>Bizenská keramika zdobená dezénem hidasuki</i>	69
Obr. 69. <i>Keramika shino</i>	70
Obr. 70. <i>Keramika oribe</i>	70
Obr. 71. <i>Setoguro</i>	70
Obr. 72. <i>Kiseto</i>	70
Obr. 73. <i>Mistrovská díla jednotlivých dynastií raku</i>	71
Obr. 74. <i>Komorová pec noborigama</i>	71
Obr. 75. <i>Dílo Nonomura Ninseho</i>	72
Obr. 76. <i>Keramická tvorba Ogata Kenzany</i>	72
Obr. 77. <i>Kobaltová podglazurní malba kombinovaná s emailem na polevě</i>	74

Obr. 78. <i>Moriage se seladonovou polevou</i>	74
Obr. 79. <i>Silikonová forma pro výrobu jemnějších detailů</i>	78
Obr. 80. <i>Vodní systém do formy</i>	78
Obr. 81. <i>Technologie „RAM pressing“</i>	79
Obr. 82. <i>„Roller Head Shaping“ a následné vysušování produktů v sušičce</i>	79
Obr. 83. <i>Výroba talířů technologií „Roller Head Shaping“</i>	80
Obr. 84. <i>Technologie odlévání do forem</i>	80
Obr. 85. <i>Automatické sprejovací boxy</i>	82
Obr. 86. <i>Glazování hrnků a menších hlubších nádob</i>	82
Obr. 87. <i>Ruční nanášení dekorů</i>	82
Obr. 88. <i>Jednotlivé fáze výpalování v tunelové peci</i>	83
Obr. 89. <i>Zboží k zabalení</i>	83
Obr. 90. <i>Ražna značky</i>	83
Obr. 91. <i>Zabalené produkty čekající na export</i>	83
Obr. 92. <i>Kolekce Ovale italské firmy Alessi</i>	84
Obr. 93. <i>Jídelní servisy Flow a Wave od firmy Villeroy & Boch</i>	84
Obr. 94. <i>Ukázka z produktové řady firmy Figgjo</i>	84
Obr. 95. <i>Designový set firmy Wasara vyrobený ze 100 % recyklovatelného materiálu</i>	85
Obr. 96. <i>Jídelní set Oka-Mih</i>	85
Obr. 97. <i>Čajový set Ondřeje Pospíšila</i>	86
Obr. 98. <i>Čajový set Ego od Jana Čapka</i>	86
Obr. 99. <i>Chaise longue Vážka, René Šulc</i>	86
Obr. 100. <i>Mísa z designového studia Inveno, René Šulc</i>	86
Obr. 101. <i>Dětská hra Bou-Taoshi, písečné kupy reprezentující božstvo a Kaneuchiho vázy</i>	87
Obr. 102. <i>Tinina krajina v šálku kávy</i>	88

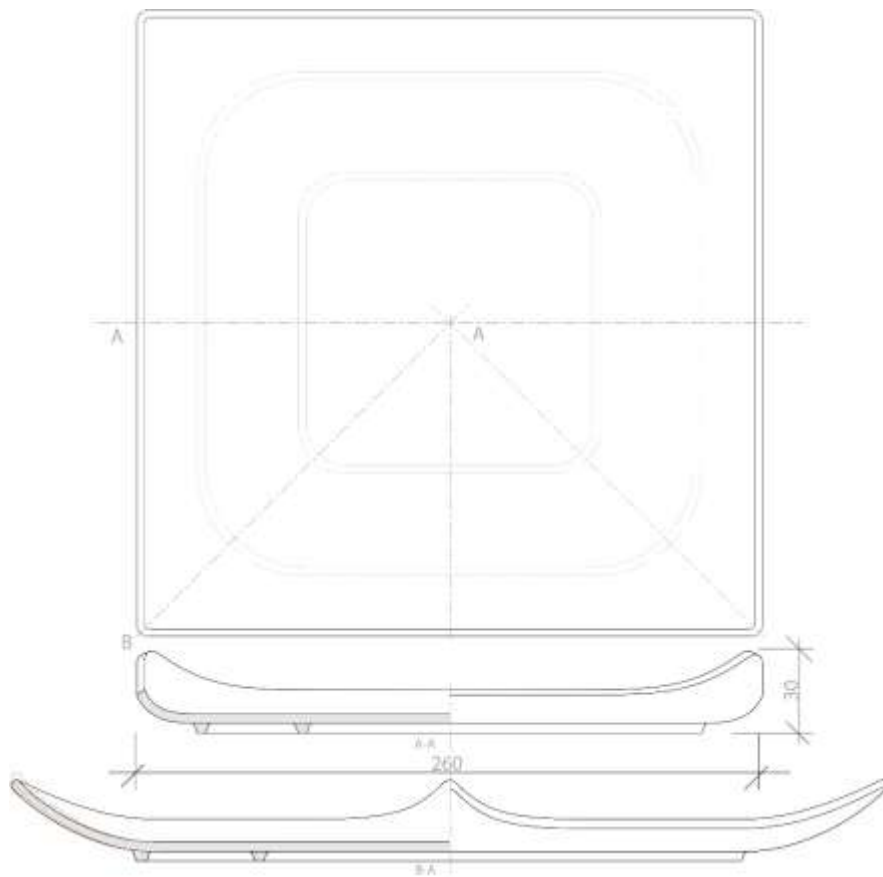
Obr. 103. <i>Dekoratивní oběkty z přírodního materiálu</i>	88
Obr. 104. <i>AP stolička a jídelní set Sněhulák od designéra Shina Azumiho</i>	89
Obr. 105. <i>Ukázka ze série Voda a vzduch, díla: Středozevní moře, Egejské moře a Severní Atlantik</i>	89
Obr. 106. <i>První návrhy a inspirace</i>	90
Obr. 107. <i>Skici rostlin</i>	91
Obr. 108. <i>Stylizování květu do návrhu jídelního servisu</i>	91
Obr. 109. <i>Skica centrálního stolního kusu</i>	91
Obr. 110. <i>Skici stylizovaného přístavu</i>	92
Obr. 111. <i>Zachycení tvaru vlny</i>	93
Obr. 112. <i>Koncepční návrh jídelního setu</i>	94
Obr. 113. <i>Počáteční náčrt setu převedený do 3D zobrazení</i>	95
Obr. 114. <i>Základní sortiment vybraný pro realizaci</i>	96
Obr. 115. <i>Vývojové počátky talíře</i>	97
Obr. 116. <i>Úprava reversu přidáním obruby</i>	97
Obr. 117. <i>Zkouška materiálu na zkušebních talířích</i>	98
Obr. 118. <i>Ukázka zkušebního talíře po výpalu</i>	98
Obr. 119. <i>Ukázka vyznačení odchýlení hran na diagonálním řezu</i>	99
Obr. 120. <i>Postup při výrobě sádrového prototypu</i>	99
Obr. 121. <i>Odlití prvního keramického prototypu</i>	100
Obr. 122. <i>Vývoj dekoru</i>	101
Obr. 123. <i>Tvarový vývoj rýžové misky</i>	102
Obr. 124. <i>Kompozice jídelního setu</i>	102
Obr. 125. <i>Kompoziční varianty</i>	103

SEZNAM PŘÍLOH

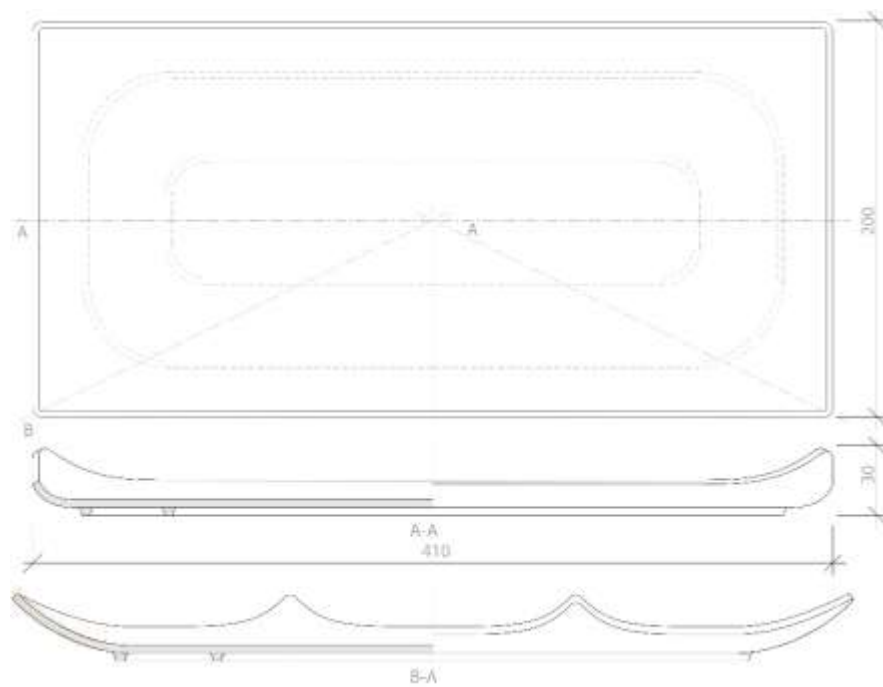
PI Ukázka rozměrového schéma nádobí

PII Firemní hodnocení spolupráce

PŘÍLOHA P I: UKÁZKA ROZMĚROVÉHO SCHÉMA NÁDOBÍ



Jídelní talíř



„Sushi“ táč

PŘÍLOHA P II: FIREMNÍ HODNOCENÍ SPOLUPRÁCE

Klára Hubáčková during her permanence at our company studio cooperated with our design studio team during our normal working hours and all the access to all production areas was allowed. The production knowledge was very important for the execution of Klara's work and we are pleased with her understanding of our manufacturing process. The skills and knowledgement showed during her internship makes Klára a good candidate for the industry and we thank her and the Institution responsible for her studies for the cooperation.

Miguel Casal

Presidente

Klára Hubáčková v průběhu své stáže v naší společnosti spolupracovala během běžné pracovní doby s týmem designového studia a měla přístup do všech výrobních zón. Znalosti výroby byly pro provedení Klářiny práce velmi důležité a jsme rádi za její porozumění našeho výrobního procesu. Dovednosti a znalosti prokázané během její stáže dělá z Kláry vhodného kandidáta pro průmysl a děkujeme jí a instituci zodpovědné za její studia za spolupráci.

Miguel Casal

Prezident společnosti