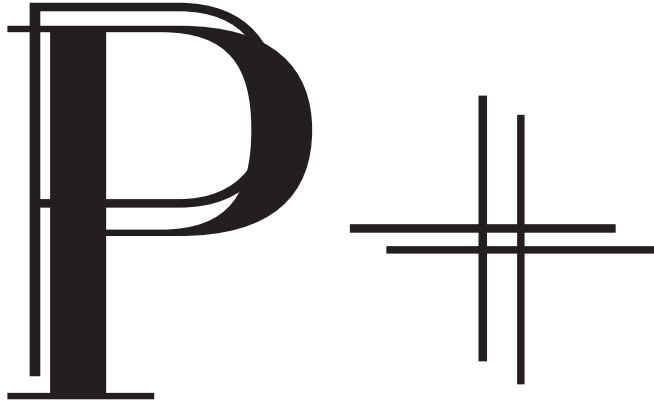


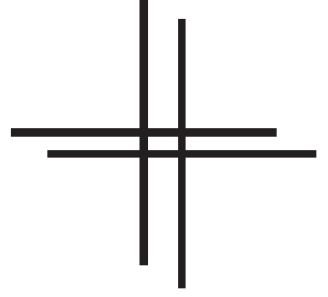
Porcelán+ **Hana Novotná**

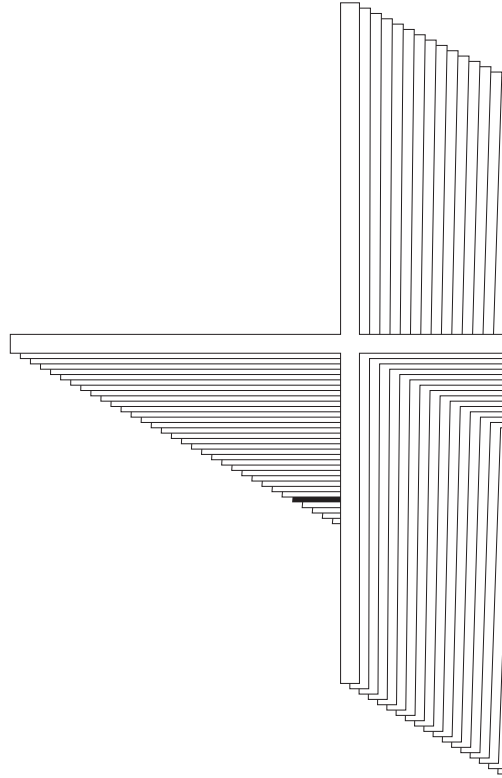
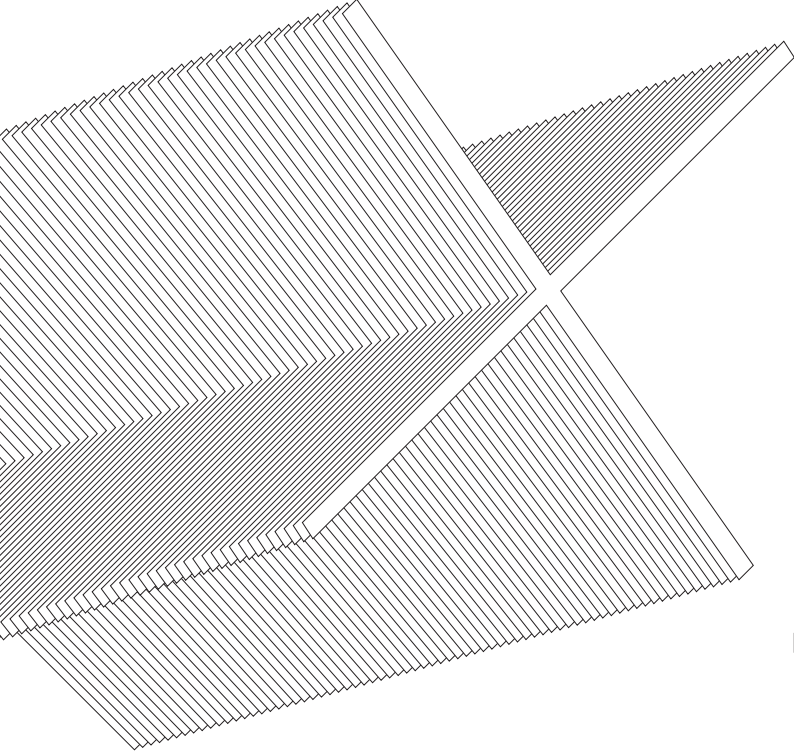
Masarykova univerzita





P





# **Hana Novotná**

## Porcelán +

Masarykova univerzita  
Brno 2018

Všechna práva vyhrazena. Žádná část této elektronické publikace nesmí být reprodukována nebo šířena v papírové, elektronické či jiné podobě bez předchozího písemného souhlasu vykonavatele majetkových práv k dílu, kterého je možné kontaktovat na adrese: Nakladatelství Masarykovy univerzity Munipress, Rybkova 19, 602 00 Brno.

Odborná recenze

doc. ak. soch. Pavel Jarkovský

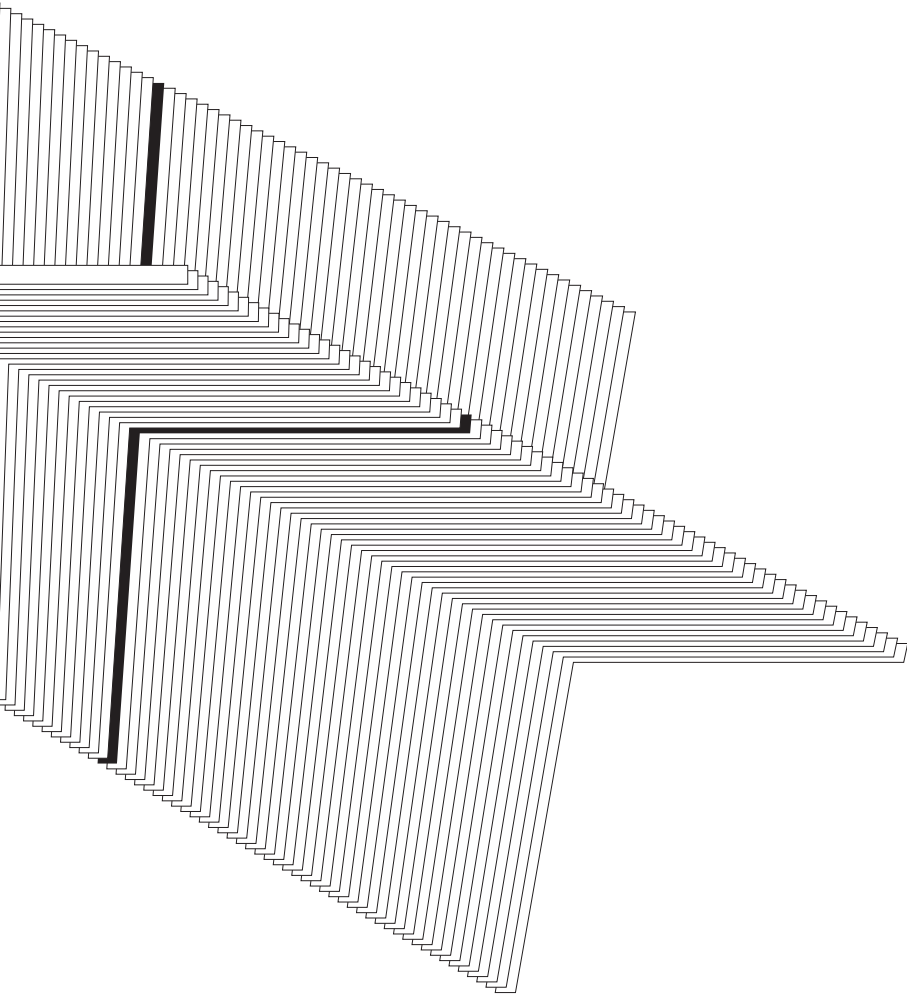
doc. ak. soch. Jiří Sobotka

© 2018 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9106-1

ISBN 978-80-210-9105-4 (brož. vaz.)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9106-2018>



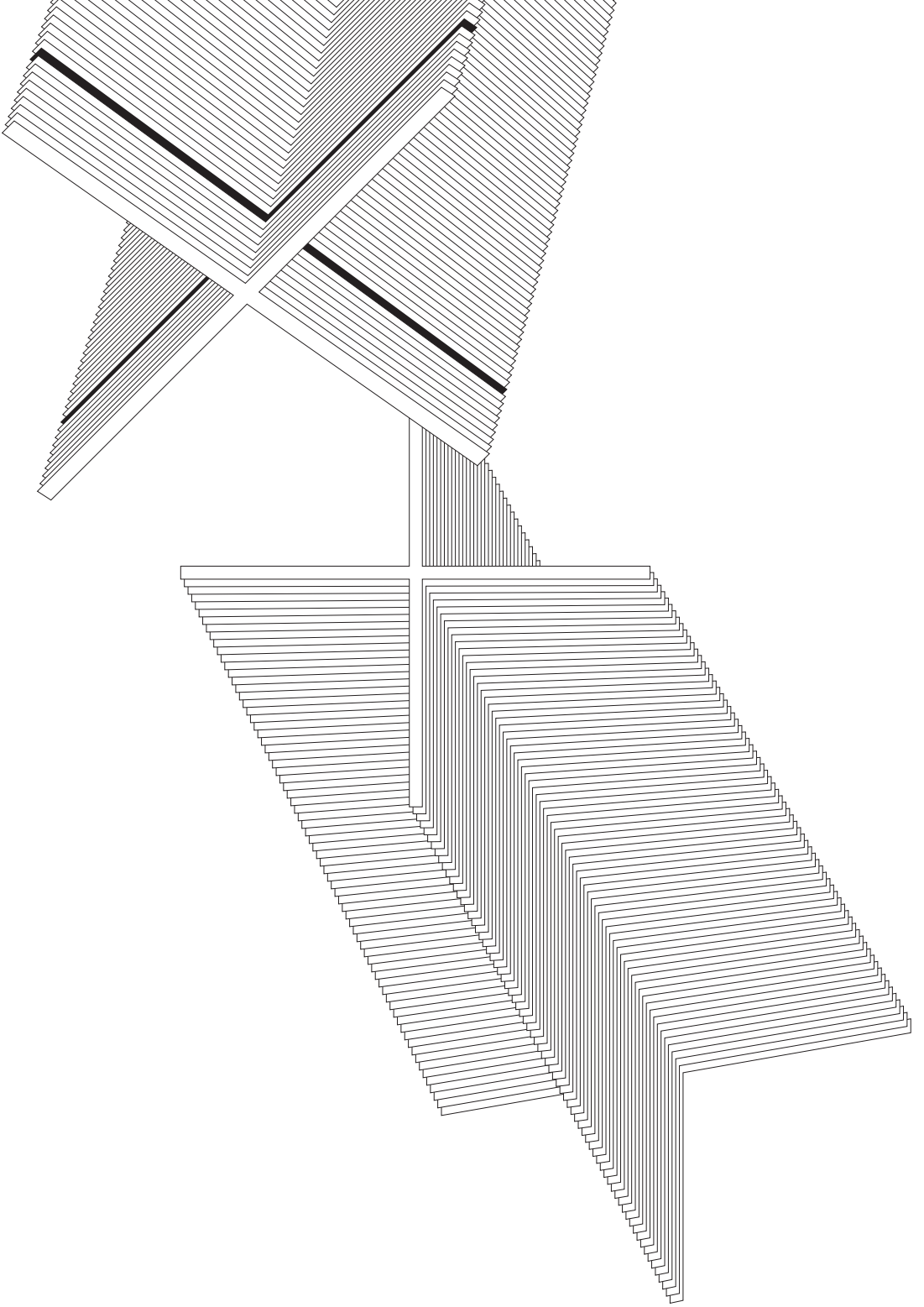
# Obsah

<b>SLOVO ÚVODEM</b>	10
<b>I PORCELÁN JAKO MÉDIUM V KONOTACÍCH VOLNÉHO A UŽITÉHO UMĚNÍ</b>	
Změny paradigmatu v teoriích interpretace vizuálního umění	16
Tendence spojené s médiem porcelánu	20
<b>II REFLEXE POHLEDU NA UŽITÉ MATERIÁLOVÉ UMĚNÍ V KOHERENCI S UMĚLECKOU TEORIÍ</b>	
Proměna DNA vysokých škol s výtvarným zaměřením	27
Teoretické perspektivy volného a užitého umění v makrostruktuře západní kultury	31
Transformace percepce i důležitost kontextu v práci s porcelánem v letech 2005–2017	34
Změny v environmentálním vnímání architektury a veřejného prostoru	35
Historická kontinuita jako inspirace v projevech současných českých a čínských autorů	37
Fenomén design, zapojení nových technologií 3D tisk	40
<b>III KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ JAKO SPOJENÍ DVOU ODKAZŮ MODERNISMU 1924—1977</b>	
Umění jen na sítnici a umění, které se obrací k šedé kůře mozkové	48
Instalace – cesta směrem k definování sebe sama	54
<b>IV HISTORICKÉ PODOBY ČESKÉHO PORCELÁNU, MANUFAKTURY A VZDĚLÁVACÍ INSTITUCE</b>	
Vznik prvních manufaktur na porcelán v Čechách, typické vzory, tvary a dekory	57
Vývoj porcelánek na našem území a přechod na strojovou výrobu	58
Československý porcelán po roce 1920, družstvo <i>Artěl</i>	58
Porcelánový průmysl po druhé světové válce, <i>goodwill, no name porcelain</i> versus český porcelán po roce 1990	59



<b>V RÁMCE LOKACE PORCELÁNU</b>	
Charakteristické atributy čínského porcelánu	61
Seladon – tajemná barva	64
Vrcholné období používání seladonu, nejvýznamnější oblasti a pece	65
Diference morfologie po roce 1279	68
China versus china aneb cesta za objevením porcelánu v kontextu Evropy	75
<b>VI MÉDIUM PORCELÁNU JAKO PLATFORMA PRO NOVOU VIZUALITU</b>	
Entropie ve videoartu Venduly Radostové	83
Přítomnost absence Lucie Pospíšilové	91
Rituál v performanci Julie Šiškové	94
Aplikace prvků lettrismu a videoart Simony Gleissnerové	96
Cesta k sobě Šárky Novákové	101
Gabriel Vach	103
Materialita a proces v tvorbě Evy Pelechové	109
Vzkazy Jindry Víkové	111
Reflexe Hany Novotné	115
Výbuch na míru Adama Železného	120
Harmonie nedokonalosti – Roman Šedina	125
Paralely a variace v tvorbě českých autorů	126
<b>VII VÝZNAMOVÉ DISTINKCE V UŽITÍ TRADICE ČÍNSKÝMI AUTORY</b>	
„No meaning, no content“ – Liu Jianhua	132
Rozovor Hany Novotné a Liu Jianhua, 2017	140
Pop-art v kontextu díla Ma Yuna	144
Tvář a identita Ah Xiana	145
Kontinuita tradice Wan Lyia	148
<b>SLOVO ZÁVĚREM</b>	154
<b>SUMMARY</b>	159
<b>LITERATURA &amp; ELEKTRONICKÉ ZDROJE</b>	160
<b>SEZNAM REPRODUKČÍ</b>	166
<b>JMENNÝ REJSTŘÍK</b>	170





# SLOVO ÚVODEM

I consider art to be a means of perception, a means of cognition. Perception makes it possible to structure reality and thus to attain knowledge. Art reveals to us the essence of things, the essence of our existence; that is its function. — Rudolf Arnheim

**K**niha *Porcelán +* vychází z revidovaného textu mé dizertační práce nazvané *Porcelán jako konceptuální médium*. Jejím cílem bylo analyzovat a popsat současné tendence a interpretace spojené s užitím porcelánu ve výtvarném umění a seznámit se s historickými i teoretickými souvislostmi, které provázejí tento materiál v užitém i volném umění. Jedním z důvodů k sepsání tohoto textu byly změny paradigmatu v teoriích interpretace vizuálního umění, transformace, které se odehrály koncem minulého a počátkem tohoto století ve vizuálním umění všeobecně a které jsem si během své vlastní tvorby stále více uvědomovala a potvrdila si je i u řady autorů z nejmladší generace. Dalším stimulem k mé reakci na tuto situaci byla absence diskurzu o této proměně a chybějící analýzy. V odborné oborové literatuře dosud převažují texty k výstavám umělců se stereotypy, které žádné přesahy neřeší. Teoretici v nich věnují pozornost spíše funkci výtvarného díla jako objektu, často dekorativnímu s technologickým pozadím. Součástí koncepce knihy *Porcelán +* je snaha tuto nerovnováhu změnit a upozornit na nové tendence, a v důsledku tak přispět k překonání chybějícího teoretického zázemí vedoucího ke zjednodušenému až rigidnímu pohledu, se kterým se tento obor, zabývající se keramikou a porcelánem, potýká nejen v retrospekci, ale i u současné laické i odborné veřejnosti. Pro větší názornost jsem zvolila určitou konfrontaci či komparaci přístupů umělců k tomuto fenoménu ve dvou světadílech, dvou zcela odlišných zemích, a to nejenom geograficky, kterými Česká republika a Čína jsou. Vycházela jsem z osobní zkušenosti či autentických setkání i z faktu, že v současné době jsou díla čínských, japonských a korejských autorů v práci s porcelánem na světové špičce. Výběr děl na české straně vychází z aktuální tvorby mladých, většinou začínajících autorů a tvůrců střední generace. Tito umělci již využívají médium porcelánu zcela svobodně, bez předsudků a predikcí. Jedním ze zásadních rysů jejich tvorby je interakce mezi různými formami umění. Jejich díla žádná závažná témata neřeší, jde spíše o to přijít se zajímavým, smysluplným konceptem a vyjádřit jej neotřele. Autoři využívají materiálových vlastností i vizuality ke svým experimentům, performancím či jiným uměleckým počínům, které jsou podloženy filozofickým, sociologickým či narativním pozadím. V jejich dílech hrají roli rituály a tradice, glosují či generalizují společenské jevy, evokují významy nebo se zaměřují na materialitu a proces.

Čínská strana je zastoupena umělci, kteří jsou již celosvětově uznávanými a respektovanými autory. Na jejich příkladu tento text poukazuje na význam vnímání kontinuity vlastní kultury jako nekonečného zdroje inspirace pro vizuální tvorbu. Zároveň nám tito umělci dávají možnost nahlédnout velmi hluboko do tradic své země a jejich prostřednictvím pro nás skrze vlastní díla objevují aktuální souvislosti.

Přála bych si, aby byl obsah knihy *Porcelán +* podnětem pro detailnější zkoumání této oblasti výtvarného umění a aby vyprovokoval autory i historiky umění k odbornému diskurzu, tak aby se stala tato tradiční výtvarná doména předmětem polemik, které už samy mohou být přínosem pro autorský i edukační přístup nebo objektem vědeckého zkoumání s nástinem teoretických metod.<sup>1</sup>

---

1 Metody interpretace vizuálního umění nejsou jednoznačné a panuje mnoho hledisek a přístupů: „Důležité jsou zvláště teoretické metody, které provázely rozmanité projevy umění. Jedním z takových přístupů je psychoanalytická kritika, která se zaměřuje na subjektivní působení uměleckého díla. Jinou metodou jsou sociální dějiny umění, které se věnují společenskému, politickému a ekonomickému kontextu. Třetí metoda se snaží vyjasnit vnitřní strukturu v díle – nejen to, jak je dílo uděláno (ve formalistické podobě tohoto přístupu), ale také jakým způsobem vytváří význam (ve strukturalistické podobě). Konečně poststrukturalistické způsoby kritiky rozšiřují svůj záběr nejen na otázky významu, ale také na instituce – jakým způsobem jsou díla označována za umění a jako taková, hodnocena.“ (s. 12)

„Vlastní interpretační vizi jako alternativu k tehdy dominující polaritě formální analýzy a ikonologie-ikonografie rozvinuli anglo-američtí autoři. Paradigmatem takového přístupu se stala především práce Michaela Baxandalla, u něhož můžeme v nejbližší formě sledovat onu zásadní proměnu interpretačního rámce. V jeho pojetí není význam díla prioritně vztahován k textu, ale i k sociálnímu kontextu, chápanému ovšem nikoliv v úzce determinujícím pohledu sociálněekonomické nadstavby.“ (s. 12) „Podstatná část z nejproduktivnějších příspěvků dějin umění osmdesátých a devadesátých let explicitně či implicitně rozvíjí tuto linii kontextuálního chápání výtvarných objektů, jakkoli se konkrétní parametry studovaného kontextu v pojetí jednotlivých autorů proměňují.“ (s. 14) „Celý projekt tradičních dějin umění jako humanistické disciplíny byl založen na pojetí celistvé autorské intence, cílem interpretace bylo zpravidla odhalení a restaurování této intence jako mentálního stavu autorovy mysli. Sám takový přístup vyplývá z humanistického a osvícenským zrozeného pojetí subjektu jako celistvé, nadčasové entity, založené na jakési obecně lidské, univerzální podstatě. Takové pojetí je v díle Erwina Panofského a nejnámějšího žijícího představitele tradičních dějin umění, Ernsta Gombricha.“ (s. 18)

„[...] stále méně autorů sdílí víru v absolutní, transhistorickou Pravdu a Vědění jako cíl interpretace a v soubor normativních univerzálních hodnot tradičního kánonu jako v cosi, co sjednocuje tvůrce, jeho současné publikum a interpreta. Poznání, že význam díla není celistvou, předem danou entitou, ale něčím, co se utváří až v procesu výkladu, kdy subjektivita diváka a interpreta hraje určitou roli, právě tak jako původní intence autora, už dávno přestalo být jen programem radikálního křídla poststrukturalistů, ale stává se celkem běžným východiskem. Relativita interpretace, přesvědčení, že v komplexním výtvarném díle neexistuje nic jako fixní, předem daný význam, který je možné v úplnosti rekonstruovat, však neznamená, že ve výkladu uměleckého díla je možné všechno.“ (s. 20) FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.



I  
PORCELÁN JAKO MÉDIUM  
V KONOTACÍCH VOLNÉHO  
A UŽITÉHO UMĚNÍ



Umění s velkým U ve skutečnosti neexistuje.  
Existují pouze umělci. — E. H. Gombrich

Co je umění, má být možno vyrozumět z díla. Co je dílo,  
se lze dozvědět pouze z bytnosti umění. — Martin Heidegger

**S**hromažďování znaků z dostupných uměleckých děl právě tak jako odvozování z principů je zde nemožné a tam, kde se něco takového děje, jde o sebeklam. (Heidegger, 2016, s. 10).

Demaskováním, reflexí a sebereflexí mechanismů tradiční disciplíny dějin umění a jejich arbitrárních hodnot, jako pomyslného vrcholu v umělecké teorii, se uvolňuje cesta pro ostatní srovnatelně zajímavé teoreticko-umělecké metody. „Tato stále zřetelnější tendence studovat spíše výtvarné artefakty či zobrazení než umění znamená postupnou proměnu disciplíny dějin umění v dějiny zobrazování [...] zobrazení ve středověkém světě nebyla považována za zvláštní třídu objektů, ontologicky oddělenou od jiných objektů na základě jim přisouzené estetické hodnoty, ale za funkční předměty, či dokonce za živou realitu.“ (Kesner, 1997, s. 27). Tato teze však nevylučuje dominanci elitní umělecké formy, která musí být ve vizuální kultuře rozpoznána a ceněna.

Ve své stati *Jsme designéry vlastního vězení* Boris Groys relativizuje pojem „pravé“ umění a zamýšlí se nad zvýšeným zájmem o problematiku umělecké produkce jako současného fenoménu masové tvořivosti v běžném životě lidí, kteří ke kreativní třídě ani nepatří. Akceleraci tohoto jevu připisuje souvislostem s používáním sociálních sítí. „Lidé jsou čím dál více ponořeni do procesu vytváření sebe samých. Každá produkce je zároveň produkcí vlastní subjektivity. Jsme vězni vlastní autonomie. Neděláme nic jiného, než že si designujeme vlastní vězení. Umění je designová úprava vězení naší autonomie, jeho stěn, oken, nábytku atd.“ (Groys, in Kleinhamplová & Stejskalová, 2014, s. 19–20). Groys polemizuje i s ideou sdíleného či obecného pohledu na umělecký svět. Podle jeho názoru „je to spíše místo konfrontace různých přístupů, které však dohromady nedávají umělecký svět, jedná se spíš o uměleckou válku. Konfrontace a fragmentarizace jsou skutečností našich životů.“ (Groys, in Kleinhamplová & Stejskalová, 2014, s. 24).

Z tohoto úhlu pohledu se zdá být anachronismem uvažování o antitetic-  
kém vztahu umění užitého a umění volného. Oba směry můžeme spíše vnímat jako  
paralelní, často se prolínající. Světu věcí více náleží utilitární podoba, kterou, určitou  
setrvačností, právě užité umění „zastupuje“. Jeho obory jsou také charakterizovány  
uměleckým objektem ve smyslu tvůrčího produktu uměleckého řemesla. Člověk je však

spojen s předměty nikoliv pouze skrze jejich funkčnost nebo tvar, ale i určitým vztahem, i proto zde lze objevit styčné plochy a souvislosti s uměním volným. „Objekt je slovo užívané v mnoha významech: v řeči filozofů tvoří protějšek pojmu subjekt a označuje to, co tvoří protipól subjektů individuálních nebo společenských. Slova objekt se však užívá také jako synonyma výrazu předmět, ať už myslíme na předmět konkrétní, tedy věc, nebo abstraktní. Zvláštní kategorií tvoří umělecké výtvořiny čili artefakty. Díla výtvarníka mají předmětnou povahu, jsou realizována ve hmotě (i kdyby šlo jen o vrstvu barvy na papíře). Zároveň však můžeme jeho motiv nebo námět chápat nehmotně – jako objekt zobrazení.“ (Zhoř, 1992, s. 23).

Dá se říci, že některé současné teorie umění se ve svých textech nezabývají otázkou „pravosti“, vnímají umění spíše jako jeden ze symptomů doby, který je ovlivňován různými hegemoniemi a kategoriemi, které neustále relativizují jeho pozici ve společnosti. Řeší proměnu umění v časové ose od masové konzumace k dnešní masové produkci. „Naše akce je vždy reakce. Rozhodnutí je vyprovokováno okolím, není to naše rozhodnutí. Je to ontologická provokace, které nemůžeme uniknout.“ (Groys, in Kleinhamplová & Stejskalová, 2014, s. 26).

## ZMĚNY PARADIGMATU V TEORIÍCH INTERPRETACE VIZUÁLNÍHO UMĚNÍ

Na počátku sedmdesátých let minulého století navazovala teorie dějin umění spíše na tradici. „[...] základní metoda byla dána polaritou stylu a obsahu, formální analýzy a ikonografie, reprezentované nejvýrazněji v osobě Wolflina a Panofského.“ (Kesner, 1997, s. 13). Zásadní vliv na změnu ve zkoumání významu uměleckých děl mělo několik angloamerických autorů v čele s Michaelem Baxandallem. Tito autoři dílo nevnímali pouze jako produkt tvůrce, ale v souvislostech sociální situace, v níž vzniklo, tzv. sociálního kontextu. Také relativizovali subjektivitu pohledu autora i diváka a jejich interpretaci s tím že, dílo může být i reinterpretováno.

Tato teorie kontextuální percepce se rozvíjela v osmdesátých a devadesátých letech minulého století i v jiných oborech, například v lingvistice, antropologii, sémiotice ad. Tyto poststrukturalistické proudy nehledaly pouze metodologii výkladu, ale zároveň zpochybnily epistemologická východiska teorie poznání vyplývající ze stávajícího pojetí dějin umění. „[...] výlučně francouzské poststrukturalistické teorie, především sémiologie a dekonstrukce, přišly do oblasti dějin umění z pole literárních studií a jejich příchod je tedy možné vnímat jako okamžik lingvistického obratu v dějinách umění. Rozvíjení poststrukturalistické teorie, do značné míry zaměřené na fungování jazyka, především podlomilo koncepci dějin umění jako lineární, teleologické historie, odvíjející se v čase v jakémsi světě nestranné, nepolitické a historické objektivit.“ (Kesner, 1997, s. 15).

Koncem minulého století vyvstala pro dějiny umění zásadní epistemologická otázka, a to zda: „existuje pravdivá, objektivní interpretace, kde může interpret vztažovat své úsilí k nějakému horizontu konečného obecně platného poznání, neměnné Pravdy: anebo je každá interpretace konkrétního díla nutně subjektivní a relativní?“ (Kesner, 1997, s. 18).

Gombrich, otec zakladatel disciplíny a jeden z nevýraznějších zastánců klasického, modernistického pojetí dějin umění, který ve svých textech kritizuje poststrukturalistickou teorii i dekonstrukci, vnímá důležitou roli člověka interpretujícího umělecké dílo jako toho, který hledá a nachází pravdivý výklad. „Tvrdím, že umělec konstruuje dílo a divák, který před něj předstupuje, musí vykonat jeho rekonstrukci, participovat na něm.“ (Gombrich, 1985, s. 213).

Postmoderní, poststrukturalistické postoje, obzvláště ty radikální, však nesdílí tuto víru v nějaký univerzální objektivní pohled, kdy je mezi záměr autora a subjektivitu diváka a interpreta dáno rovnítko. V jejich pojetí intenci díla ovlivňuje specifická společenská i kulturní situace, ve které autor tvoří. To vše pak spoluurčuje percepci i interpretaci daného díla. V knize *Meze interpretace* Umberta Eca jsou pak zkoumány její limity: „Pojem neomezené semiózy<sup>2</sup> vede k závěru, že neexistují žádná kritéria interpretace. Říci, že interpretace (jakožto základní rys semiózy) je potenciálně neomezená, neznamená, že interpretace nemá žádný předmět a že plyne jako říční proud, nevázaná čímkoli.“ (Eco, 2004, s. 12).

Na distinkce v interpretaci tvůrčích procesů v modernistickém a v postmoderním duchu také upozorňuje filozof, publicista a pedagog Zdeněk Pinc. Jeho filozofické pojetí interpretace pátrající po smyslu uměleckého díla, které se dostává do konfrontací, můžeme považovat za filozofický model definice výtvarné interpretace. „I ta se totiž praktickým tvůrčím procesem dobývá nikoli k něčemu novému nebo jinému, ale naopak právě k něčemu, co trvá ve změně, tedy ke smyslu uměleckého díla, které se od svého vzniku dostává do koloběhu konfrontací se změnou, jinou situací, jinými vnímátelemi a jinými díly.“<sup>3</sup>

O výtvarných dílech však nepíše pouze historikové umění, ale také umělci sami, obzvláště v posledních dekáдах. Z jejich strany určitě nejde o formální analýzy nebo narativní popisnost. Jde jim spíše o reflexe a sebereflexe, akcentování vlastních preferencí v uvažování či esenciálních kritérií v jejich způsobu myšlení. „Uvažujeme-li, ve shodě s většinovým názorem soudobé filozofie i neurovědy, o mysl jako o svého druhu zobrazujícím aparátu, můžeme říci, že umělecké dílo je výsledkem procesu transformací, integrací a fúzí různých druhů mentálních reprezentací a senzomotorických akcí.“ (Kesner, 2011, s. 118).<sup>4</sup>

Někteří autoři právě vědomě pracují s diváčkou nezpůsobností analyzovat umění a zaměřují se svými díly na „neschopnost většiny z nás rozpoznat skutečný význam a obsah zobrazení a na naši nevědomou tendenci je schematicky posuzovat a číst podle několika navykých vzorů. Výsledný zacyklený pohyb v omezeném prostoru interpretace se vzdaluje skutečnému chápání viděné reality. Toto artificiální projektování významů do jakékoliv vizuality [...] vede navíc k zvýznamňování každé banality, takto radikální vymezení ukazuje cestu jiného řešení, odlišného čtení.“ (Nedoma, 2017, s. 5).

2 Semióza je znakový proces, jehož základními činiteli jsou znak, jím označený jev a uživatel znaku. PETRÁČKOVÁ, Věra a kol. *Akademický slovník cizích slov: [A–Ž]*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997.

3 Sborník INSEA z r. 1992, s. 19, Zdeněk Pinc, filozof.

4 „Historikové umění a kultury však interpretují umělecká díla nejen jako symptom individuální mysli, ale někdy též jako výraz či reprezentaci mysli kolektivní mentality, Zeitgeistu či dobové psychiky celých epoch či národů.“

V metodologii současných dějin umění se objevuje mnoho dalších přístupů k interpretaci zobrazení. Například v teoriích psychoanalytiků,<sup>5</sup> kteří hledají v uměleckých dílech šém k univerzální lidskosti, či lingvistů.<sup>6</sup> „V těchto metodách hraje hlavní roli lidský příběh, niterný osobní život autora, jeho psychické síly, mentální stav či podvědomí.“ (Foster, 2015, s. 117).<sup>7</sup> Tyto postupy, které se snaží beze zbytku vysvětlit a odůvodnit dílo jako reakci na fungování autorovy mysli, však zároveň zapřičiňují symptomatické čtení uměleckého díla a jeho významu.<sup>8</sup> Za radikálnější, revizionistickou metodu je považována dekonstrukce a z účelových pozic vznikající metody spojené s feminismem, genderem nebo multikulturalismem.<sup>9</sup> Klasická metoda ikonografie, která autorův záměr zakódovaný v díle chápe jako vzorec, však i nadále zůstává jedním z nástrojů interpretace, stále má svůj status, ale je revidována. „Každý popis, bez ohledu na to, jak objektivní a jednoduchý je, představuje osobní interpretaci – úhel pohledu autora. Je známo, že člověk do všeho promítá svou osobnost, a když věří, že zobrazuje vnější svět, často pozoruje a zachycuje sám sebe.“ (Cajal, in Kesner, 2011, s. 95).

5 „Dobová kritika a posléze popularita Freudova modelu mysli a nevědomí v kulturních a uměleckých kruzích poskytly návod na odkrývání latentních psychických obsahů v uměleckých dílech, tendenci historiků umění nahlížet obrazy jako psychogramy a bezprostřední reprezentace mentálních stavů, především emocionálních patologií či výjimečných stavů vědomí. Například podle amerického kritika (a psychoanalytika) Donald Kuspita je celé umění moderní avantgardy zaplněno ‚halucinačními obrazy‘ psychotických stavů, které přímo vyvěrají z nevědomí. Tím, co odlišuje umění klasického modernismu od banálního ‚post-umění‘ současnosti, je podle Kuspita právě emocionální či psychotický realismus avantgardních umělců.“ KESNER, Ladislav, ed., SCHMITZ, Colleen M., ed. *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno: Moravská galerie, 2011.

6 Nové poznatky a teoretické modely fungování lidské mysli přinášejí pro historiky a kritiky umění – a jejich úkol prostřednictvím interpretace přibližovat výtvarná díla divákům – minimálně stejně velkou výzvu, jakou před několika desítkami let představovala invaze lingvistických modelů a teorie poststrukturalismu a dekonstrukce. Zvlášť důležité místo náleží v této souvislosti objevům biologických základů intersubjektivního porozumění a konstruování obrazového významu. KESNER, Ladislav, ed., SCHMITZ, Colleen M., ed. *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno: Moravská galerie, 2011.

7 Hal Foster k ambivalenci psychoanalýzy a umění: „[...] buď je mezi psyché a uměleckým dílem předpokládán příliš přímý nebo bezprostřední vztah s tím důsledkem, že se ztrácí specifičnost uměleckého díla, anebo vztah příliš vědomý a promyšlený, jako by duše mohla být prostě objasněna dílem.“

8 „Výjimečná umělecká díla, která máme ve zvyku nahlížet jako symptom momentálního či trvalého stavu mysli a jejích temných zákoutí, se tedy otevírají k produktivnějšímu vnímání a čtení, které ve své podstatě není diagnostické a je schopné nahlížet je takové, či především jako obraz racionálního řádu mysli, jež daný mentální stav dokázala transformovat do působivého vizuálního tvaru.“ KESNER, Ladislav, ed., SCHMITZ, Colleen M., ed. *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno: Moravská galerie, 2011.

9 „Nové teoretické impulsy, které oživily dějiny umění od sedesátých let minulého století, posunuly souřadnice výkladu uměleckého díla od psychického nitra umělce k sociálnímu kontextu. Nezáměr o mentální svět jako zásadní východisko pro výklad uměleckého díla dále posílila invaze nových teorií jak poststrukturalismus a feminismus, které síce zdůrazňovaly subjektivitu, ale odtrženou od jejího psychobiologického základu. A naproti tomu skutečnost, že výklady uměleckých děl, které usilují o více než jejich základní zařazení a stylovou analýzu, se neobejdou bez alespoň minimálního odkazu k mysli tvůrce či objednatelů a jeho soudobého diváka. Zdá se, že historici umění jsou často nejen bezděčnými čtenáři mysli, ale také psychology proti své vůli.“ KESNER, Ladislav, ed., SCHMITZ, Colleen M., ed. *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno: Moravská galerie, 2011.

Variabilitou metod interpretace se autoři, vizuální umělci, dostávají do soukolí různorodých kritérií. Disciplíny, které se uměním zabývají a tvoří teorie umění, často multiplikují významové distinkce. Některé, jako estetika či filozofie umění a umělecká kritika, mohou budít zdání, že jsou samotným dílům vzdálenější. Naopak dějiny umění se o konkrétní artefakt zajímají zblízka.

Dlouhou dobu však trvalo, než se začalo prosazovat právě ono aktuálně tady a teď vznikající umění. Jednou z příčin reverze v tomto směru mohl být i neustálý tlak na naši vizuální, virtuální komunikaci. Nově vznikající artefakty již nepotřebovaly galerie, jejich prezentační místa byla dávno pro diváka připravená ve virtuálním světě. Díla se tak k němu dostávala bezprostředně a rychle, stejně jako jeho zpětná vazba k autorovi v podobě statusů o správnosti zvolených výtvarných rozhodnutí i funkčnosti kontextu.

Kontext díla je na druhou stranu neukončeným procesem. „Relativita interpretace, přesvědčení, že v komplexním výtvarném díle neexistuje nic jako fixní, předem daný význam, který je možné v úplnosti rekonstruovat, však neznámá, že ve výkladu uměleckého díla je možné všechno. Uspokojivá interpretace neusiluje o Pravdu, musí ale být originální, pravděpodobná a odpovídat faktům – měřítkem její hodnoty a přijatelnosti je obecný konsensus vědecké komunity.“ (Kesner, 1997, s. 20).

Svojí komplexností se stává interpretace vizuálního umění komplikovanější. Recipient-interpret hledá odpovědi na mnoho otázek, například jak správně přečíst umělecké dílo v celém kontextu, jak mu porozumět a dekodovat všechna zašifrovaná sdělení a jak správně pochopit naše reakce na něj.

Slovy Petra Rezka: „Fenomenologie nespočívá v jemných analýzách. Říká se sice, že fenomenologie je vidění, ale fenomenologie není vidění viděné, nýbrž je především nalézáním vidění. Ten, kdo analyzuje to, co vidí, může být precizním analytikem, ale není zaručeno, že opravdu vidí. Proto vždy nejprve běží o nalezení vodítka – umění fenomenologie je umění otevření se vodítku. Teprve pak je možné smysluplně provádět ony uznávané perfektní analýzy.“ (Rezek, 2010, s. 13).

## TENDENCE SPOJENÉ S MÉDIEM PORCELÁNU

Antecedence charakteristické pro médium porcelánu byly vždy kontextuální formulací vývojových i historických proměn daného období. Ať už to byl vznik první manufaktury, založení uměleckoprůmyslové školy a s tím související požadavek na výuku estetické výchovy nebo i pozdější, postupná transformace uměleckého školství pod vlivem umělecké teorie.

Na pomyslném počátku zvýšeného zájmu o výuku estetické výchovy můžeme najít související myšlenkové paralely v díle Johna Ruskina, a to v jeho komplexním názoru na působení masové výroby na přeměnu vnímání a citlivosti člověka. Podle něj se, stejně jako produkce, zmechanizoval i přístup lidí k životu. V důsledku toho začala koncem 19. století epocha masové konzumace i v umění. V Ruskinově koncepci byly ale metody poznávání odvozeny z přírodních věd a detailního pozorování přírody.<sup>10</sup>

Zásadním počinem, který ovlivnil obory užitého umění i estetickou výchovu, bylo otevření Uměleckoprůmyslové školy v Praze v roce 1895. Škola měla sloužit k výchově pedagogů a výtvarníků, kteří by pozvedli úroveň řemeslných výrobků i produktů průmyslové výroby. Podle Jana Patočky mělo právě reformované školství největší dopad na estetickou výchovu. Jeho idealizované představy výchovy k umění se spolu s eseji Hostinského, Mádlů, Krejčího a Úlehly staly obsahem revue, kterou Patočka redigoval. V evropském kontextu pak byl významnou osobností zabývající se estetickou výchovou ředitel hamburské obrazárny Alfred Lichtwark,<sup>11</sup> který vytvořil analytickou metodu vizuální výchovy. Lichtwark, proslavený svojí didaktickou metodikou interpretace uměleckých děl, vycházející z pochopení věcného obsahu a významu díla empatií, zdůrazňoval nezbytnost soustředěného pozorování. K dalším teoretikům umění této doby patřil Heinrich Wölfflin, který chápal kulturu estetického vnímání jako filozofický problém. Vrátime-li se zpět do českého prostředí, významnou postavou vstupující na přelomu 19. a 20. století na scénu estetické výchovy byl Otakar Hostinský. On sám nevytvořil systematické vědecké metody, spíše multiplikací možností reagoval na podněty, které vyplývaly z aktuálního uměleckého dění. Jeho teze jsou obecně didaktické. „Dílo Otakara Hostinského je důležitou přestupní stanicí k modernímu pojetí výtvarné výchovy, k příští syntéze metod, umožňujících později dynamické, strukturální a funkční chápání této problematiky.“ (David, 2008, s. 27). Jeho dílo ovlivnilo i okruh Uměleckoprůmyslové školy. Nové požadavky na estetická kritéria přicházely na přelomu 19. a 20. století

---

10 „Krása oněch žádoucích abstraktních forem a vztahů v Ruskinově pojetí odvozuje svou hodnotu z vidoucího oka umělce, který v obyčejných jevech vidí symboly skrytých věcí a analogie božského principu. Jako základní učebnici, uvádějící žáka do tajů umělecké tvorby, Ruskin doporučuje traktát Leonarda da Vinci *Úvahy o malířství*, kde se hovoří o obraze analogicky jako o zrcadle nastaveném přírodě a o úspěšném tvůrci jako o druhé přírodě.“ DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

11 „Lichtwark odmítá povrchní, povšechné výklady z dějin umění a svou metodu zakládá na osobním vztahu diváka k jednotlivému uměleckému dílu a na živém osvojování jeho věcného obsahu na základě pozorování. [...] Zdůrazňuje nutnost výcviku podrobného a vytrvalého pozorování a poznávání uměleckého díla až do podrobností. [...] Analýzu tématu chápaného popisně a literárně.“ DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

i z řad architektů. V jejich očích stroj a s ním spojená produkce už nebyly nepřáteli, jako v tezích Ruskina, ale šlo o novou intenzitu. Ve Vídni to byl Adolf Loos, který pod vlivem zkoumání díla Otto Wagnera negoval dekorativní rysy v architektuře ve svém známé stati *Ornament a zločin* z roku 1921.<sup>12</sup>

„Tou měrou, jak se rozvíjí kultura, ornament mizí z užitkových předmětů [...]. Co právě tvoří velikost naší doby, je její neschopnost vytvářet novou ornamentiku. Přemohli jsme ornament. [...] Město 20. století bude oslňující a nahé jako Sión ...“<sup>13</sup> Vliv těchto názorů posiloval tendence, které vedly na konci 20. let ve školství i v průmyslu k šíření spíše strohého výrazu. V této době asi nejvíce ovlivnily řady estetiků a historiků umění teze Adolfa von Hildebranda, který jako sochař chápal percepci výtvarného díla jako syntézu všech smyslů. „Pokusíme-li se analyzovat naše mentální obrazy až na prvočinitele, shledáme, že jsou složeny ze smyslových dat odvozených z vidění a ze zkušenosti hmatu a pohybu. [...] Je to hmat, který nás informuje o vlastnostech prostoru a formy.“ (David, 2008, s. 34).

Tradice rukodělné výroby porcelánu začala v Čechách v roce 1812 v manufaktuře v Horním Slavkově a po přidělení privilegia císařským dvorem ještě postupně v několika dalších dílnách. Na počátku 20. století už ale byla situace jiná. Transformací původních manufaktur na továrny se počet porcelánek rozrostl. Díky novým technologiím se rychlost jejich produkce zvyšovala. Porcelán se tedy nacházel v rovině uměleckého průmyslu a dekorativního umění. Na kvalitu však tento trend neměl dobrý vliv. Reakcí na tuto situaci, a to ještě před 1. světovou válkou, bylo založení *Artělu* a *Pražských uměleckých dílen*. Vzdáleným vzorem pro tato društva se stalo hnutí *Arts and Crafts* Williama Morrisa a idea reformovat užité umění. Postupným vývojem tak typické secesní tvarosloví přecházelo v národní styl až po rafinované *art deco*. Ve 20. letech se pak stal jedním z cílů produkce takzvaný *standard*, kdy z týmových uměleckých návrhů vzniklo kolektivní dílo, které mělo být dále zpracováno pro výrobu. Výsledný produkt měl charakterizovat moderní dobu a dobře jí vyhovovat.

Následná 30. léta a období hospodářské krize znamenala pro porcelánový průmysl téměř katastrofu. Některé továrny byly zastaveny, jiné změnilly výrobní program. Později, v poválečném období, se v souladu s nově nastupující ideologií razilo heslo vytvoření harmonického prostředí pro pracujícího člověka. Paralelně se v teoretické rovině zamýšlel nad strukturou výtvarné kultury teoretik a malíř Jan Kotík, a to ve svých eseích pro časopis *Tvar*, jehož byl šéfredaktorem. „Zdůrazňoval rovněž ideu předmětu – tedy jeho potenciál generovat kulturní, společenské a ideologické významy. Jeho teoretickou práci tak lze s jistou nadsázkou označit jako praktickou filosofii užitého a průmyslového umění, hledající odpověď na otázku po struktuře [...] výtvarné kultury.“ (Kotík, 1948, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 403).

---

12 „Má tezoitou formu pamfletu, ale je i svérázným estetickým a zároveň esteticko-  
chovným programem. Nejlépe jej pochopíme v širším kontextu poetiky funkcionalismu,  
která se ve své době stala výzvou angažovaných umělců proti některým přežitkům  
umělecko-průmyslové estetiky. V této situaci považuje Loos ornament za symbol prázd-  
ného estétství, snobismu a estetického úpadku zkomercionalizovaného užitého umění.  
Sám je zastáncem takového designu, kde je směrodatná užitková hodnota a účel, čili,  
jak sám říká, tzv. hygiena moderního životního stylu.“ DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva  
obrazů: (eseje)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

13 LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: 1897–1900*. Praha: Pragma, 2014.

Potenciál reprodukce oceňoval i Jindřich Chaloupecký, který na ní založil svoji metodu na „výrobu“ umění. Také v uměleckoprůmyslovém vzdělávání se užitek pod vlivem ideologie proměnila, i zde byl znovu akcentován rozvoj techniky a výroby, který následně ovlivnil i prioritu režimu při investicích do průmyslu. Porcelánky, jako neatraktivní segment, chátraly. Přesto koncem padesátých let nastalo oživení, spolu s prosazováním takzvaného bruselského stylu, experimentujícího, přinášejícího tvarovou inovaci a zahrnujícího i abstrakci. Při schvalování exponátů pro významnou výstavu EXPO 58 v Bruselu se výběrová komise nezabývala obvyklými technologickými, ekonomickými aj. kritérii, ale upřednostnila tvary, které by mohly československý design ve světě reprezentovat. Tak vznikly například porcelánové realizace z dílny Jaroslava Ježka, které na EXPO 58 získaly dvě ceny, Zlatou medaili za kolekci porcelánových plastik Klisnička a hřebečkové a Velkou cenu za moka servis Elka. V 60. letech se ještě objevuje snaha o zachování rukodělné tradice v porcelánovém průmyslu budováním tzv. *goodwillu*, a to v porcelánce Lesov, která si, jako jedna z mála, zachovala charakter a techniku ruční výroby porcelánu. Tento záměr se však nepodařilo nikdy uskutečnit.<sup>14</sup>

V období normalizace se formalismus stal v umění typickým projevem. Stejně tak tomu bylo i ve školství. Porcelán se i nadále objevoval v komorních realizacích, ale i ve větším měřítku – v architektuře, například ve formě obkladů a prostorových objektů, nebo v interiéru jako designový prvek. Změna nastala s příchodem nového tisíciletí, kdy svoji existenci musela každá firma i jednotlivec obhájit v mezinárodní konkurenci. To se týkalo i porcelánek. Několik z posledních živořících, některé zanikají úplně. Rozvíjí se studiová výroba, která se soustředí hlavně na malé série studiového designu.

---

14 V této době se souběžně prezentoval ve světě svými úvahami Marshall McLuhan, futurolog estetické výchovy, který, stejně jako kdysi Ruskin, nacházel souvislosti a důsledky vlivu technologií a médií, které nás obklopují, na naše jednání. Pod pojmem *technologický determinismus* se skrývá jeho teorie, že média mají určující vliv na člověka, na jeho chování, myšlení a citění. Médii je charakterizována mentalita lidí. Na jedné straně technologie zprostředkují lepší komunikaci, na druhé straně se na nich člověk stává závislým. Média tedy podle McLuhana nejsou neutrálním zdrojem informací, ale zprostředkovávají, manipulují nás k jejich vlastnímu standardu. Vstup nového, specificky se uplatňujícího média mezi člověka a svět znamená vždy ztrátu bezprostředního, „čistého“ vnímání. V Ruskinově době to bylo médium masové produkce, projevující se mechanizací nejen ve výrobě, ale i ve vnímání a v životě vůbec. V době McLuhanově šlo o média elektronické podstaty, jež rovněž mechanizují a odcizují vnímání. Porušení jednoty původního čistého vnímání v obou těchto analogických situacích představuje hrozbu ztráty autentického vnímání, tvorby a v plném slova smyslu žitého života vůbec.





II  
REFLEXE POHLEDU NA UŽITÉ  
MATERIÁLOVÉ UMĚNÍ V KOHERENCI  
S UMĚLECKOU TEORIÍ

**H**ranice, od které se odvíjejí počátky *užitečného umění*, není zřetelná. Tento pojem vznikl až s příchodem 20. století, v 19. století převládal spíše název *umělecký průmysl*. „V české umělecké teorii a estetice se v daném období současně užívá několik významově téměř synonymických pojmů, a to umělecký průmysl, umělecké řemeslo, dekorativní umění, aplikované umění, užité umění, praktická estetika. Od 80. let 19. století se rovněž užívá v kontrastu k vysokým uměním (architektura, malířství, sochařství) pojem nižší nebo drobná umění.“ (Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 28).

Umělecký průmysl se stal před první světovou válkou významným fenoménem, a i když nebyl ještě plně autonomní, měl již svoji teoretickou reflexi. V meziválečném období se však status užitého umění změnil. Nový duch – L'Esprit nouveau, Apollinairův termín, použitý v roce 1919 Corbusierem – je charakteristický pro celé poválečné klima. „Zatímco zakladatelská generace moderního českého umění i předválečná avantgarda kladly důraz na souvislost českého umění s evropskou výtvarnou scénou, za války se přirozeně začaly rozvíjet separatistické tendence české kultury, které po vytvoření samostatné republiky ještě zesílily. Bezprostředně zasáhly právě oblast architektury a designu oborů, od nichž se čekalo vytvoření autonomního národního slohu.“ (Pečinková, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 201–205).

Umělecký průmysl měl být vytvářen v takzvaném *standardu*, který se prosazoval spojením umění a výroby. „Pro devětsilskou avantgardu představuje *standard* v podstatě metafyzický ideál dokonalé formy, vytvořené postupným zdokonalováním, základní prvek soudobé kultury, absolutní formu a podmínku nové krásy i základ nadindividuálního slohu moderní doby.“ (Pečinková, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 211).

„*Standard* není vytvořen umělcem a uměleckoprůmyslovými školami, je dílem kolektivu, téměř produktem davu.“ (Teige, 1926, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 211). Teige prosazoval termín *umění průmyslové* a přežitým nazýval termín *umělecký průmysl*, který označoval v éře strojové výroby pro běžného člověka za elitářský a luxusní.

Odhad, kterému v polovině 20. let 20. století ještě někteří věřili, a to že masově vyráběné standardizované předměty budou dosažitelné pro každého, byl mylný. A přesto, že je i ve 30. letech Teigeho odmítání estetických prvků v průmyslové produkci aktuální, zdá se, že je role designéra již akceptována. Jeho úkolem je najít tvar, který není určen pouze technologickou výrobou a vlastní funkcí, ale zároveň komplexně splňuje požadavky používání. „[...] také tvarová psychologie a Jungovo pojetí psychoanalýzy otvírají nově a z jiného úhlu otázky po smyslu výtvarného díla ve společnosti a odhalují limity avantgardního konceptu užité tvorby, který zdůrazňoval službu člověku a lidské měřítko, a přitom představoval službu ideologii a přehlížel individuální potřeby jedince.“ (Pečinková, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 225).

Jindřich Chalupecký ve své eseji, která se stala manifestem Skupiny 42, říká: „Má-li umění nabýti ztraceného významu v životě jednotlivcově, musí se vrátit k věcem. Mezi nimiž a s nimiž člověk žije.“ (Chalupecký, 1940, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 89).

Závěry, ke kterým došel architekt a historik Oldřich Stefan, jsou pak pro meziválečnou teorii užitého umění a designu charakteristické: „Nemůžeme se zastavit jen u jediného směru myšlení, i když je to směr převládající, k němuž se upíná snažení kolektivu. Naopak vše, co se projevilo ve sféře teorie a co snad jednostrannému dobovému chápání uniká, je materiálem historika. Nechtě to pochází od teoretiků nebo od praktiků, jejichž bohatých zkušeností teoretik zpravidla postrádá. V různosti tohoto materiálu poznáme šíři otázek, které – i když nejsou vyloženy hlavní kolektivní tendencí – jsou nicméně ve své době latentní.“ (Stefan, 1940, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 227).

Po druhé světové válce, navzdory politické situaci u nás, nebyla zcela přerušena kontinuita vývoje meziválečného umění. Přesto ale nastala určitá rozpolcenost v názorech autorů. Někteří, a to z různých důvodů, přijali dogmata socialistického pohledu na kulturu za svá, jiní doufali, že proklamovaná beztřídní společnost přinese prostor pro pokračování vizí levicové avantgardy. V prvním poválečném desetiletí hrálo také velkou roli budovatelské nadšení spojené s ideou harmonického životního prostředí vytvořeného pro pracujícího člověka. Koncem padesátých let se v kultuře objevily nové podněty a opět byla na stole otázka sblížení umění volného a užitého. V umělecko-průmyslovém vzdělávání měly tehdy velký vliv výrazné osobnosti jako Josef Kaplický a Zdeněk Kovář. Oba cítili nutnost překonat bariéru mezi volným a užitým uměním. Kaplický k tomu řekl: „[...] umění je jen jedno. Není jedno umění velké a druhé jaksi jen zdobné, koketující, užité. Není myslitelné, aby užitá umění pokulhávala v hloubce pojetí za uměním volným, i ona musí být nejvážnějším zápisem tepu srdce, tepu doby, jinak by byla jen hrou nehodnou celoživotního úsilí.“ (Kaplický, 1948, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 392).

Tehdy nejfrekventovanějšími pojmy, které označovaly užité umění, se staly *průmyslové výtvarnictví* a *návrhářství*. Centrálně plánovaná ekonomika už nelpěla tolik na standardizaci výrobků, význam byl nově přikládán i estetické a umělecké stránce. Jindřich Chalupecký o tom ve své eseji *Výroba umění* z roku 1958 píše: „Kategorie umění, řemesla a techniky zde mizí, je to výroba umění, chcete-li. Začíná zde vznikat nové dílo, jež není ani docela či jenom dílem technickým (s nímž sdílí sériový způsob výroby), ani docela či jenom uměním (s nímž sdílí svou užítkovost), které velmi přesně odpovídá specifickým možnostem a potřebám moderního světa.“ (Chalupecký, 1958, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 437). Na scéně se objevil další významný časopis té doby, *Umění a řemesla*, který, stejně jako v roce 1960 poprvé publikovaný dvouměsíčník *Domov*, vytvářel platformu pro diskuzi teoretiků a autorů, byť tak obě periodika činila svým vlastním způsobem.

Velkým mezníkem pro užité umění se stala výstava EXPO 58 v Bruselu, která na dlouhá léta ovlivnila tzv. *bruselským stylem* všechny jeho obory. Zvýšený zájem o užité umění také pramenil z hlavního budovatelského úkolu 60. let, kterým byla rozsáhlá bytová výstavba, se kterou souviselo navrhování a vybavení interiérů. Oceňovaný začíná být anonymní, přesto však individuální rukodělný projev. „[...] nepřesnost v práci stroje – to je prostě chyba, zatímco nepřesnost v práci ruky – to může být právě ta ničím nenapodobitelná individualita tvůrce.“ (Halabala, 1962, in Hubatová-Vacková et al., 2014, s. 213).

V anglosaské světě byl v této době pro užité umění běžně používán termín *industriální design*. Někteří teoretikové u nás přitom měli problém se s tímto termínem už jenom vyrovnat. Snažili se ho nahrazovat českým ekvivalentem *návrhářství*, který ale významově pokulhával. Milena Lamarová byla jedna z těch, která důsledně název *design* užívala a od základů měnila přístup k němu. „Vezmeme-li v úvahu pojem design tehdy i dnes, pak vidíme, že se zvolna přesouvá z kategorie historicky velmi jasně vymezené – prakticky z mikrokategorie tvůrčí jedinečnosti a estetické kritičnosti – do makrokategorie společenské syntézy, psychologické projekce a předvídatosti.“<sup>15</sup>

## PROMĚNA DNA VYSOKÝCH ŠKOL S VÝTVARNÝM ZAMĚŘENÍM

Rekapitulací historie Vysoké školy uměleckoprůmyslové, jednoho z významných pracovišť uměleckého školství v Čechách, získáme kontext i vymezení proměny tohoto typu škol v průběhu času. „Uměleckoprůmyslová škola byla poprvé otevřena v roce 1985. Byla založena za účelem výchování v umění dovedných sil pro umělecký průmysl a vycvičení učitelských sil pro vyučování umělecko-průmyslové.“ (Pečinková, in Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 16). Jednalo se o první státní uměleckou školou spadající přímo pod direktivu c. k. Ministerstva kultu a vyučování. Krátce předtím, v roce 1882, Gottfried Semper založil v Kensingtonu vzdělávací instituci, která měla za úkol pozvednout estetikou úroveň řemeslné a průmyslové výroby. Poprvé se v odborných debatách objevil jím zavedený pojem *umělecký průmysl*. Tento impulz se dále šířil po celé Evropě a vznikala umělecko-průmyslová muzea i školy. Vůbec první byla ta vídeňská, založená roku 1867. Právě po jejím vzoru vznikla i pražská, která si stanovila „[...] vypěstovati nové síly pro umělecký průmysl, pomocí svých odchovanců vnášeti do jeho oborů svěží proudy a přispívati ku povznesení úrovně uměleckého vkusu, a tím také zase ku zvýšení vnitřní materiální ceny produktivní práce.“ (Pečinková, in Pachmanová & Pražanová, s. 16). Za teoretickou výuku zodpovídali v té době Otakar Hostinský a K. B. Mádl. Ostatní vyučující pocházeli z okruhu Národního divadla, šlo například o Myslbeka, Ženíška, Ohmanna, Schikanedera ad. Škola byla orientována na novorenesanční semperovské ideály, ale v roce 1897 byla nucena revidovat svoji koncepci, neboť státní školou, tudíž konkurencí, se stala také AVU s podobným programem. „[...] vážíme si toho, že na ústavu vládne někde více, někde ovšem méně, vládne ale přec, nový duch, který v uměleckém průmyslu ciziny tak značně se vyvinul, působiti k tomu, aby umělecký průmysl, kterému patří neomezená budoucnost, vybavil se jednou z nechutného kopírování a spočívání na motivech slohů starých, snaha, aby stvořen byl nějaký nový sloh. Stopy té snahy, byť místy skrovné, jsou, a to nás nejvíce potěšilo, píše ve Volných směrech recenzent vánoční výstavy školy.“ (Pečinková, in Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 28). Řeč je o obratu od historismu k secesi, který už částečně probíhal za Bedřicha Ohmanna. Skutečný restart přišel ale až s Janem Kotěrou. Jeho střídmy tvarový řád byl v rozporu s dekorativismem. Spolu se svými žáky

15 Milena Lamarová, Makro i mikrosvět designu, in: Czechoslovak industrial Design, II, 1969.

hledal autonomní logiku výtvarných zákonů, kterou již avizoval strohý kubismus. Další osobností, která na škole působila a interpretovala svébytně historické styly i secesi, byl Josip Plečnik. Svým přístupem vytvářel podhoubí pro etapu stylu *art deco*.

Významnou skutečností pro utilitární umění bylo i to, že před první světovou válkou vznikly nové instituce jako *Artěl*<sup>16</sup> a *Pražské umělecké dílny*.<sup>17</sup> Přestože se průběžně proměňoval vztah k uměleckému průmyslu, i tak například absolvent (UPŠ) a žák Kotěry, architekt Pavel Janák, chápal uměleckoprůmyslovou tvorbu sice jako svobodnou uměleckou disciplínu, která usiluje o autentický „výraz ducha“ v „hmotném tvaru“, ale přesto výtvarné formy kladl i v užitém umění nad funkční požadavky. „Výtvarná stránka předmětu má pro nás převahu nad stránkou účelu.“<sup>18</sup> (Pečinková, in Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 36).

Škola tedy byla nadále orientovaná na řešení dekorativních úkolů a principy předválečné avantgardy neakceptovala. V letech 1918–1921 proběhla na škole obměna pedagogů. Část nově příchozích dříve pracovala v *Artělu*, jako například V. H. Brunner či Helena Johnová, která jako první vedla na UPŠ speciální oddělení keramiky.

„Vedení školy usilovalo o změnu statutu a navrhovalo označení Vysoká škola pro dekorativní umění, proto, že na počátku dvacátých let škola stále vycházela ze secesního pojetí aplikovaného umění a jádrem problematiky užité tvorby zůstávala otázka účelné dekorace. Základní princip dekorace podporující účel, ať už stavby nebo předmětu, platí i nadále, proměňují se jen aplikované ornamentální vzorce. Secesní tvarosloví je vystředáno národním stylem inspirovaným motivy lidového umění, který postupně přirozeně vyúsťuje do rafinovaně elegantního stylu *art deco*.“ (Pečinková, in Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 42).

„Po roce 1918 se UPŠ stává prakticky centrem oficiálního umění sloužícího potřebám Československé republiky. Je zahrnuta záplavou praktických úkolů – státní znak, známky, kolký, bankovky a diplomy.“ (Pečinková, in Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 46).

Na první mezinárodní přehlídce v roce 1925 v Paříži získala škola jako celek Grand Prix spolu s dalšími jednotlivými zlatými medailemi. Ministerstvo však nový statut deklarovalo až v roce 1940. Ten byl později v roce 1945 použit jako výchozí a škola byla uznána jako vysoká. Krátce po získání statutu, v roce 1950 fungovalo na VŠUP pět kateder. V této době speciální škola pro keramiku, sklo a kov spadala do Katedry užitého sochařství, kdežto textil, krajka a oděv měly katedru samostatnou. Ke společnému fungování užitých oborů došlo v šedesátých letech, kdy vznikla Katedra průmyslového výtvarnictví. Hlavním požadavkem v nové struktuře školy byla spolupráce s průmyslem.

V poválečném období a v nastalé realitě měla škola za úkol opět přehodnotit svoji koncepci. Opustit dekorativnost a zdobnost a zvýraznit užitkovost s důrazem na vývoj techniky a výroby. Tato ideologie nebyla pro tehdejší pedagogy natolik závazná,

16 Artěl bylo jedno z nejvýznamnějších sdružení českého užitého umění a designu prvé poloviny 20. století. Sdružení se zabývalo navrhováním užitných předmětů a bytovou kulturou. Družstvo bylo založeno v Praze v roce 1908. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Art%C4%9BI>

17 Působení dílen v letech 1912–1930 v Praze. Zahájily činnost v roce 1912. Byly řízeny J. Gočárem a P. Janákem ze spolupráce s výtvarníky F. Kyselou, Z. Kratochvílem. Dostupné z: [abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?IDskupiny=3413](http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?IDskupiny=3413).

18 Pavel Janák. Užitečnost uměleckého průmyslu. Umělecký měsíčník 1.

aby se jí podřídili. Velkou zásluhu na tom měl Ateliér strojírenského designu, který vedl Vincenc Makovský. Díky němu byla VŠUP vnímána jako nejvyšší pracoviště v oborech „užitého umění“. Až do roku 1968 se škola mohla svobodněji rozvíjet a hledat formy osobitých přístupů, a tím ovlivňovat tehdejší pojetí životního stylu.

V tomto procesu nešlo o výměnu umění za řemeslnou náhražku a podbízení se masovému vkusu. Daleko spíš šlo o potenciál techniky reprodukce. „Ústřední otázkou je pochopit jednotu výtvarné kultury, která v sobě zahrnuje oblast předmětů a objektů s vysloveně funkčním posláním, ale i oblast, kde tyto předměty nabývají estetické účelnosti, přesahující jejich čistě užitkové vymezení, jako i oblast tzv. volného umění, jehož základní obsah se neobrací k bezprostřednímu přetvoření hmotného prostředí estetickou mírou, nýbrž k samotné duchovní praxi lidí mezi sebou a světem.“ (Kostka, 1965–1966, in Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 78).

Již v této době řešili pedagogové i teoretici otázku, do jaké míry student sám potřebuje zvládat ke své práci řemeslo. „Tato diskuse se týkala především role a významu řemeslné dovednosti pro výuku studentů VŠUP, ale důraz kladený na individuální – a třeba i průmyslem zprostředkovaný či inspirovaný – přístup ke světu, k výtvarnému materiálu a k formě zpracování byl v šedesátých letech významný také pro rozvoj volných uměleckých disciplín na škole. Na potřebu zabývat se vztahem mezi uměním a rozvíjející se strojovou civilizací, tedy otázkou, která byla pro uměleckoprůmyslové vzdělání od- vždy klíčová, ukazují i některé aktuální umělecké směry šedesátých let, jež vysloveně proklamovaly svůj kladný vztah k modernímu průmyslu a technice a pracovaly s novými technologiemi, prefabrikovanými materiály nebo masově vyráběnými předměty.“ (Padrta, 1967, in Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 80).

Normalizační etapa v našich dějinách po roce 1968 zasáhla i VŠUP. Smysluplný výukový program byl nahrazen formalistickým pojetím výuky. V tomto duchu socialistické umělecké výchovy v rámci jednotné ideologie byla škola řízena až do poloviny osmdesátých let.

S blížícím se novým tisíciletím se začaly změny v přístupu k výuce výrazně projevovaly. Vysoká škola uměleckoprůmyslová začala upevňovat svou pozici prestižního pracoviště. Snažila se obstát i v mezinárodním hodnocení a přilákat zahraniční studenty. Pod tlakem se octli nejen posluchači, ale i pedagogové. Svou existenci a program musel každý ateliér permanentně obhajovat. Tento styl práce zvyšoval úroveň školy a udržoval její konkurenceschopnost. Klauzurní prezentace na konci každého semestru reálně vypovídaly o tom, co se v ateliérech děje a přinášely reflexi pro odbornou a laickou veřejnost. Koncem osmdesátých let však nebyly všechny ateliéry na VŠUP ve stejné kondici. „Na VŠUP se v této době pomalu formovala nová umělecká generace, již byla vlastní tvůrčí nezávislost, nonkonformní pohled na umění, přijímání postmoderních myšlenek a v neposlední řadě neutuchající potřeba dávat o sobě vědět. Hlavní představitelé této generace studovali v ateliérech grafiky, skla, keramiky, filmu, textilu i architektury a byla to právě osobitá mezioborová rozprostraněnost, která se stala vlastní mnoha jejím aktivitám.“ (Pachmanová & Pražanová, 2005, s. 86).

Zlom nastal s příchodem roku 1989. S nástupem nových pedagogů se změnila i atmosféra celé školy. Kvalitě výuky v té době svým způsobem paradoxně pomohla výrazná krize ve středním uměleckém školství. Počty studentů hlásících se z těchto

institucí i jejich úroveň se snížily. Nahradili je absolventi gymnázií, kteří lépe komunicovali, dobře přemýšleli a dokázali o svém výtvarném záměru diskutovat. Také větší otevřenost zahraničním školám přilákala mnoho stážístů. Byly organizovány první skupinové výstavy, systematicky byly obesílány mezinárodní i domácí soutěže, na kterých posluchači často získávali nejvyšší ocenění. Jednalo se o cennou konfrontaci s odezvou odborné i laické veřejnosti. Jako pozitivní se ukázalo i kontinuální seznamování se s prací významných umělců celosvětového formátu formou přednášek a workshopů, a to nejen v oboru keramika a porcelán. Tato vzájemná synergie přinášela své plody. Studenti byli aktivní, přicházeli s originálními řešeními, naučili se nejen prezentovat, ale i obhájit své výtvarné postoje. Konstantou se stala interpretace autonomní intence autora a prezentace díla v celém kontextu.

Záhy se také ukázalo, že balancování některých materiálových oborů na hraně volného umění a designu nemusí být nevýhoda, ba právě naopak. Kategorické dělení na umění malé a velké ve škole tohoto zaměření se zdálo přežitě. Udržování oboustranné rovnováhy se osvědčilo jako prostředek vytvářející přirozené a inspirující kultivační prostředí, jak bylo patrné i z častých výměnných pobytů studentů z jiných kateder i škol. Neobvyklé přístupy stážístů a neotřelá řešení nezátížená znalostí technologií ani řemesla s sebou přinášely oživení. Výhodou porcelánu byla i možnost jeho použití ve velkém i malém měřítku. V úkolech spojených s architekturou mohl být přístup velkorysý, s přesahy do volného umění. Také v kontextu designu, kultivováním tvaru, často i v utopických konceptech, umožněných technologií 3D tisku, se virtuální realita modelů stávala skutečností a utopie se v krátkém čase transformovala ve vizi. K nalezení řešení často docházelo ve školních dílnách, které sloužily pro studentské projekty jako inkubátor. Zde se student potkával s realitou a se všemi úskalími tvarů, materiálů a technologií. Zde si ověřoval proveditelnost svých představ, vytvářel první modely či prototypy a obhajoval svá umělecká řešení. Dílny byly a jsou místem, ve kterém teprve dozrává příprava na reálný život umělce a kde v synergickém napojení ještě studenti mají čas hledat smysl svého výtvarného řešení.

Obor pracující s médiem hlíny a porcelánu je unikátní svojí rozmanitostí. Pro svou komplexnost ale potřebuje zázemí a kompetence všech klasických technik volného umění, jako je kresba, malba i modelování, vyžaduje tedy plošné i prostorové vidění a cítění. S hmotou – hlínou – lze nakládat svobodně, využívat všech jejích skupenství, pracovat s ní v prostoru vytvářením instalací site-specific, in situ, pracovat s ní landartově, konceptuálně, vytvářet objekty, komorní instalace, sochy. Paralelně se je u studia zaměřeného na keramiku a porcelán potřebné seznámit i s technologiemi a s řemeslem s nimi spojenými. Na základě této znalosti mohou pak vznikat užité předměty vytvořené klasickými řemeslnými technikami – například rotací na hrnčířském kruhu. Sofistikovanější formou je pak porcelánový design, který by měl řešit všechny aspekty životního stylu, a to nejenom dokonalou funkčností a vizualitou, ale například i překvapivým řešením či skrytou pointou. Také zkoumání sebe sama skrze spontánní, haptický kontakt s touto prahmotou v arteterapii se díky jejím vlastnostem, jako je elasticita, reverzibilita, přímo nabízí. Vzniká tak projev nezátížený účelem ani estetickými hledisky. Hlína ale funguje i ve spojení s ostatními médii. Tento pohyb myšlenek mezi uměním volným a užitým svědčí právě výuce na výtvarných i pedagogických školách.



## TEORETICKÉ PERSPEKTIVY VOLNÉHO A UŽITÉHO UMĚNÍ V MAKROSTRUKTUŘE ZÁPADNÍ KULTURY

Veliké umění je učiniti viditelnou a hmatatelnou skutečností  
neviditelné a nehmotné, co jenom cítíme ... — František Kupka

... nezobrazovat viditelné, ale činit viditelným. — Paul Klee

„V moderní době bylo umění diskutováno pouze uvnitř estetického paradigmatu, umění bylo něco, na co se díváme. Z tohoto hlediska se jedná o umění pro konzumenty. Když ale zapátráme hlouběji v dějinách, v antickém Řecku se uměním nerozuměla estetika, nýbrž poetika – umění bylo chápáno jako techné. Tato původní definice odkazovala k určitému produkčnímu procesu s vlastními pravidly a nástroji. Podle mého se do této epochy navracíme. Nejde jen o takzvanou kreativní třídu, jedná se rovněž o fenomén masové umělecké produkce na úrovni každodenního života. Lidé jsou čím dál více ponořeni do procesu vytváření sebe samých. Každá produkce je zároveň produkcí vlastní subjektivity.“ (Groys, 2014, in Kleinhamplová & Stejskalová, 2014, s. 19–20).

Jednou z oblastí vizuálního umění, ve které právě debata umělecké teorie vyvolává pnutí, je oblast keramiky a porcelánu. Diskurz o tomto oboru je zužován pouze na umělecké řemeslo, aniž by byla reflektována tvorba některých současných autorů. Nad Duchampovou *Fontánou – ready made* keramickým urinálem – se od samotného autora dozvídáme, že umění může být všechno, vlastně cokoliv. Také v teoretickém pojednání Bruce Metcalfa o pisoáru Marcela Duchampa *Reconsidering The Pissoir Problem* přehodnocuje autor svůj postoj z roku 1999 ve své *art/craft* diskuzi „in which mainly the craft, as opposed to art world, has argued for equality between craft and Fine Art.“ (Livingstone & Petrie, 2017, s. 238).

Jedním z důvodů je i deficit teoretiků zabývajících se vizuálním uměním spojeným s médiem hlíny, porcelánu či keramiky. Situace platí pro Českou republiku stejně jako pro západní země. V literatuře sice můžeme najít monografie či medailony jednotlivých umělců nebo doplňující texty k výstavám, avšak materiály, které by analyzovaly obor jako celek a dokázaly rozpoznat přesahy a současné aktuální tendence, chybí. V tomto roce (2017) vyšla kniha esejí *The ceramics reader*, která se vzdáleně blíží této poptávce. Kniha přináší reflexe pohledu na užité materiálové umění a keramiku v kontextu západní umělecké teorie, jak sami autoři podotýkají, zúženou spíše na „art craft debate“. „Art theory is often developed by art critics as opposed to the artists themselves to form art criticism. This forms what might be thought of as an organized system for understanding art and making judgements about an artworks success. This section on theoretical perspectives gives examples of how both writers and makers have attempted to create theories for ceramics or link ceramics to broader art theories. This is perhaps one of the areas of tension in ceramics as it is the debate around art theory, often known as the art craft debate.“ (Livingstone & Petrie, 2017, s. 238).

Při bližším pohledu však zjistíme, že tematicky se obsah knihy zaměřuje téměř výhradně na keramiku, navíc s fokusem pouze na angloamerický svět. Aktuální tendence jsou v textech zaznamenány zcela marginálně. Jedním z publikovaných autorů-teoretiků, je například Garth Clark, dále Bruce Metcalf, Philip Rawson, Paul Greenhalgh, Janet Koplos, Wendy Gers, Jo Dahn ad.

Z obsahu knihy vybírám několik postřehů. Garth Clark a Philip Rawson mní, že v oboru keramiky je třeba zohledňovat formalistická kritéria interpretací. Oba chápou formální aspekty artefaktů jako je tvar, silueta, barva nebo rytmus jako precedent i pro zhodnocení obsahu či posouzení významu díla v umělecké teorii. Další pohled ve své eseji *Elastic/Expanding: Contemporary Conceptual Ceramics* přináší Jo Dahn, když polemizuje s názvem konceptuální keramika a uvádí v této souvislosti díla současných anglických a amerických umělců, jako je například Keith Harrison a jeho dílo *Ceramic contemporaries, Last supper*, nebo Clare Twomey a její *Consciousness Conscience*. Na přelomu tisíciletí začali totiž tito autoři používat hlinu nebo porcelán, paralelně s výtvarníky v českých zemích, novým způsobem, a to v instalacích nebo v performancích, konceptuální formou. Finální produkt byl pro ně méně důležitý než proces vytváření nebo interakce s diváky. Dalšími výraznými představiteli těchto trendů v západním světě jsou například Philip Lee a David Cushway. Také užití filmu, animace a videa v kombinaci s médiem porcelánu se v posledních letech na Západě objevuje. I když v knize *The ceramics reader* jsou tyto proměny přístupu zmíněny pouze okrajově, chtěla bych pro ilustraci uvést zajímavý koncept instalace, kterou v roce 2010 vytvořila Susanne Hangaard. Autorka v ní pracovala s odkazem na typický dánský užitkový porcelán s charakteristickým dekorem v modrobílé barvě. Obarvenou porcelánovou licí hmotou postupně pokreslila, a tak „oblékla“ nahé ženské tělo. Proces nafilmovala na smyčku. Svě dílo nazvala *Absentia* (OBR. 1, 2). Sdělení a význam instalace prezentuje sama autorka takto: „The blue fluted porcelain, which to connoisseurs all over the world is synonymous with Danish porcelain and is Royal Copenhagen's top-selling dinner service, forms the basis of the decoration of the two elements of the work consisting of a physical object *the swing* and *the body* in the form of a stop-motion film. As a young ceramic artist, I regard the blue fluted porcelain as a great cultural heritage, which on the one hand is difficult to live up to, and on the other hand is quite suffocating. In other words, I perceive it as a gift adding to the Danish cultural heritage, but also as a yoke of tradition. In my opinion, the reinterpretation of the blue fluted pattern has reached a level of exaggeration. It is manifested as a spreading epidemic in which the porcelain factories' traditional products are given a humorous twist, not just in Denmark, but also in the rest of Europe. With *Absentia* I have chosen to let the clay, as a physical material, play a less significant part of the work. Instead, pictures referring to ceramics as well as sound convey the story. My vision is to challenge the way the audience perceive ceramics and the context in which it appears. Moreover, *Absentia* is a personal fusion between the body and ceramics, and it has been a dream of mine to create a surreal fusion between the body and ceramics for several years. Though, it was difficult to figure out how to create this fusion, I feel that I have cut the Gordian knot with my work *Absentia*.“<sup>19</sup>

---

19 Dostupné z: <http://susannehangaard.dk/projekter/absentia/index.html>.



OBR. 1, 2  
SUSANNE HANGAARD  
ABSENTIA / 2010

Autorkou jednoho z dalších textů této knihy je kurátorka Janet Koplos ze Spojených států amerických. Ta se ve své esejí vymezuje pouze vůči klasickým přístupům v keramice. Je podrobně obeznána s tvorbou amerických autorů a bohužel tímto prizmatem posuzuje obor jako celek, a to v celosvětovém měřítku. Její postoj, bez jakéhokoliv přesahu, je do určité míry signifikantní i pro některé další autory textů knihy. Koplos sice pozoruje, že mladí umělci jsou vedeni ve školách k používání tohoto média k vyjádření svého konceptu, ale v keramice sama vidí příliš konzervativních tendencí. Podle ní se umělci, kteří si zvolí pro svou tvorbu keramiku, často izolují ve svém „keramickém světě“. Po podrobném prozkoumání děl autorů, které autorka ve svém článku uvádí jako příklad, nezbývá, než s ní souhlasit. Jsou to totiž právě ti výtvarníci, kteří se ocitají zcela mimo spektra tvorby, na kterou je upřena pozornost této publikace. Další z autorů esejí se věnují například změnám vztahu keramiky a volného umění a zároveň informují o současných výukových programech či postavení keramiky na západních univerzitách. Píší o významu hlíny jako metaforického, fundamentálního a univerzálního materiálu a o keramice jako o intimní části našeho každodenního života. O tom, jak nás provází od dětství do stáří při rituálech spojených se křtem a smrtí, jak je součástí každodenního jídelního rituálu i toho občasného obřadního. Herbert Read a Emmanuel Cooper se pak ve svých článcích zabývají historickými vlivy na keramiku a porcelán v Anglii. Fenomén *Wedgwood*, *Arts and Crafts Movement* nebo *Studio Ceramics*, kdy keramika byla téměř synonymem pro nádoby vytočené na kruhu, funkční nebo refe-

rující o funkčnosti. Texty se zmiňují o Bernardu Leachovi, otci *British studio pottery*, a rozebírají jeho názory na to, že by se měla integrovat západní a východní řemeslná tradice. Další stati jsou o proslavených autorech Lucy Rie a Hansi Coperovi a jejich klíčové pozici stylu proslulých padesátých let v Anglii. Najdeme zde však i rozhovor s Antony Gormleym, mimo jiné tvůrcem sochy *Brick Man*, a jeho názor na vnímání řemesla a umění. „Art questions the world and therefore makes life more complicated, craft is there to make life easier, more liveable. Craft is a reconciliation between the needs of human life and the environment around it. This is a supporting role.“<sup>20</sup>

## TRANSFORMACE PERCEPCE I DŮLEŽITOST KONTEXTU V PRÁCI S PORCELÁNEM V LETECH 2005—2017

Porcelán byl vždy synonymem pro užité umění či drobné plastiky. Ve všem i nadále hraje důležitou roli. Na počátku nového milénia však došlo k proměně přístupu v tvorbě i vnímání porcelánu. V prostředí univerzit je to patrné u všech klasických oborů, dříve zaměřených spíše užitkově nebo sochařsky. Obsahy programů i metodika oborů se začaly měnit, dochází k intermediálním konfrontacím, katalyzujícím transformace na hraně volného a užitého umění. Taková konsonance přirozeně kultivuje umělecké prostředí. U některých tvůrců je volba porcelánu jako média k vyjádření integrální součástí celého konceptu, aniž by jeho role musela být akcentována nebo významně definována. Ve svých dílech ho autoři využívají ve všech skupenstvích i formách, jako součást akce, procesu. Vnímají ale i důležitost kontextu instalace a hledají specifický prostor, který by podpořil myšlenku díla a umocnil vnímání intencí autora recipientem. Díla jsou tvořena *in situ*, *ex situ* nebo jako *site-specific art* v kontextu určitého prostoru, který nemusí být nijak ohraničen, je to spíše zóna ideální pro autorův záměr, s určitou atmosférou, která je schopna dotvořit příběh či souvislosti. Proces nebo formy jsou integrovány s architekturou. Umělec může vytvořit instalaci performativní, intervenční nebo temporální, jejíž součástí je fotodokument, video nebo film. Častým prvkem je i multiplicita objektů, která může vést až k rituálnímu uchopení instalace. Mnohočetný artefakt využívá technologii výroby porcelánu, například možnost lití do forem, pomocí které je autor schopen multiplikovat repliky originálu nebo využívat přímo porcelánový *readymade* s minimální interferencí vlastního ega. Častým jevem je spojení více materiálů, které působí ve vzájemné interakci.

Do těchto instalací, které jsou otevřeným místem pro divácké audience, je často zapojen zvuk, video, film, projekce formou *videomappingu* nebo i návštěvník sám. Díla často vyjadřují osobní pocity autora. Objevuje se v nich například destruktivnost jako motivující prvek, entropie jako symbol imploze zanikajících hodnot, odlévání negativních prostor jako symbol vyprázdnění, paradoxní použití porcelánu jako metafory

---

20 PETRIE, Kevin, ed., LIVINGSTONE, Andrew, ed. *The Ceramics Reader*. 1. vyd. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

ubíhajícího času, materiálový nebo technologický experiment související s hledáním vnitřních pocitů, mizením a odhmotněním, ubýváním hmoty degradací až k zániku, exploze jako možný způsob vytváření. Autoři sdílejí i společenská témata, reflektují tradici, ale i konzumní rysy společnosti, paradoxy virtuální mezilidské komunikace, či poukazují na změny ve vnímání architektury a veřejného prostoru.

## ZMĚNY V ENVIRONMENTÁLNÍM VNÍMÁNÍ ARCHITEKTURY A VEŘEJNÉHO PROSTORU

Svět je syntetická souvislost prostředních, navzájem na sebe odkazujících realit zahrnujících stále širší okruh; a člověk na pozadí této souvislosti dává na vědomí, čím je. Z toho plyne, že lidská realita se vynořuje tak, že je nadána bytím, že se nachází v bytí, ale zároveň to znamená, že je to právě lidská realita, která způsobuje, že obklopující ji bytí se kolem ní formuje do tvaru světa. — Martin Heidegger

Další proměnou, kterou přináší 21. století, a to nejenom v českém prostředí, je vztah architektury a veřejného prostoru k artefaktu. S novými materiály a technologiemi zareagovala architektura v tomto období jako katalyzátor na každodenní potřeby člověka a změnu jeho životního stylu. Přestoupili jsme z průmyslového věku do informačního, a tak je logicky i prostor definován více toky informací než zafixovanou skutečností. Dynamika se stává pro architekta stejně důležitým fenoménem jako statika, z toho vyplývá, že historická pozice pojetí architektury jako navrhování neměnných a definitivních objektů je zdá se překonaná. Po éře modernismu, zaměřené na funkční uspořádání a estetické ztvárnění prostoru bez dekorativních prvků, byl v období postmoderny tento cíl v projektování nahrazen typologií budov, která měla zřetelně předem určit formu stavby podle toho, co má představovat. Období typologie vystřídala éra diagramů. Architektonická zadání obsahují především údaje o provozu, zatížení, velikosti a kapacitě, pohybu osob, logistice atd. Forma vyplyne až na základě těchto provozních kritérií.

Současný veřejný prostor je tedy místo dynamické, neustále se proměňující. Otázkou je, jak a zdali ještě vůbec začlenit umělecký artefakt do nově vznikající architektury a počítat s ním i v urbanistických řešeních? Nová škála stavebních technologií a materiálů je zdá se soběstačná a změnila i recepci architektury a veřejného prostoru vůbec. Prostedí je spektakularizováno a vytváří dojem určitých kulis navržených pro podívanou. Zdánlivě virtuální prostory abstrahují a vydělují přirozený svět. Stavění se mnohdy stává spíše asambláží z komponentů, které poskytuje průmyslová výroba, ztrácí se lidské měřítko a atmosféra prostředí je vyvolaná užitím převážně hladkých, chladných materiálů, jako je kov, sklo a beton.

Také redukce forem, na hranici abstrahování geometrických tvarů a čistých barev v duchu minimalismu 60. let 20. století, vybízí ke změně přemýšlení o začlenění výtvarného díla, které by eventuálně mělo potenciál stát se součástí těchto moderních prostor. Zdá se ale, že architektura o reálnou plastičnost nestojí, sama na sebe nyní často bere roli nosiče obrazu. Na prosklených plochách fasád tak můžeme sledovat virtuální odraz veškerého dění v okolním prostředí, ať už je to skrze reflexivnost nebo opacitu. Vzniká až filmová iluze, která se prolíná s realitou a je od ní neoddělitelná. Psychologické působení těchto postupů moderní architektury ale nemusí být pro člověka a jeho každodenní život příznivé. Na druhou stranu, městský prostor není krajinou, není umělým napodobením přírody, je produktem urbanismu a má fyzickou i sociální funkci. Otázkou tedy je, jak zapojit do této redukované, iluzivní, abstrahované architektonické formy umělecké dílo. Je to vůbec nutné? Jakou zvolit tvůrčí strategii? Jít cestou temporálních, konceptuálních instalací?

Slovy Johna Pawsona: „Architektura je fyzickým výrazem způsobu života, způsobu bytí, forma nenásleduje nějakou módu, následuje určitý život.“ Proto je dobré se zamyslet nad tím, co je podstatné pro náš životní prožitek, jaké možné kontexty v nás vyvolávají věci, kterými se obklopujeme. Zdali je pro nás blahodárný průzračný přechod od interiéru budovy k jejímu okolí nebo protiklad v podobě materiálnosti přírodních hmot, které nás s přírodou spojují.

Možná se více možností pro umělecké artefakty z porcelánu spíše než v exteriérových řešeních prostoru skrývá v interiérech. Ty jsou nakloněny experimentům a schopny absorbovat rychlé proměny, ať už se jedná o prostor soukromý nebo komerční. Omezením může být pouze užitá konstrukce nebo organizační struktura.

I z těchto důvodů dnešní vstupy umělců-keramiků do veřejného prostoru neoplývají tak rozmáchlými gesty jako v dobách minulých. Jsou to gesta spíše umírněná, často pracující s humorem a nadsázkou. Umělecká autonomie není jediným měřítkem vytvoření artefaktu pro veřejný prostor. Tím hlavním hlediskem je tržní soutěž autorů a jejich hledání optimálního a co nejefektivnějšího řešení pro požadované zadání. Pokud ale stále platí klasická definice architektury, která je založena na trojici vitruviiovských pojmů *utilitas*, *firmitas* a *venustas*, které můžeme přeložit slovy funkce, konstrukce a krása, keramika a porcelán mají v současné české architektuře a veřejném prostoru stále svoje místo a velký potenciál. Jediným limitem pro budoucí vize vzájemných interakcí s architekturou je pouze fantazie umělců.

## HISTORICKÁ KONTINUITA JAKO INSPIRACE V PROJEVECH SOUČASNÝCH ČESKÝCH A ČÍNSKÝCH AUTORŮ

Umělec musí při zobrazování zahrát na strunu starých zvyků,  
pokud chce vyloučit nové objekty a nová spojení.

— Nelson Goodman

Jeden z významných momentů pro vznik výtvarného díla je vědomí historického kontextu. Na tento fakt se snaží upozornit i můj text, který byl publikován v monografii *Trasy*<sup>21</sup> pod názvem *Na trase za zpětnou vazbou – DAO*.<sup>22</sup> Projekt *Cesta zelené misky* vznikl v roce 2010, kdy bylo pozváno na sympozium do čínského Fupingu<sup>23</sup> pět výtvarníků z České republiky v rámci rezidenčního pobytu ve Fuping Pottery Art Village. Příprava na takové sympozium je vždy individuální, a tak většina autorů jela přímo s vidinou reprodukovat témata své běžné umělecké produkce. I přes předem připravený vlastní projekt jsem doufala, že pro mne ta pravá inspirace nastane až na místě a bude natolik silná, že jí ráda podlehnu. Můj předpoklad se splnil několikanásobně. Atmosféra našeho dočasného ateliéru – prázdné haly staré továrny – i samotná továrna v sousedství, odkázaná téměř výhradně na ruční práci, stejně tak jako lidské i kulturní zázemí, to vše se natolik lišilo od českého prostředí, že stačilo jen vnímat. Příběh misky mohl začít.

Pro svůj záměr jsem vybrala a navrhla čajovou misku, a to proto, že je velmi frekventovaným tvarem používaným v Číně po staletí. Zároveň jsem požádala o její autentickou realizaci místního hrnčíře, mistra Manga. Práce začínala přípravou surového porcelánu a pokračovala všemi starými rukodělnými postupy až do technologického finále, kterým byl její výpal. Pro misku jsem si vybrala i velmi tradiční glazuru – seladon. Další čínský mistr, odborník na glazury, který nám byl k ruce, pocházel z *porcelánového města* Jingdezhen.<sup>24</sup> Připravil tajné recepty seladonu, které jsem mohla použít.

21 STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana a kol. *Trasy: výzkum historických a inovativních aspektů umění a edukace*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

22 „Původně Dao označuje cestu, dráhu, trasu a v *Hovorech* nese význam *morálka*, případně v některých kontextech je metaforou *lidského života* a zároveň je překládáno s přibližným významem *absolutno*.“ LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

23 Toto unikátní místo objevil a pro svůj záměr vybudovat komplex muzeí pro jednotlivé světadíle či země získal jeho zakladatel Dr. I-Chi Hsu. Sám dlouhá léta v zahraničí žil a po návratu do Číny se spojil s majitelem místních pozemků, továrny i kaolínových a jílových dolů Du Xu Fengem a vytvořili areál Fule International Ceramic Art Museum, který se od roku 2004 postupně rozrůstá. Unikátní architektura jednotlivých výstavních galerií byla vyprojektována pod taktovkou místního architekta a v duchu a tvarosloví starých dávnověkých pecí z cihel místní provenience. Kromě sympozií a residenčních programů, ve kterých umělci z celého světa vytvářejí na místě svá díla pro jednotlivá muzea, jsou zde pořádány mezinárodní konference. Součástí programu v tomto komplexu je i vydávání časopisu *Dao Clayform*, který je publikován dvakrát ročně a je bilingvální (čínština, angličtina).

24 Jingdezhen – porcelánové město – se nachází v provincii Jiangxi a má více než tisíciletou tradici výroby porcelánu. Od jména nedalekého naleziště suroviny pro výrobu porcelánu, „Gaoling“ nebo „Kaoling“, pochází i název kaolín.



OBR. 3, 4, 5  
HANA NOVOTNÁ, MANG LAOSHI  
MISKA / 2010

On také kontroloval přesný režim glazování i výpalu. Celý průběh práce jsem zároveň dokumentovala, takže vznikl nejen použitelný tvar, ale také film a četná fotodokumentace. Po výpalu měla miska krásnou modrozelenou barvu patřící do spektra barev seladonu. Cestovala spolu se mnou napříč Asií a Evropou až domů, do Čech, kde užíváním funguje stále jako živá vzpomínka i kulturní odkaz (OBR. 3, 4, 5).

Tento koncept vznikl v duchu určitých pomyslných historických, kulturních, ale i geografických tras, jako odkaz na cestu porcelánu z Číny do Evropy. Použité citace forem minulosti jedné země byly reinterpretovány autorem z odlišné části světa. Součástí projektu byla i transmise objektu, která později sloužila jako test určité *globální tradice*, to znamená získání odpovědi na otázku, zda mohou přirozeně fungovat tradice a s ní spojené rituály jedné země i v jiném kulturním prostředí.<sup>25</sup>

Na tradici se ovšem lze podívat z mnoha různých úhlů. Max Weber v sociologii označuje orientaci na tradici za jeden ze čtyř základních typů sociálního chování. Pro vznik teorie tradice mělo velký význam dílo Shmuela Eisenstadta. Eisenstadt zkoumal

25 „Nvystane tu tedy důležitá otázka, jak náš pokus vytvořit třeba dílo v jejich modu bude jimi chápáno a obráceně, jak mu porozumíme doma. Je to ve skutečnosti dvojitý test. V první rovině jde o naši schopnost proniknout do tamní kultury a alespoň nejširšího kulturního kontextu tak, abychom byli v jejich souřadnicích a jejich prostředky pochopení v intencích našeho záměru. V druhé rovině je to test naší kultury, zda je natolik univerzalistická, za jakou ji rádi vydáváme a rádi exportujeme, aby byla schopná být kontextuálně správně pochopena i v jiných kulturních souřadnicích, neboť půjde stále o náš domácí koncept v našem kontextu, o evropské dílo, i když se třeba formálně bude podobat tamní ortodoxní produkci. A vice versa.“ ZHANG, Xiaogang, NEDOMA, Petr a CHANG TSONG ZUNG. *Čínská malba = Chinese painting = Zhongguo huihua: Zhang Xiaogang, Fang Lijun, Feng Mengbo: Galerie Rudolfinum, Praha 25. 9.–28. 12. 2008*. Praha: KANT, 2008.



společenské změny v různých civilizacích se zaměřením na vztahy mezi kulturními a strukturálními procesy. Sám shrnul svoje výzkumy větou: „Snažím se porozumět historické zkušenosti velkých civilizací [...] pochopit hnací motory těchto civilizací, a to, jak se staly moderními společnostmi, jak se modernizují a vyvíjejí různé kulturní programy modernosti.“<sup>26</sup> Domácí pohled na tradici nabízí Michl ve svých úvahách v knize o designu, kde podotýká: „V českých zemích jsou výrazy jako být ovlivněn, být inspirován, převzít řešení, začínat od ..., stavět dále na ..., osvojit si či přivlastnit si, téměř na indexu.“ (Michl, 2012, str. 26).

V Číně byl a je vztah k tradici a předkům stále živý, nefunguje pouze v běžném každodenním životě, ale prosazuje se i v umění. Číňani se rádi vracejí do minulosti a hledají v ní odpovědi na svoje otázky. „Ideál harmonických mezilidských vztahů patří k nejhluběji zakořeněným rysům čínské civilizace a pravděpodobně je také příčinou toho, že v čínské společnosti se stále udržují různé formy uctívání nadpřirozených sil úzce související s kultem předků. Toto vše vytváří systém mezilidských vztahů, jenž se dotýká nejen koexistence lidí na zemi, ale také harmonicky spojuje přirozený svět se světem nadpřirozeným. Tento systém harmonie a rovnováhy není ničím menším než osou, která propojuje velkou a malou tradici. V tzv. velké tradici je kladen větší důraz na abstraktní koncepty, zatímco malá tradice věnuje větší pozornost rituálnímu jednání, nicméně v základě jsou obě společného původu, obě jsou různými stranami téže mince.“<sup>27</sup> Podle tohoto principu je v čínské společnosti nahlíženo na člověka jako na celek, pro který je dodržování tradic návodem, jak žít v harmonii se sebou samým. Také v čínském výtvarném umění se často autoři, byť každý svým způsobem, k tradici odkazují.

Naproti tomu v českých zemích předávání kulturních vzorců z generace na generaci příliš nefunguje. „Sdílet tradiční řád je velmi vyčerpávající a člověka to zcela pohlcuje – jakmile se objevila možnost se z něj vylomit, mnozí to udělali. Celý evropský novověk je, zejména v umění, v zásadě o jednom tématu: jak jsem se vzpíral(a) tradičnímu řádu.“ (Komárek, Agora, Hospodářské noviny, 21. 7. 2014).<sup>28</sup>

Ve své stati *Mnémosyné a Kleió* Jiří Kroupa rozlišuje dvě současná pojetí tradice: „tzv. tradice v novém a tradice nového. Tradice v novém označuje postup, kdy je tradice v umělcově díle zachována, dále využívána a rozvíjena. Tradici nového naopak definuje jako snahu vytvářet stále nové, originální postupy, přičemž umělec sice uznává originalitu svých předchůdců, ale snaží se ji svými díly překonat.“<sup>29</sup>

Kontextuální stanovisko nabízí i slova J. Michla a jeho celkový výstižný pohled na daný jev. „Souhrnně lze tedy říci, že to, co určitý jednotlivec, skupina, rasa, národ či společenství chápe jako přítomnost, bude vždycky zahrnovat časový úsek, který

26 Dostupné z: Shmuel Eisenstadt. [http://en.wikipedia.org/wiki/Shmuel\\_Eisenstadt](http://en.wikipedia.org/wiki/Shmuel_Eisenstadt).

27 Tento text byl přednesen na Karlově univerzitě v Praze u příležitosti 10. výročí založení Chiang Ching-kuovy nadace. LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

28 Prof. RNDr. Stanislav Komárek, Dr., \*6. srpna 1958, Jindřichův Hradec, je český biolog, filosof a spisovatel; autor světybných esejů, básník a romanopisec, etolog, antropolog, historik biologie. Zabývá se zejména dějinami biologie, vztahem přírody a kultury, humánní etologií, biologickou estetikou, dílem Adolfa Portmanna a Carla Gustava Junga. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Stani%20slav\\_Kom%20%C3%A1re](http://cs.wikipedia.org/wiki/Stani%20slav_Kom%20%C3%A1re).

29 KROUPA, Jiří. *Mnémosyné a Kleió. Opakované příběhy: Tradice v novém*. Brno: Moravská galerie v Brně, 1996.

v kontextu problému jiných jednotlivců, skupin atd. bude chápán jako součást minulosti. A naopak: minulost jedněch bude vždycky zahrnovat časový úsek, trasu, která v souvislosti s problémy druhých může být chápána jako nanejvýš relevantní, a tudíž jako součást jejich přítomnosti. [...] Každý tvůrce spolupracuje se svými žijícími i nežijícími předchůdci a k této diachronní, obrazné spolupráci směrem do minulosti přistupuje spolupráce skutečná, synchronní, tj. probíhající v současnosti.“ (Michl, 2012, s. 39, 44).

Otázka ale je, jak používat starý jazyk novým způsobem, když „všechno, co se teď vyrábí, je buď replika, nebo varianta něčeho udělaného krátce předtím, a tak dál bez přerušení nazpět až po první ráno lidského věku.“<sup>30</sup> (Kubler, 1962, in Michl, 2003, s. 50).

## FENOMÉN DESIGN, ZAPOJENÍ NOVÝCH TECHNOLOGIÍ, 3D TISK

Nejsem proti formě — pouze proti formě jako cíli.

— Ludwig Mies van der Rohe

Zatímco utopické vize Johna Ruskina a jeho teze o „vidoucím oku“ umělce, který je schopen skrze obyčejné jevy vidět symboly božského principu, znějí idealisticky, teorie Williama Morrisa se drží při zemi a snaží se racionálně objevit nový směr cesty pro design. Ačkoliv jeho *Hnutí umění a řemesel* (*Art and Crafts Movement*) bylo založeno na negativním postoji k průmyslové výrobě,<sup>31</sup> zafungovalo jako katalyzátor, který vyprovokoval další reakce, a to zejména u architektů, kteří naopak poetiku ve strojové výrobě objevili a ocenili. Ve školství koncem 19. století bylo vyučování založeno ještě na napodobování starších vzorů, studenti měli k tomu k dispozici uměleckoprůmyslová muzea, která byla spoluzakládána s uměleckoprůmyslovými školami a většinou byla i postavena v jejich blízkosti. Muzea působila jako novodobý *think tank*, jako most klenoucí se z akademické oblasti ke zdroji informací, koncepcí a nápadů, které mohli studenti načerpat přímo z již existujících řešení. V muzeích bylo možné najít konotace k aktuálním tématům konkrétně, hmatatelně i s historickou hloubkou, nikoliv zprostředkovaně pouze skrze dvourozměrné reprodukce.

Jednou ze škol, která měla velký vliv na modernistické umění, design i architekturu, byl Bauhaus. Počátkům ústavu sahajícím do roku 1919 předcházelo, jak už bylo řečeno, hnutí *Arts and Crafts*, sloučení výmarské Akademie výtvarných umění a výmar-

30 Kubler, Georg. *Shape of Time* (Tvar času), 1962, in: MICHL, Jan. *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2003.

31 Hnutí umění a řemesel v Anglii však bylo samo o sobě důležitou, lze říci rozhodující přípravnou fází dalšího vývoje pro výtvarné formy. První architekti, kteří porozuměli skutečné podstatě a významu zapojení stroje pro architekturu a umělecký design byli vídeňský architekt Otto Wagner a jeho následovatel Adolf Loos, američtí architekti Louis Sullivan a Frank Lloyd Wright a belgický architekt a teoretik Henry van de Velde. Teprve v jejich díle došlo zhruba na přelomu století k oné revoluční proměně designu v „art machine“, v umění, které svým tvaroslovím logicky vyplývá ze strojové výroby a zpětně jí svými estetickými požadavky tvůrčím způsobem ovlivňuje.

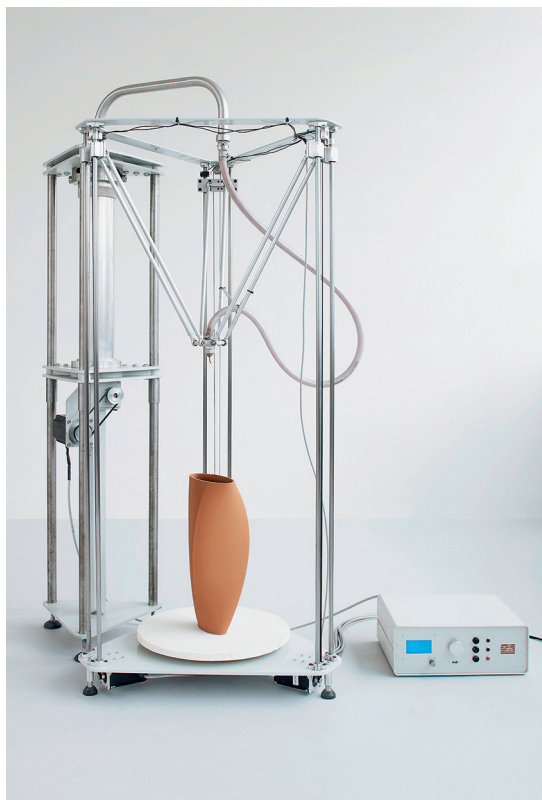
ské Školy umění a řemesel, založené roku 1924 Henrym van de Velde. Slovy prvního ředitele Bauhausu Waltera Gropiuse byl právě zde nalezen základ pro spojení umění a průmyslu. Největší vliv na obrat školy k průmyslovému designu měl příchod Lászlo Moholy-Nagye v roce 1923 a přesídlení Bauhausu do Desavy. Meditativně mystický přístup expresionistického malíře a učitele Johanneše Ittena byl vystřídán příchodem technokrata Moholy-Nagy, pro kterého byl stroj *duch tohoto století*. Skončila meditace a nastala konstruktivistická analýza s využitím nových technologií vycházejících z průmyslu. Tento pedagogický počín způsobil posun od řemesla k průmyslovému designu. „Naším zájmem,“ psal Moholy-Nagy v programovém prohlášení, „je vyvinout nový typ designéra, který dokáže spojit specializované školení v přírodních vědách a technice se základními lidskými potřebami.“ (Moholy-Nagy, 1933, in Foster, 2015, s. 344). Hlavní myšlenkou proklamace bylo vytvoření a sjednocení systému, který spojí obory výtvarné a užité pod takzvaný *Gesamtkunstwerk* – komplexní umělecké dílo.

Kurzy designu učili pedagogové jako Klee a Kandinskij. „L'intuice spojená s výzkumem – to bylo krédo jeho výuky i umění.“ (Klee, 1920, in Foster, 2015, s. 186). U Kandinského se výuka zaměřovala na psychologii výtvarných prvků, analytickou stránku kresby, emocionální účinky barev, vizuální jazyk místo verbální komunikace. „Přednášel psychologii linie, vertikály byly teplé, horizontály chladné a tyto pojmy barvy a linie spojoval v obecné teorii kompozice.“ (Kandinskij, 1922, in Foster, 2015, s. 186). K názorovému střetu docházelo v tzv. Vorkursu, který museli absolvovat všichni studenti, a to po dobu šesti měsíců.

Později, kdy v čele instituce stál architekt Ludwig Mies van der Rohe (1932), měla už škola sídlo v Berlíně. Po nástupu fašismu bylo uzavření ústavu jednou z prvních nacistických represí. Myšlenky Bauhausu se ale šířily skrze učitele a studenty i za hranicemi Německa. Například Josef Albers v letech 1933–1949 importoval model Bauhausu do Black Mountain College v Severní Karolíně (škola byla založena po uzavření Bauhausu v roce 1933).

Tato modernistická filozofie se ve třicátých letech v Americe a ve čtyřicátých letech v Evropě ujala v umění, architektuře i designu. Vycházela z funkcionalistické metody, kterou charakterizuje Sullivanovo heslo: *forma následuje funkci*. Podle modernismu byla hlavním historickým úkolem realizace autentického výtvarného slohu pro novou moderní epochu. Funkcionalisté vycházeli z předpokladu, že design znamená navrženou pouze jedné nové formy, která má jediné konečné řešení, bez souvislosti v minulosti. Na sklony modernistické filozofie k formálním přístupům poukázal ale již v roce 1927 Mies van der Rohe ve své stati *Über die Form in der Architektur*: „Nejsem proti formě – pouze proti formě jako cíli. [...] Forma jako cíl vyústuje vždycky ve formalismus. To proto, že takové úsilí se neřídí vnitřním, ale vnějším. Pouze živoucí nitro má živoucí zevnějšek.“ (Mies van der Rohe, in Foster, 2015, s. 187).

Funkcionalistické pojetí designu zpochybnili například i další teoretici, jako byli Christopher Alexander, David Pye nebo Donald Norman. Design pro ně zosobňuje nedokonalý proces, kterým designeři opravují a korigují chyby svých předchůdců. Nově řeší hlavně nedostatky, které u existujících děl nefungují. Žádný druh výtvarného řešení není přitom zapovězen, ale ani privilegován. Neexistuje jediná estetická *pravda* nebo jediný, *pravý styl moderní doby*.



⌘ OBR. 6  
OLIVIER VAN HERPT  
3D TISKÁRNA

↑ OBR. 7  
OLIVIER VAN HERPT  
KERAMIKA Z 3D TISKU

↗ OBR. 8  
JOHN BALISTERI  
DIGITÁLNÍ RENDR 3D SCANU ČAJOVÉ MISKY

→ OBR. 9  
JOHN BALISTERI  
ČAJOVÁ MISKA



Od začátku 60. let 20. století se situace začala měnit. Styk s realitou, zprostředkovaný zvláště architektky, způsobil, že funkcionalismus nebyl až na výjimky dále domýšlen a rozvíjen, ale spíše odstaven. Jednou z teorií, která neguje metody modernistické filozofie, je i ta, která tvrdí, že umělecká autonomie není jediným klíčem k vytvoření artefaktu. Tou pravou motivací je podle ní tržní soutěž autorů a jejich hledání optimálního a co nejefektivnějšího řešení. Protože jenom takové úsilí zadavatel ocení a výsledek akceptuje. Designér nečeká na náhodu, jeho práce je cílevědomou promyšlenou cestou s tvůrčím přínosem. Hodnota výsledku není na úkor estetických či funkčních kvalit, ani není snížena tím, že vždy začíná od minulosti, mění a zlepšuje už existující řešení. Jan Michl pro tento proces vytvořil termín *redesign*. „Redesign připomíná jinými slovy skutečnost, že design každého komplexního výrobku, jenž vychází z designérových rukou, v sobě zahrnuje celou řadu inteligentních řešení, se kterými přišli předchozí designéři, jež poslední designér přijal za své a na nichž dále staví, nebo je modifikuje či kombinuje s řešeními převzatými z jiného kontextu a tím je dál rozvíjí. Pojem redesign podtrhuje skutečnost, že design, ať už jako proces, nebo jako produkt, má nikoli pouze individuální, ale vždy také kolektivní evoluční rozměr.“ (Michl, 2012, s. 18).

A přestože podle Bernardiho částečně platí, že „kreativní průmysly znamenají podřízení tvořivosti ekonomickým pravidlům“ (Kleinhamplová & Stejskalová, 2014, s. 38), přinášejí tato ekonomická pravidla s sebou nové technologie, které se rychle šíří a nabízejí neotřelé pohledy a postupy, umožňují spojení jevů nebo materiálů dříve neznámých a zároveň jsou živnou půdou pro budoucí vize, jak v umění užitém, tak i v umění volném. Je tomu tak například i se zapojením technologií 3D tisku do navrhování. „Many craftspeople now produce objects designed on computers and produced by one of the many varieties of 3D printers. The hand is no longer necessary to craft.“<sup>32</sup>

Nabídka 3D tisku se rozšířila v 80. letech 20. století. Virtuálně, a to skrze 3D programy, se jednoduše začaly převádět trojrozměrné nehmotné digitální objekty z počítače do tisku ve 3D tiskárně. Haptické designování bylo nahrazeno virtuálním. Rapid prototyping<sup>33</sup> má ale podle teorie Waltera Benjamina, významného představitele frankfurtské školy, několik úskalí. Ve své esejí *Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti* píše o rozkladu takzvané aury ikonických uměleckých děl v historii dějin umění, která vzniká v čase jako odraz doby. Virtuálně reprodukované dílo tuto kvalitu nemá, aura nevzniká. Podobné otázky si klade teoretik Miroslav Klivar ve svých textech z 60. až 80. let. Jaký je vztah počítačového umění – digitálních technologií – k výtvarnému umění? Jsou to ještě umělecká díla?

V poslední době se objevují 3D tiskárny, u kterých finální tisk není pouze z tvrdého ABS plastu s voštinovou strukturou uvnitř a pravidelnými řádky, jako je tomu u „klasických“ 3D tiskáren, ale pracují s hlinou, a to buď v suchém, nebo mokřém stavu. Tisk je vhodný například pro vytváření replik nebo může jako model zastoupit i klasické technologie jejich vytváření v sádře. 3D tisk umožňuje řadu variant přístupu k tvorbě. Výtisk můžeme deformovat, a tím proměnit tvar, můžeme měnit měřítko objektu nebo

---

32 Bruce Metcalf

33 Rapid prototyping zahrnuje technologie, které jsou spojené s výrobou prototypů pomocí 3D tisku.

předem naprogramovat třídimenzionální povrch, a to pomocí 3D skeneru, vytvořením polygonální sítě, kterou lze v počítači dále upravovat nebo úplně měnit její strukturu. Program pak naši vizi zdigitalizuje a převede do materiálu. Pomocí 3D skeneru můžeme také například zapojit již stávající tvar do nového a převést tento virtuální hybrid opět do tří dimenzí jako model pro hlinu či porcelán.

Jedním z autorů, který tuto technologii vyvinul a používá ji, je Olivier van Herpt. Nejdříve začal experimentovat s různými typy hlíny. Zprvu objekt díky vysokému obsahu vody kolaboval a zhroutil se. Obrat nastal v momentě, kdy extrudováním hlíny Herpt vyloučil vodu. To umožnilo tištění větších forem a složitějších detailů. Vyvinul také nový nástroj, který je záměrně navržen jako otevřený rám. Pokud je nutný dotyk lidské ruky, je umožněna interakce přímo s tištěným objektem (OBR. 6).

Cílem van Herpta je zakomponování náhodnosti do 3D automatického tisku (OBR. 7). Také Flemming Tvede Hansen, lektor z *Royal Danish Academy of Fine Art*, představil nedávno veřejnosti svůj výzkumný projekt zaměřený na 3D tisk keramiky a porcelánu. Dalším autorem využívajícím ve své tvorbě 3D tisk je John Balisteri. Ten také experimentuje s hlinou buď přímo, kdy ji využívá jako tisknouceho materiálu, nebo přenáší pomocí 3D skeneru již existující formu svého tvaru, kterou po digitálním zpracování v STL datech alternuje a tiskne (OBR. 8, 9).

Tímto způsobem pracoval například se svojí čajovou miskou. Naskenoval a vytiskl ji do hlíny, poté ji naglazoval a vypálil. Výtisk misky je identický s tou, která byla vytvořena ručně na hrnčířském kruhu. Autorem, který 3D tisk využívá konceptuálně na pomezí řemesla, designu a umění, je Michael Eden. Zkoumá současná témata skrze redesign historických, ale tvarově chronicky známých nádob a objektů (OBR. 10).

Je zjevné, že tyto nové technologie rozšiřují možnosti aplikace klasických keramických materiálů, jakými jsou hlína a porcelán, nejen pro desin, ale i pro prostorové artefakty. Možností a forem tisku je několik. Digitální cestou skrze 3D tiskárny jsou také vytvořeny prostorové alternativy k plošné malbě, která je již dávno využívá, a to například formou sítotisku.



III  
KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ JAKO SPOJENÍ  
DVOU ODKAZŮ MODERNISMU  
1924—1977



The artist will is secondary to the process he initiates from idea to completion. — Sol LeWitt

In conceptual art the idea or concept is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that machine makes the art. — Sol LeWitt

**K**onceptuální umění vzešlo ze setkání dvou hlavních odkazů modernismu – jednoho zosobněného *readymade*, druhého geometrickou abstrakcí. Prostřednictvím tvorby umělců hnutí Fluxus a pop-artu byl první odkaz zprostředkovan mladším poválečným umělcům. Prostřednictvím díla Franka Stelly a minimalistů byl podobný most vytvořen mezi předválečnou abstrakcí a konceptuálními přístupy na konci šedesátých let. (Foster, 2015, s. 571).

Na počátku 20. století zásadně ovlivnil Marcel Duchamp vizuální umění svojí *Fontánou*,<sup>34</sup> *readymade* pisoárem. Poselstvím z jeho tvorby bylo nasměrováno i konceptuální umění v polovině 60. let a jeho odkaz je aktuální dodnes. „Dělat umění bylo pro Duchampa, jak kdysi řekl Katharině Kuhové, malá hra mezi já a mnou, a bylo na příchodím, aby hrál teď tuto hru sám pro sebe. [...] Jemnost, zdrženlivost, inteligence, vnitřní míra, která dává umělci ustupovat do pozadí a nechává diváka, aby se zamýšlel sám. Výjimkou byla *Fontána*, která ve své chvíli měla sloužit jako protest proti estetizaci moderního umění.“ (Chalupecký, 1998, s. 181).

Chalupecký se ve své knize *Úděl umělce, duchampovské meditace* snaží přijít na kloub fatální přitažlivosti *readymade* objektů: „Dodnes chodíme mezi Duchampovými *readymade* jako mezi kultovními předměty. Jsou to věci vyňaté, vytržené ze

---

34 „Duchamp obeslal pisoárem anonymně výstavu, kterou sám spolupořádal v rámci Společnosti nezávislých umělců. Aby ho povznesl na úroveň uměleckého díla, provedl na něm tři změny: postavil ho na podstavec, podepsal ho fiktivním jménem R. Mutt a připojil rok vzniku. Třetím aktem mělo být zařazení mezi exponáty výstavy. To se však neuskutečnilo, pisoár zůstal po dobu jejího trvání zapomenut za závěsem. Ani Duchampova přítelkyně a spolupořadatelka výstavy Katherine Dreier nepoznala, že jde o Duchampovu akci. Původní pisoár se nedochoval, v roce 1964 Duchamp autorizoval několik replik.“ CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998.

života, ale nezmrtněly. Odnesly ten kus života, jímž byly a v němž vznikaly, s sebou, aby jej povýšily na něco nedotknutelného, něco posvátného. Přenesl jsem je ze země na planetu estetiky, řekl o nich Duchamp. U *readymade* je zvláštní, že jsem nikdy nedokázal dojít k definici nebo výkladu, které by mne plně uspokojily, řekl Katharině Kuhové. Je v nich pořád nějaké kouzlo, takže jsem je raději nechal, jak jsou, než abych se snažil je vyložit. Obklopoval se jimi pro něco, co každé vysvětlení přesahovalo.“ (Chalupecký, 1998, s. 182). Duchamp protestoval proti umění výhradně smyslovému. Sám o *ready-made* řekl: „Věci na smetišti významu pozbývají, stávají se pouhým tvarem, hmotností. Ztrácejí svou dosavadní identitu, mohou přijmout význam jiný, stát se symboly. To je ta jejich nová myšlenka.“ (Chalupecký, 1998, s. 190).

## UMĚNÍ JEN NA SÍTNICI A UMĚNÍ, KTERÉ SE OBRACÍ K ŠEDÉ KŮŘE MOZKOVÉ

„Symbolismus díla Duchampova se obvykle chápe starým způsobem jako by to byly jakési zvláštní myšlenky zvláštním způsobem sdělované. Duchamp sám k tomuto výkladu svádí svým opakovaným rozlišováním umění, které působí jen na sítnici, a umění, které se obrací k šedé kůře mozkové. Hmotná, tělesná přítomnost výtvarného díla se pak zdá něčím, co pro pochopení Duchampova záměru je pominutelné, ne-li dokonce na překážku, má nám jít, zdá se, o myšlenku, kterou dílo vnuká, a nijak o způsob, kterým ji vnuká. A přesto Duchampovo dílo se nedá popsat v termínech intelektuálního vývoje, nýbrž jen jako proměny výtvarných způsobů.“ (Chalupecký, 1998, s. 192).

Další významnou osobností, která ve své době ovlivňovala úvahy nad moderním uměním, byl anti-idealistický filozof Ludwig Wittgenstein (1889–1951).<sup>35</sup> Ve svém díle *Filozofická zkoumání* kritizuje myšlenky „výrazu“, konceptu v různých formách abstraktního umění, které jsou spojeny pouze s privátními významy, ke kterým nemá kromě autora nikdo jiný přístup. Většinový názor říká, že: „Výraz závisí na myšlence, záměru vyjádřit význam, záměr je tedy chápán jako vůle k významu, která předchází jeho verbálnímu nebo vizuálnímu vyjádření. Z tohoto pohledu obsahuje záměr obraz mentálního života jako soukromého, pro ostatní neznámého, ale pro nás okamžitě dostupného.“ (Foster, 2015, s. 445). Wittgenstein tvrdí, že „význam slova je jeho po-

35 „Do uměleckého světa raných šedesátých let se promítly dva modely významu, které — jak se zdá — naprosto změnily parametry estetické zkušenosti a prožitku. Jednoho z nich, jenž je spojován s pozdní filozofickou tvorbou Ludwiga Wittgensteina, se již na konci padesátých let dovolával Jasper Johns, když oznámil, že význam slova je jeho „užití“. Z toho výroku plynou dva závěry: za prvé, že významy slov nejsou funkcí absolutní definice, která by byla napsána někde v nedotknutelném platonském nebi, ale místo toho se mlží a zkreslují v kontextu svých užití, za druhé, že významy slov která vyslovujeme, nejsou zabezpečeny úmysly, které máme v hlavě předtím, než je vyslovíme, ale místo toho slova nabývají na významu ve veřejném prostoru naší výměny s ostatními.“ FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus. antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.

užití“. Definice významu není nikde napsaná, naopak se mění v kontextu užití. Slova nebo díla svůj význam nalézají po zveřejnění, percepcí a interpretací. Tento skeptický přístup k soukromému významu či jazyku později rozvinuli minimalisté, konceptualisté a procesuální umělci, kteří právě na kontext spoléhají. Také *Fenomenologie vnímání* Maurice Merleau-Pontyho stanovila další model pro význam jako kontext fyzického spojení s prostorem. Význam určuje spojení díla a diváka, nikoliv autorův vnitřní svět (depersonalizace autora – dílo vyrábí stroje). V tomto kontextu vyznívá i esej Rolanda Barthes s názvem *Smrt autora*.

Do první generace konceptuálních umělců patřil Lawrence Weiner (1940). Autor říká ve své knize *Prohlášení*, že dílo může vytvořit umělec, nebo může být průmyslově vyrobeno, nebo nemusí být vyrobeno vůbec. „Prohlášení zdůrazňují, že ani spolupráce, ani průmyslová výroba, ani eliminace autorské originality samy o sobě nejsou dostatečné pro definování podmínek kontextuality, v níž umělecké dílo funguje. Weinerovo dílo se poté stává založeným výlučně na jazyku, odpovídá přesně této komplikované definici, stejně jako čtení díla, jeho prezentace na tištěné stránce a jeho šíření v knižní formě ukazují na multiplicitu performativních možností, kterých se dílo může chopit.“ (Buchloch, 2015, in Foster, 2015, s. 575).<sup>36</sup> Minimalistická abstrakce Franka Stelly, Ada Reinhardta a Donalda Judda pomohla konceptuální estetice, a to svojí kritikou modernistického pojetí vizuality, fyzické konkrétnosti i estetické autonomie recepcce. „V reakci na extrémní reduktivismus pozdně modernistické malby a sochařství v jejich pudu zachovat si autonomii prostřednictvím sebedefinice začalo být relativně přijatelné rebelovat vůči vizuální a formální sebereflexi pomocí strategie doslovných, tedy jazykových definic. Tato myšlenka definice coby základu pro uměleckou tvorbu začala vstupovat do děl budoucích konceptuálních umělců roku 1965 a model definice v díle Sol LeWitta<sup>37</sup> byl jasně tím, co se dá nazvat performativním modelem.“ (Buchloch, in Foster, 2007, s. 528). Sol LeWitt ve svých třiceti pěti *Větech o konceptuálním umění* (1967) mluví o vnitřních procesech člověka umělce a jeho reakcích na okolní podněty. Vše se odvíjí od myšlenky, která má tu magickou moc zprostředkovat dosažení právě podstaty umění. Říká:

---

36 „Všechna díla v *Prohlášeních* si uchovávají možnost materiální, skulpturální definice, všechna by se dala ve skutečnosti zrealizovat [...] všechna si zachovávají svou definici umění, i když nenabudou materiální formy. Typickým příkladem je dílo Čtverec o hraně 36 inchů vyjmutý ze zdi, který byl vystaven na výstavě Když se postojte stanou formou. Jeho vlastní cesta je přepsána jako posun od minimalistické a modernistické seberefektující vysoce reduktivní vizuální tvorby k její jazykové transkripci.“

FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.

37 „V roce 1953 se Sol LeWitt přestěhoval do New Yorku, kde právě v té době vznikala a pomalu si získávala oblibu abstraktní expresionismus, směr, který pomáhal formovat celou LeWittovu uměleckou tvorbu i jeho umělecké smýšlení. Zasloužil se o propojení minimalismu a konceptuálního umění, které pomáhal zakládat. V jeho třiceti pěti *Větech o konceptuálním umění* (1967) položil základy novému druhu umění, které se na rozdíl od jaksi neosobního abstraktního expresionismu zabývalo vnitřními procesy člověka a jeho reakcemi na různé podněty. Myšlenku pak považoval za jakýsi mystický prostředek k dosažení právě podstaty umění.“

Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=1442](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1442)

*Koncept a myšlenka jsou dvě různé věci. Koncept obsahuje všeobecný směr, zatímco myšlenka je komponent. Myšlenky uskutečňují koncept.*

*Myšlenky mohou být umělecká díla: jsou ve vývojovém řetězci, který případně může zaujmout nějakou formu. Všechny myšlenky nemusí být nezbytně nutně fyzicky vykonané.*

*Myšlenky nemusejí nezbytně nutně přicházet v logickém pořadí. Mohou se vyvíjet nečekanými směry, nicméně myšlenka musí být dokončena v mysli před tím, než se zformuje myšlenka následující.*

*Pro každé umělecké dílo, které se stává hmotné, existuje mnoho jeho variací, které hmotné nejsou.*

*Protože forma není ve své podstatě důležitější než ostatní formy, umělec může rovným dílem používat jakoukoliv formu od slovního vyjadřování až k fyzické realitě.*

*Vnímání je subjektivní.*

*Není nezbytně nutné, aby umělec rozuměl svému vlastnímu umění. Jeho vnímání není ani lepší ani horší než vnímání ostatních.*

*Umělec může vnímat umění ostatních lépe než své vlastní umění.*

*Koncept uměleckého díla může zahrnovat podstatu díla nebo proces, při kterém je vytvářeno.*

*Pokud umělec používá stejnou formu ve více dílech a mění použitý materiál, lze předpokládat, že umělcův koncept se týkal použití materiálu.*

*Banální myšlenky nemohou být zachráněny nádherným provedením.*

*Když se umělec naučí dělat své řemeslo příliš dobře, vytváří povrchní umění.<sup>38</sup>*

Joseph Kosuth (1945),<sup>39</sup> Robert Barry (1935) a Douglas Huebler (1924 až 1977) jsou dalšími významnými autory tvořícími v konceptuálním duchu. Tato skupina autorů, která prezentovala svoje díla v New Yorku pod záštitou Setha Siegelauba v roce 1968, přinesla do této estetiky jazykové *define*, které se chovaly jako model pro konceptuální tvorbu. Divák tak byl částečně transformován na čtenáře. V roce 1975 založil Kosuth vlastní časopis *The Fox* a publikoval v něm eseje a umělecká prohlášení i vlastní teorii konceptuálního umění, kterou vydedukoval z dogmatické syntézy jednotlivých i protichůdných proudů modernismu počínaje Duchampem a konče Reinhardtem. Pro Kosutha je Duchampův *readymade* počátkem moderního umění, „[...] protože změnil pojem umění ze zdání na koncepci. Umělecké dílo je propozice uvedená v kontextu umění jako komentář umění, definuje svůj projekt jako tázání se po základu konceptu umění tak, jak nabylo významu.“ (Kosuth, 1965, in Foster, 2015, s. 533). Pojem *konceptuální umění* Joseph Kosuth vytvořil a poprvé použil v roce 1965, když tak nazval a popsal svoje dílo *Jedna a tři židle*.

Velký vliv na konceptuální umění měl také způsob, jakým jej jeho kritik a zároveň manažer a organizátor výstav Seth Siegelauub prezentoval. „Vystavujeme v kanceláři, nepotřebujeme galerii. Vystavujeme tiskoviny. Vystavujeme díla, jež jsou efemerální, tedy časově definována, tedy založená na textuálnosti a nepotřebujeme vlastní materiální instituci.“ (Buchloch, in Foster, 2015, s. 573). Robert Morrise tyto úvahy ještě posouvá a říká: „Jsme si více než dříve vědomi toho, že sami zavádíme vztahy, jak chápat objekt z různých pozic a v různých podmínkách světelného a prostorového kontextu.“ (Foster, 2015, s. 584). Tak nastává období *site-specific* intervencí, které pojí dílo s určitým místem.<sup>40</sup>

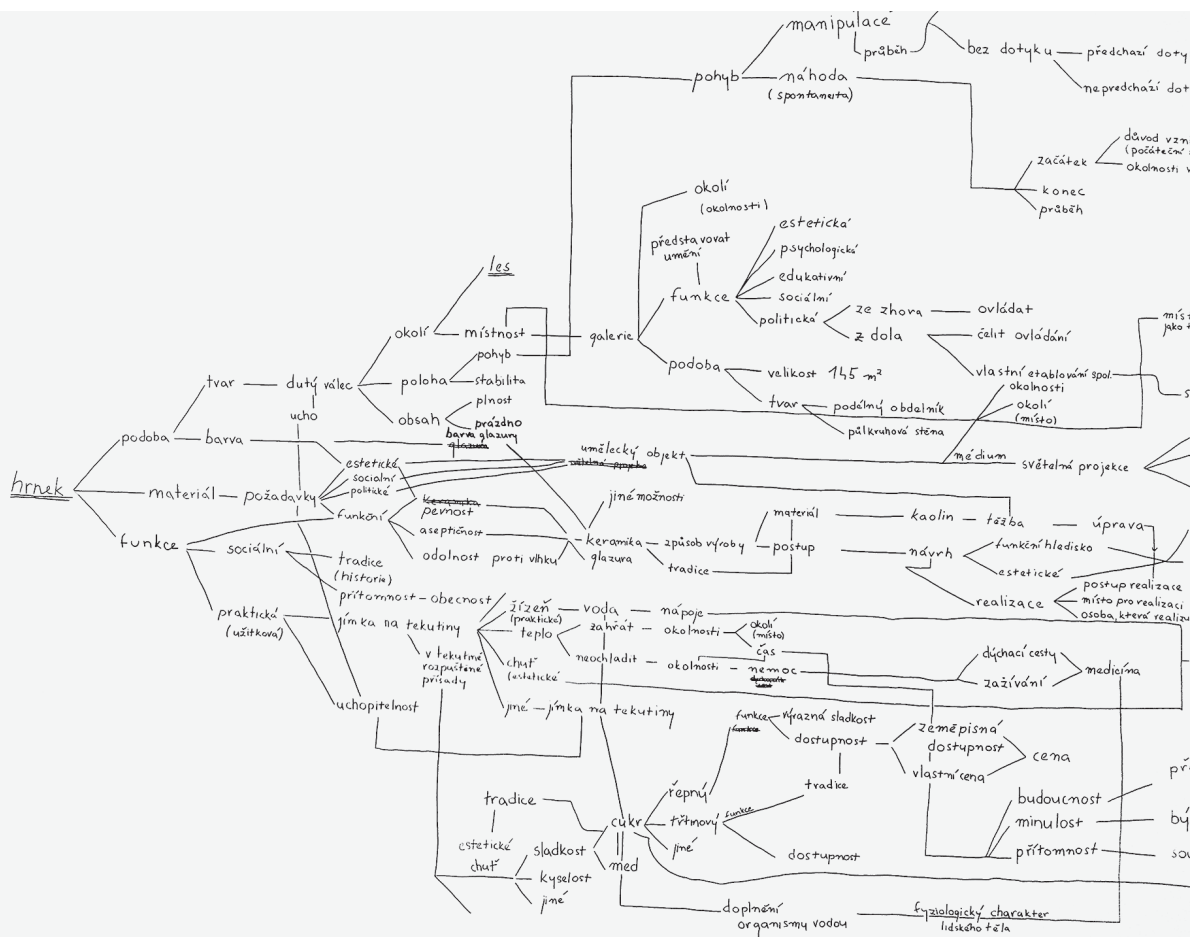
Také hnutí *Fluxus* významně narušilo hranici mezi tím, co bylo považováno za umění, a tím, co tradičně uměním nebylo. Využívalo principy dadaismu, Bauhausu a zenového buddhismu a snažilo se popřít tzv. oficiální galerijní umění, které v USA představovalo umění establishmentu, tedy střední a vyšší vrstvy. Ve východní Evropě to pro hnutí *Fluxus* zase znamenalo stát se undergroundem, tedy popřít oficiální socialistické umění. Členové hnutí se distancovali od klasického vnímání umění obrazu, sochy, melodie a snažili se prostřednictvím fúze všech médií – intermediality – a uměleckých disciplín – hudby, jevištního a výtvarného umění a literatury – hledat nové způsoby řeči, dokonce až nové způsoby života.

Fúze *Fluxu* a pop-artu vedla například k dílům, jako byla *Kartotéka* Roberta Morrise (1962) a *Dvacet šest benzinových pump* Eda Ruschy, ve kterých byly zakotveny určité pozice, jež měly následně determinovat konceptuální umění.

---

39 „Prvek, který výrazně přispěl ke vzniku konceptuální estetiky, byla minimalistická abstrakce v tvorbě Franka Stelly, Ada Reinhardta a Donalda Judda. Ve svém manifestním eseji *Umění po filozofii* (1969) Joseph Kosuth přiznává všechny tyto předchůdce ve vývoji konceptuální estetiky. To, oč v této estetice jde, je kritika modernistického pojetí vizuality (nebo optičnosti), zde definované jako separátní, autonomní sféry estetického prožitku.“ FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.

40 „Koncem desetiletí (1970) se již tato estetika různých podmínek světelného a prostorového kontextu zbavila objektu vůbec a nahradila jej pozměněným místem (*site*): prostorem někdy veřejným, častěji ale soukromým, do něž umělec minimálně zasahoval.“ FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.



↑ → OBR. 11. 12

JÁN MANČUŠKA

INSTALACE / MĚSTSKÁ KNIHOVNA V PRAZE / 2011

Do Weinerových teorií z knihy *Prohlášení* i celé konceptuální estetiky zapadá i *deskilling*, termín, který byl poprvé popsán v textu Iana Burna. „Je to koncept velice důležitý pro popis různých uměleckých snah v průběhu 20. století, chceme-li být přesní. Všechny tyto snahy mají společné neustálé úsilí o eliminování řemeslné zručnosti a dalších forem manuální virtuozity z oblasti umělecké tvorby i estetického hodnocení. *Deskilling* se poprvé objevuje v pozdním 19. století v díle impresionistů a Georgese Seurata, kdy byl tradiční důraz na kreslířské umění a malířské dokončení vystřídán aplikováním pigmentu do jednotlivě oddělených tahů štětce. První vrchol *deskillingu* přišel v kontextu kubistické koláže, kdy nalezené vystřížené papírové prvky úplně nahradily jak malířské provedení, tak funkci kresby. Druhý vrchol této kritiky virtuozity a manuální dovednosti přišel hned po kubistické koláži s *readymade*. S prohlášením nalezeného průmyslového objektu, z něhož byly všechny řemeslné (manuální) procesy vyloučeny, za umělecké dílo se kolektivní výroba sériově vyráběného, mechanického objektu dostala na místo výjimečného díla zhotoveného nadaným umělcem.“ (Foster, 2015, s. 575), (OBR. 11, 12).



## INSTALACE — CESTA SMĚREM K DEFINOVÁNÍ SEBE SAMA

In the book *Installation Art: A Critical History*, Claire Bishop makes the useful separation between installation art and the installation of art. — Emma Shaw

Způsob zveřejnění a medializace díla je téměř pro každého autora důležitou součástí prezentace, a to jako reflexe správnosti zvolených výtvarných rozhodnutí ve zpětné vazbě k prostředí, k divákovi nebo k ověření si funkčnosti kontextu. Dá se říci, že interpretace díla koreluje s jeho instalací, to platí i pro artefakty vytvořené z hlíny nebo porcelánu.

Jedním z příkladů nedávné minulosti mohou být instalace in situ vytvořené japonskou avantgardní skupinou Mono-ha,<sup>41</sup> ve které členové pracovali landartově, přímo se zemí, nebo používali surový materiál – hlínu, například formou tekuté břechky, kterou nechávali volně schnout a krakelovat do úmyslně zaranžovaných objektů. Zpracovávali ale i kámen, dřevo, nebo propojovali více materiálů, které v instalaci uváděli do vzájemných interakcí. Skrze ně pak zkoumali relační hranice například mezi přírodními a industriálními materiály. Rolí umělců z této skupiny bylo jednoduše prezentovat materiál tak, jak je, s minimální interferencí sebe samých. Determinování prostoru jednotlivými elementy „pouze“ nabídli ke vnímání. I z tohoto důvodu byly vytvořené formy většinou redukovány až k té primární.

Dalším příkladem mohou být umělci, kteří do instalací s hlínou či porcelánem integrují kromě materiálu i proces. Často vztahují svoje instalace k interiéru, ale prezentují se i v exteriérech, kde pak jejich výtvarný tvar koreluje s architekturou nebo veřejným prostorem. U rozměrných artefaktů a konceptů site-specific spíše dílo samo svojí existencí vymezuje prostor. Taková instalace může mít ráz temporální, performativní, happeningový nebo intervenční a bývá souběžně autorem zaznamenána formou fotografií nebo videa.

Častou instalací spojenou s porcelánovými artefakty je ta, ve které multiplicita objektů vytváří jednotný subjekt. Může být chápána například i jako rituální a je v souladu s technologiemi spojenými s výrobou porcelánu. Ať už se jedná o lití do forem, točení na kruhu nebo formování, tedy techniky, kterými je snadné vytvořit z originálu množství replik. Jinou strategií instalace založené na multiplikaci je přímé užití porcelánových *readymade* jako industriálního principu. „Multiplicity has acquired its potentially ambiguous meaning within contemporary ceramics precisely because it has attained a privileged position within theories of contemporary art.“ (Brown, 2017, s. 233).<sup>42</sup>

41 Volně přeloženo jako „škola věcí“. Toto hnutí se etablovalo na výtvarné scéně v letech 1968–1975.

42 PETRIE, Kevin, ed., LIVINGSTONE, Andrew, ed. *The Ceramics Reader*. 1. vyd. New York: Bloomsbury Academic, 2017.



V poslední dekádě se součástí instalací spojených s médiem porcelánu stávají nová média, ať už se jedná o vysokorychlostní fotografování, film, video, videomapping. Multimediálně jsou skrze ně zachyceny například materiálové procesuální akce nebo audiovizuální eventy se zapojením zvuku. Takové instalace již nepotřebují kamenné galerie, jejich prezentační místa jsou pro diváka dávno připravena ve virtuálním světě. Dostávají se k němu bezprostředně, rychle a bez zkreslení. Tím se rozšiřuje komunita, která je schopna udržovat kontakt s tím nejnovějším, čím umění právě aktuálně žije. Vnímaví posluchači a diváci někdy i pro ně náhodných informací, které zaslechnou, *vygúglují* nebo *olajkují*, pak rozšiřují řady recipientů vizuálního umění.

V muzeích a galeriích je to naopak. Kurátorská interpretace totiž vždy ovlivní pohled na vystavené artefakty i jejich kontext, protože každá výstava je výběrem konkrétního teoretika. On je arbitr, který určí, jaká díla nechá vyniknout a která potlačí, jaká bude hustota instalace, světelná atmosféra, jak nablízku dílu recipient bude. Pokud ale vnímáme a připouštíme subjektivitu kurátora a lobbistické tendence jeho volby autorů i artefaktů, nemusíme se cítit zmanipulováni. To stejné ovlivňování probíhá i s animátorem. Jeho cílené otázky a zaměření tvořivých etud přispívají k záměrnému usměrňování naší pozornosti.<sup>43</sup>

Do jaké míry může být takováto manipulace účinná a koho se týká? Francouzský sociolog a antropolog Pierre Bourdieu má za to, že „každý člověk disponuje vlastní, vzděláním získanou, kulturní kompetencí, na základě které si vytváří návyky (habitus) trávení svého volného času. Habitus určuje náš umělecký vkus a paralelně k němu například i výběr hudby, filmů, jídla, zařízení domácnosti či preference v oblékání atd.“<sup>44</sup> Také například Ladislav Kesner ve své knize *Muzeum umění v digitální době* považuje za nesmírně důležité ovlivnit pro budoucnost vizuální gramotnost – zvláště u mladé generace – zkrátka proto, že doba je vizuálními podněty zahlcená.<sup>45</sup> Také upozorňuje, že „[...] stěžejním úkolem tvůrce expozice je vytvoření optimálního prostředí pro divákovu aktivní chování, tedy takového prostředí, které podporuje jeho interakci s exponáty a mobilizuje jeho vlastní interpretační schopnosti.“<sup>46</sup>

---

43 „Galerie působí dojem dezinfikované neutrální půdy, kde lze ukázat veřejnosti všechno možné, ale tak to samozřejmě není. Je to prostor, který se zakládá na podobných mocenských vztazích, jaké nalezneme v mnoha jiných společenských sférách.“ KLEINHAMPLOVÁ, Barbora, STEJSKALOVÁ, Tereza. *Kdo je to umělec? = Who is an artist?* Praha: Akademie výtvarných umění, 2014.

44 BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1998.

45 „Dalším z faktorů majících vliv na recipientovo vnímání umění a vůbec na jeho ochotu navštívit galerii je to, čemu říkáme kulturní zázemí. Můžeme předpokládat, že pokud má někdo v rodině výtvarníky, hudebníky, divadelníky či milovníky umění, bude mít k umění otevřenější postoj a bude ho přijímat přirozeněji. S tímto kulturním zázemím či povědomím jdou ruku v ruce postupně získávané kulturní kompetence.“ KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. 1. vyd. Praha: Národní galerie, 2000.

46 KESNER, Ladislav. *Marketing a management muzeí a památek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2005.

IV  
HISTORICKÉ PODOBY ČESKÉHO  
PORCELÁNU, MANUFAKTURY  
A VZDĚLÁVACÍ INSTITUCE

**A**čkoliv hojná naleziště kaolínu a blízkost míšeňské porcelánky založené Augustem Silným v roce 1710 dávaly tušit, že vznik první manufaktury na porcelán v českých zemích je jen otázkou času, postoj císařských úřadů ve Vídni k udělení privilegia na výrobu porcelánu byl v 18. století zamítavý. Úředníci nechťeli ohrozit pozici preferované vídeňské porcelánky a zároveň vytěžit hojná ložiska kaolínu, která se vyskytovala v západních Čechách. A tak první manufaktura, která vznikla v roce 1792 v Horním Slavkově, musela pracovat zpočátku s kameninou. Privilegium k výrobě porcelánu získali majitelé Haas a Czjzek od vídeňského dvora až mnohem později, v roce 1812.

## VZNIK PRVNÍCH MANUFaktur NA PORCELÁN V ČECHÁCH, TYPICKÉ VZORY, TVARY A DEKORY

V letech 1857–1907 přešlo vlastnictví manufaktury v Horním Slavkově na potomky rodu Haasů a ti spolu se společníkem Johannem Czjzekem poprvé použili na porcelán později proslulou značku Haas & Czjzek. Majitelé výrobu rozšiřovali a v roce 1871 přikoupili porcelánku v Chodově. V té době měli již 1000 zaměstnanců. Mezi lety 1924–1929 vyprodukovala manufaktura měsíčně až 200 tun porcelánu. V roce 1945 byla továrna Benešovými dekrety znárodněna a od roku 1958 spadala pod Karlovarský porcelán. Z původní produkce porcelánky byly velmi ceněné velké květinové vázy bohatě zdobené podglazurovou i naglazurovou malbou, později byl zaveden měditisk, ocelotisk a kamenotisk – přenášení vlastních obtisků z kovových či kamenných desek – s motivy krajinomaleb, květin a vedut pod glazuru i na glazuru.

Manufaktura v Březové měla podobný osud. V roce 1803 začínala s produkcí kameniny pod vedením německých vlastníků. Výrobu porcelánu zavedli už v roce 1812 pod značkou Pirkenhammer a tuto značku dovedli majitelé za deset let k dokonalosti v jakosti střepu i v perfektní dekoraci. Z jejich produkce byly nejžádanější nádoby v duchu pozdně barokních forem s typickou lineární dekorací kobaltem, motivy slaměnek, ptáků a skal. Později se začalo objevovat empírové tvarosloví i malované motivy u váz s květinovou, hlavně karmínovou dekorací. Vídeňské tvary zdobily pestrobarevné figurky s mytologickými náměty. Typické byly i busty v bílém či barevně kolorovaném biskvitu. Porcelánový střep z Březové byl čistý, průsvitný a byl považován za nejlepší v Čechách. V roce 1829, po rekonstrukci továrny a modernizaci technického zázemí, dostali majitelé jako první v Čechách pětileté privilegium na měditisk a ocelotisk. Také technikou zlacení byla porcelánka vyhlášená. Bylo to zajisté způsobeno i tím, že zde pracovali významní malíři jako například Alois Korb, K. F. Quast, S. Schermer nebo francouzský malíř A. Carrier, který zde dokonce založil učňovsku malířskou školu. Jednou ze zakázek značky Pirkenhammer byl i porcelán pro zaoceánskou loď Titanik, na kterém značka manufaktury – korunka se zkříženými kladívky – byla doplněna o název Titanic. Koncem 19. století se se zvyšující se produkcí a konkurencí v oboru snížila umělecká kvalita manufaktury. Jakost střepu však zůstala zachována. V roce 1911 vstoupila březovská porcelánka spolu s dalšími manufakturami do akciové společnosti koncernu EPIAG. Po druhé světové válce byla firma znárodněna a byla sloučena s Karlovarským porcelánem.

Další v řadě významných manufaktur byl Klášterec. Po předchozích majitelích přebral správu porcelánky do vlastních rukou hrabě Thun, který v roce 1822 získal zemské privilegium na výrobu porcelánu. Thunové pak vedli továrnu až do roku 1945, kdy byla v říjnu toho roku znárodněna.

## VÝVOJ PORCELÁNEK NA NAŠEM ÚZEMÍ A PŘECHOD NA STROJOVOU VÝROBU

Osud ostatních porcelánek je podobný. Do roku 1850 bylo založeno jedenáct manufaktur na porcelán, například ve Staré Roli, Budově, Lubenci, Rybářích. Žádná z později založených porcelánek však nedosáhla takové úrovně, jako ty původní. Řemeslo bylo importováno většinou spolu s lidmi přicházejícími ze Saska, takže produkce měla rysy míšeňského porcelánu. Od roku 1850 do vzniku Československé republiky bylo založeno 53 porcelánek. Manufaktury se postupně transformovaly na továrny. Sortiment se rozšiřoval, užitkový porcelán byl doplněn i o elektro porcelán, jako například v Merklíně, a také o nové technologie. V severních Čechách vznikly tři nové porcelánky, a to v Duchcově, Dubí a Mostu. Duchcov, založený 1853, byl orientován především na figurální a ozdobný porcelán. Dubí od roku vzniku 1874 vyrábělo obkladačky, kachle na kamna, ale i užitkový porcelán. Později se továrna dostala do finančních potíží, měnila vlastníky a stala se odnoží firmy v Míšni. Pod jejím vlivem se kolem roku 1885 v Dubí začal vyrábět porcelán s cibulovým vzorem.

## ČESKOSLOVENSKÝ PORCELÁN PO ROCE 1920, DRUŽSTVO ARTĚL

Na přelomu 19. a 20. století průmysl zrychloval výrobu a pohon zajišťovaly parní stroje na hnědé uhlí. Byly zkonstruovány modernější typy komorových i tunelových pecí, ve vybavení továren nechyběly ani zcela nové stroje jako drtiče, kolové mlýny, kalolisy atd. Ruční dekoraci nahrazovaly obtisky. Ve 20. letech 20. století se technicky nejlépe vybavenou porcelánkou stala Victoria. Tato továrna, patřící londýnské firmě Lazarus & Rosenfeld, zaměstnávala až 1 650 lidí. Tento rozmach však neměl dlouhého trvání. Hospodářská krize, války, a samozřejmě i změny společenského zřízení, to vše mělo neblahý vliv na rozsah porcelánové produkce. Nejhorší období nastalo kolem roku 1932. V době hospodářské krize byly porcelánky většinou úplně zastaveny nebo změnilly výrobní program. V letech 1908–1935 působilo v Praze družstvo *Artěl*. Vyrábělo předměty, tzv. „drobné umění pro všední den“, které navrhovaly osobnosti z řad architektů či absolventů uměleckých škol a sloužily jako alternativa k průmyslově vyráběným produktům. Snahou *Artělu* bylo reformovat užité umění a design a najít jeho nové formy, stejně jako tomu tehdy bylo v evropském hnutí *Arts and Crafts* Williama Morrisa,<sup>47</sup> které přišlo se svým *home art* – umění pro každodenní život, ve Wiener Werkstatte v Rakousku či v hnutí Bauhaus v Německu. „V té době byly totiž v oblibě zvláště zahraniční výrobky

<sup>47</sup> „Zatím vítězná průmyslová revoluce definitivně zlikvidovala systém rukodělných manufaktur a nastolila nové umělecké školské instituce. Vývoj, jehož důsledkem byly tyto změny, nastal však již dříve ve Francii. V roce 1791 tam byly rozpuštěny cechy a o čtyři roky později vznikla Polytechnická škola. V roce 1798 byla pak ve Francii uspořádána první velká průmyslová výstava.“ DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

a české produkty neměly takovou prestiž. Umělci však spoléhali na určitý patriotismus. Jejich nový styl byl ale paradoxně více ceněn v zahraničí. Krédem *Artělu* byl účelný tvar a nová krása užitkových předmětů.“ (Fronek & Brožková, 2009, s. 14). *Artěl* se podílel i na propagaci fenoménu kubismu v oblasti keramiky, a to krátce před válkou v letech 1911–1914. Teoreticky i svými návrhy spolupracoval *Artěl* s architekty Pavlem Janákem a Vlastislavem Hofmanem. „Keramika byla materiálem, v němž Janák se konečně mohl vyjádřit výtvarně. Přinesl hned najednou velikou sérii návrhů na vázy a stolní nádoby. Tyto vázy [...] proslavily jméno *Artěle* jako snad žádné druhé jeho zboží. [...] Na kterési výstavě ve Vídni vzbudily neobyčejný zájem. Kulturní Vídeň se podivovala tak zdárnému výrobku z města, přece jen provinciálního, jak se nám tehdy šetrně říkávalo.“ (Fronek & Brožková, 2009, s. 21). *Artěl* se s velkým úspěchem účastnil Mezinárodní výstavy dekorativních umění v Paříži roku 1925 v rámci národní expozice, ale už jako akciová společnost. Z důvodu malého odbytu byl však v roce 1935 zlikvidován.

## PORCELÁNOVÝ PRŮMYSL PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE, GOODWILL, NO NAME PORCELAIN VERSUS ČESKÝ PORCELÁN PO ROCE 1990

Během druhé světové války pracovali ve zbylých porcelánkách váleční zajatci. Vyráběli sortiment sloužící k vojenským účelům, pouze bílý, určený hlavně pro kantýny a nemocnice. Po válce začalo znárodňování a reorganizace továren. Noví funkcionáři státních podniků přikázali porcelánkám zničit stoleté depozitáře modelů, modelářských knih a katalogů se vzorky starých výrobků a technologií. Tím, že zlikvidovali vazbu na tradice, zároveň zničili i největší bohatství každé porcelánky. Také odsun pěti tisíc pracovníků německé národnosti a následná reorganizace fabrik způsobily fluktuaci a vedly mezi lety 1949–1951 k jejich likvidaci. Socialistická společnost byla v té době již orientována na těžký průmysl a neměla zájem o investice do tohoto „lehkého“ odvětví. Zlepšení nastalo v šedesátých letech, kdy vstoupil do hry Karlovarský porcelán. Snahou o návrat k tradiční, ruční výrobě bylo vypracování nové strategie tzv. *goodwillu*. Tento pojem, který v ekonomii označuje rozdíl mezi tržní hodnotou firmy a jejím dobrým jménem, které zohledňuje pojmy nehmotné – zejména tradici a kvalitu výrobků, dobré vztahy se zákazníky, dobré jméno a zkušené zaměstnance – se měl stát programem pro porcelánku v Březové. Plán budování *goodwillu* se však nepodařilo nikdy uskutečnit, a tak tradiční výroba historických replik postupně téměř zanikla. Provozy se mechanizovaly až automatizovaly, vznikly výrobní linky, začal se používat sítotisk, vtavná dekorace či úsporné pálicí technologie. Další zlom nastal po roce 1990, kdy byly všechny závody na porcelán zprivatizovány. Dříve, než se dokázali noví majitelé zorientovat, zaplavila náš trh levná produkce z Asie i odjinud. Takzvaný *no name porcelain* se objevil na trhu s dumpingovými cenami. V konkurenci obstál pouze hotelový porcelán, který profitoval z nárůstu počtu gastronomických zařízení, také privatizovaných po roce 1991. Některé porcelánky však zanikly bez náhrady. Obtížné uplatnění v oboru vedlo ke snížení počtu absolventů odborných výtvarných škol. Přesto vzniklo po roce 1989 několik životaschopných malých studií produkujících originální porcelánový design.

V  
RÁMCE LOKACE PORCELÁNU

**Z**nalost vypalování keramiky při teplotách nad 1200 °C je archeologicky doložena již ve druhé polovině druhého tisíciletí před naším letopočtem. „Do té doby lze tedy datovat nejstarší počátky kameniny a protoporcelánu (OBR. 13).

Datování skutečných počátků výroby bílého porcelánu se neustále posouvá do minulosti s tím, jak jsou objevovány nové archeologické nálezy. Nejstarší porcelán je na základě výsledků nejnovějších studií datován již do 2. poloviny 6. století.“ (Lomová, Černá a Ando, 2009, s. 108).

Víme, že prvními, kdo přivezli porcelán do Evropy, byli Portugalci, mořeplavci, kteří byli hegemony v obchodu mezi Evropou a Asií již od roku 1498, kdy Vasco da Gama objevil cestu po moři na Východ. První velkou zásilkou čínského porcelánu, která dorazila do Holandska na portugalských lodích, byl tzv. *Kraak-porcelain*. Patřil do skupiny exportního porcelánu 1. poloviny 17. století. Označení patrně vzniklo derivací názvu portugalské lodě nazvané *caraccas*, kterou bylo právě porcelánové zboží z Dálného východu do Evropy dováženo. Pro svoje estetické i užitkové kvality se stalo okamžitě hitem na evropském trhu. A tak i další dopravní společnosti, jako například holandská *Dutch East India Company V. O. C.*, začaly od roku 1602 čínský porcelán v malém množství importovat.

## CHARAKTERISTICKÉ ATRIBUTY ČÍNSKÉHO PORCELÁNU

Pro čínský porcelán jsou charakteristické určité rysy, které specificky determinují určitá období – dynastie. V textu jsou zběžně popsány distinkce atributů nejvýznamnější z nich, a sice dynastie Song, Ming a Qing. Dá se shrnout, že za klasické rysy porcelánu dynastie Song (960–1279) mohou být považovány seladony, které jsou označeny podle pecí Ge, Guan, Ru, Ding a Jun. S příchodem dynastie Ming (1368–1640) se začalo měnit tvarosloví i barevnost. Prosazoval se modro-bílý dekor, který seladony vytlačoval. Také slavná červená glazura *Lang yao hong* (*sang de boef nebo oxred*), monochromní rudá glazura zářivě lesklá s jemnými krakely, je pro toto období typická, používala se obzvláště během vlády panovníka Xuande (1425–1435).<sup>48</sup> Po zlaté éře dynastie Qing (1640–1911), kterou můžeme rozdělit do tří fází, Shunzhi od roku 1654, Kangxi (1662–1722) a Yongzheng (1723–1735), nastalo 60 let vlády Qianlong do roku 1795 a dále období Xuantong, které trvalo do roku 1911. V té době byla ale produkce porcelánu již v úpadku.

---

<sup>48</sup> Charakteristické pro dynastii Ming bylo používání značek malovaných kobaltem nebo červenou barvou pod glazurou na dně nádoby. Značkou byl nápis se čtyřmi nebo šesti znaky, který znamenal název dynastie a dobu panování. Taková značka svědčila o tom, že výrobek prošel rukou kontrolora z císařského dvora a tudíž je zaručena jeho nejvyšší kvalita. Ostatní hrnčíři z komerčních důvodů vytvářeli falsa oficiálních značek, i když neustále se opakujícím státním nařízením byla tako praxe zakazována. Typickým se pro město porcelánu Jingdezhen stal již na počátku 14. století bílý porcelán zdobený malbou kobaltem pod glazurou čching chua ceh. V dynastii Ming 1368–1644 tvořil stěžejní část produkce. Tato dekorace má pravděpodobně své kořeny v Íránu, kde se tento styl používal na keramice již v 10. století. Také modré barvivo, kyslíčník kobaltu, se do Číny dováželo a až později bylo nahrazeno domácími zdroji.







OBR. 13 PROTOPORCELÁN / ZÁPADNÍ ZHOU / NANJING MUZEUM

## SELADON — TAJEMNÁ BARVA

Epitome of beauty infused with essence of the sun and moon,  
medium of spiritual world. — Fang Liu

„Seladon byl přísně střeženým tajemstvím hrncířů ve starověké Číně. Glazura se používala napříč dynastiemi, ale její objevení je připisováno období vlády dynastie Han,<sup>49</sup> a to v provincii Zhejiang<sup>50</sup> (206 př. n. l.–220 n. l.). Na vrcholu slávy putovaly výrobky se *zakázanou barvou* výhradně na císařský dvůr. Bylo to v letech 907–960 a právě vládlo *Pět dynastií*. Kvalita střepe i receptura glazury se neustále vyvíjely a vylepšovaly. Až s příchodem dynastie Ming (1368) se začal prosazovat na porcelánu modrobílý dekorační úkor seladonu. Otázkou je, proč byl v Číně po dlouhá staletí právě seladon tak oblíbený. Odpověď musíme hledat nejen v estetické, ale i filozofické rovině. Jeho barevnost od odstínů zelené přes modrozelenou, olivovou až k hnědozelené připomíná barvu nefritu, tedy kamene, který byl Číňany považován za médium mezi pozemskou a božskou sférou. Čínské přísloví říká: *„zlato je drahé, ale nefrit má nedocenitelnou hodnotu“*.<sup>51</sup>

Podobnost a krásu nefritu tedy našli Číňané v průhledné glazuře, která se užívala nejdříve na kameninový, později na porcelánový střepe. Její barevnost závisela na mnoha okolnostech. Podmínkou však byl obsah kyslíčnicku železa ve střepe či v glazuře a nutnost výpalu pouze v redukční atmosféře pecí nazvaných *velké vejce*, *mufflová pec* nebo *dračí pec*.<sup>52</sup> Design *dračích pecí* byl sofistikovaný. Teplota v nich musela přesně vystoupat, akumulovat se na požadovaném stupni a vydržet po dobu redukce i v následném pomalém chlazení. Žádaný vysoký lesk byl dosažen pomocí taviva s obsahem vápence. V Číně se tyto výrobky nazývaly *Qing ci*, což znamenalo zelenavý porcelán. Název *seladon* vznikl dle legendy v 17. století. Ve Francii byla v době, kdy čínský porcelán debutoval roku 1610 v Paříži, na tamní divadelní scéně uvedena pastorální romance francouzského spisovatele *Honoré d'Urfé nazvaná L'Astré*.<sup>53</sup> (Novotná, 2015, s. 58–63).<sup>54</sup>

49 Člověk národnosti Han 汉人, Číňan.

50 Provincie leží na východě Číny u Východočínského moře.

51 Jinými slovy zlato je bohatství, ale nefrit je ztělesněním něčeho, co vším tím zlatem a penězi koupit nelze. Pro Číňany nefrit představoval pět hlavních ctností — moudrost, spravedlnost, milosrdenství, skromnost, odvalu. Čína byla také nazývána Nefritovým královstvím. Znak nefritu se objevuje i ve znaku „země středu“ — Číny. Nefrit umožňoval kontaktovat Bohy, a tak se v II. století císař Ju Chuang stal nejvyšším vládcem nebes — nefritovým císařem. Každý následující čínský císař byl titulován „pozemským synem Nefritového císaře“.

52 Dračí pece (*dragon kilns*) byly budovány v jednotlivých provinciích v blízkosti těžebních jámy kaolínu či hlíny, v oblasti s dostatkem dřeva a v sousedství dopravní cesty, většinou u řeky nebo moře. Pece byly budovány vícekomorové, ve srážu, tak, aby mohl fungovat komínový efekt. Tah procházel od spodní komory až po horní. Byly používány také jiné typy pecí, např. *velké vejce* v Jindezhenu nebo malé *mufflové*, stavěné flexibilně (*great egg-shaped kilns, muffle kilns*).

53 Milenec hrdinky L'Astré pastýř Celadon hrál v oděvu se zelenavými stuhami.

54 Novotná, Hana. Celadon a mysterious colour. in Yarrobil. Issue 1. Sydney NSW 2010 Australia: Mansfield Ceramics Pty. Ltd, 2015.

## VRCHOLNÉ OBDOBÍ POUŽÍVÁNÍ SELADONU, NEJVÝZNAMNĚJŠÍ OBLASTI A PECE

Traduje se, že období panování dynastie Song bylo vrcholným věkem Číny. Tři staletí vlády, která se dělí na Severní a Jižní Song (960–1279), charakterizoval hospodářský růst, jehož důsledkem byl i technický pokrok a převratné vynálezy. To se projevovalo ve všech oborech. Vzrostla poptávka po porcelánovém zboží, která byla způsobena i návykem pití čaje. Produkce točených výrobků stoupala, používaly se jemnější materiály, zvýšila se teplota výpalu porcelánu a zdokonalila se regulace atmosféry v peci.

Nejvýraznější provincií, která vyráběla seladonové zboží ve velkém množství, byla provincie Zhejiang a její prestižní pece, které jsou zároveň považovány za kolébku seladonu. Zahrnovaly například slavné *Yue* pece, nazvané podle místa výskytu na severu provincie v okolí jezera Shanglinhu. Tyto pece produkovaly mnoho typů zboží od nádob po sošky psů, koní a dětské hračky. Klíčovým materiálem byl porcelán s obsahem organických substancí a 0,3–3 % kysličníku železa. Glazura byla vysoce lesklá, dokonale transparentní a tvrdá. Pouze atmosféra dračích pecí mohla způsobit sklovitý efekt na povrchu a takovou transparentnost, že i jemně ryté motivy a reliéfy dokonale vykreslila. *Yue* pece s dlouhou tradicí počínající v dynastii Tang (618–907) byly považovány za krále všech pecí. Básníci psali básně o porcelánu z *Yue* a glorifikovali jeho barvu a lesk. Seladon z *Yue* pecí je zmiňován i v japonských literárních análech.

Jedním z významných center výroby seladonového porcelánu byl Longquan ležící na jihozápadní hranici této provincie. Najdeme tu jednu z nejstarších čínských seladonových pecí, která měla největší objem produkce v rámci všech pecí na seladon. Výroba této glazury zde fungovala už dříve, v období Pěti dynastií (907–960), pokračovala v dynastii Severní Song (960–1127) a vrcholila za vlády dynastie Jižní Song. Dračí pece dlouhé padesát až osmdesát metrů chrly až deset tisíc výrobků na jeden výpal. Podle historických pramenů se v oblasti nacházelo téměř 300 pecí na porcelán. Nelze se tedy divit, že provincie Zhejiang ve své době velmi prosperovala. Tvary i barevnost porcelánu byly zpočátku ovlivněny tradičními a slavnými *Yue* seladony z dynastie Tang. Mezitím se ale například v Longquan vyvíjel a prosazoval vlastní styl. Morfologicky to byly typické velké džbány s širokým hrdlem a víčkem. V letech 1127–1279 byl Longquan na vrcholu a zboží z tohoto období se podle dvou z pěti oficiálních císařských pecí nazývalo *Di* nebo *Ge*. *GeGe* čínsky znamená „starší bratr“ a *DiDi* je „mladší bratr“.<sup>55</sup> Typickým se pro Longquan stal dekor tzv. *praskání ledu*, kdy trhliny pod glazurou odhalovaly barevnost spodní vrstvy, což vytvářelo speciální efekty. Glazura s velkými tmavými krakely – *cracelea* a malými žlutými krakely se nazývá *jinsitienxian* – *zlatá nitka a železný drátek* (OBR. 14, 15, 16). V dalším období se ale tajemství techniky *praskání ledu* postupně vytrácelo, a to na dlouhá staletí.

55 Dva bratři stejného jména, Zhang Sheng První a Zhang Sheng Druhý, byli skuteční mistři v práci s porcelánem a seladony. Mezi lidmi byli se svým zbožím velice uznávaní a slavní. Podle analýz Zhang Sheng Druhý DiDi vyráběl modré, transparentní výrobky bez kazu „jako krásný nefrit“. Zhang Sheng První GeGe tvořil seladonový porcelán „Purple mouth and black foot“ – černý seladonový základ, který se objevil v krakelování pod glazurou.



↑ OBR. 14, 15  
SELADON  
GE / JIŽNÍ SONG / ŠANGHAJSKÉ MUZEUM

↑ OBR. 16  
SELADON — PRASKÁNÍ LEDU  
GE / LONGQUAN / ŠANGHAJSKÉ MUZEUM



OBR. 17 SELADON S RELIÉFNÍM DEKOREM / SONG / NANJINGSKÉ MUZEUM

Dalším centrem císařských pecí byl Jingdezhen v provincii Jiang xi v jihovýchodní části Číny. Jeho ideální poloha v blízkosti naleziště surovin pro výrobu porcelánu, uprostřed obrovských lesů a poblíž řeky, která ústí do hlavního říčního systému, ho předurčovala k tomu, aby se stal hlavním městem porcelánu. (Po roce 1000 za dynastie Severní Song vydal císař Zhenzhong dekret, kterým nařídil, že všechny porcelán pro císařský dvůr by měl pocházet z Jingdezhenu). Typická transparentní glazura nefritového typu s modro-bílým nádechem jako reflexe oblaků na vodě se nazývala *Qingbai* a dekor byl proveden velice jemným rytím a škrábáním (OBR. 17). Nádoby byly pálené v kapslích – kontejnerech, které ochránily zboží před plamenem a popelem v dražích pecích.

Pozdější produkce má název *Shufu*. Pod názvem se skrývaly nádoby se silnou vrstvou glazury, v téměř v bílé barvě s jemným modro-zeleným nádechem.“ (Novotná, 2015, s. 58–63).<sup>56</sup>

V dynastii Juan (1271–1368) a Ming (1368–1640) jsou slavné seladony vytěšňovány zbožím s jinou barevností.

## DIFERENCE MORFOLOGIE PO ROCE 1279

Pro porcelán z dynastie Ming (1368–1644), zvláště v pozdním období, je typické malování kobaltovou modří.<sup>57</sup> V dynastii Qing (1640–1911) se tvary téměř neměnily, až koncem 17. a začátkem 18. století se stala charakteristickou nová varianta váz ve tvaru tlouku na praní prádla. Glazury byly často jednobarevné a snažily se napodobovat ty staré. Replikami tak byly zachráněny téměř zapomenuté receptury. Produkci vlády dynastie Qing lze rozdělit do čtyř fází – Shunzhi od roku 1654, Kangxi od roku 1680 a Qianlong od roku 1795. Na konci vlády za císaře Xuantong, do roku 1911, už byla císařská produkce porcelánu v úpadku. Naopak vrcholem je takzvaný *Imperial Kiln Porcelain of Qing dynasty*, který se objevuje ve velkém množství variant.

56 Novotná, Hana. Celadon a mysterious colour. in Yarrobil. Issue 1. Sydney NSW 2010 Australia: Mansfield Ceramics Pty. Ltd, 2015.

57 Ve druhé polovině 15. století, stále ještě za vlády dynastie Ming, vznikla nová barevná kombinace, která je pro porcelán tohoto období typická. Jsou to tzv. Tou- cchaj, protikladné, nebo kontrastní barvy. Úzká linka kobaltem pod glazurou maluje obrysově linie dekoru a po vypálení s dalšími barvami – červenou, zelenou, žlutou byly kolorovány plochy. Nádoby pak byly znovu vypáleny na nižší teplotu, aby barva nevyhořela. Tento porcelán z období vlády císaře Čcheng- chua byl velice ceněn a také často napodobován soudobými soukromými dílnami, a to i později, zvláště pak v 18. století. „Dá se říci, že již v polovině 15. století vznikla s rozkvětem měst vrstva bohatých měšťanů, kteří se snažili napodobovat elity svým životním stylem, což prospívalo velkému rozvoji řemesel všeho druhu. Právě v této době začala výroba velmi drahého tenkostěnného porcelánu. Na sklonku 16. století – v době intenzivních obchodních styků se zeměmi Předního východu – se v dekoru objevovaly hojněji i předovýchodní výzdobné motivy. Novinkou byly ve 2. polovině 16. století tvary s ostrými rovnými hranami. Jako v každém období, podléhaly i v tom mingském tvaru určitému rejstříku, který byl vypracován a charakterizoval formy porcelánových nádob dané etapy.“ LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír: *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.



OBR. 18  
FAMILLE ROSE / YONZHENG  
QING / ŠANGHAJSKÉ MUZEUM

Podle typu a určení můžeme mluvit o čtyřech kategoriích produktů: *rituální a obětní nádoby*, užívané při obřadech, oslavách a náboženských aktivitách; *ornamentální a dekorativní zboží*, které sloužilo jako výzdoba různých hal a prostředí, ve kterém se císař pohyboval, *každodenní produkce a zboží pro akademické prostředí*. Obojí se užívalo, když císař četl, úřadoval, psal nebo maloval. Pro povrchovou úpravu se používaly nejenom vzácné glazury, jako například podglazurová červeň vytvořená z kysličníku mědi (OBR. 19), ale i modrá a žlutá barva. Také se objevovaly emailové barvy ve stylu *famille rose*, *famille verte* (OBR. 18).

V 17. století byly typickými náměty scény vycházející z literatury. V době vlády císaře Kangxi (1662–1722) se objevovala na tykvovitých tvarech s víkem tzv. *límccová malba* s motivy pivoňek, magnolií a divokých jabloní jako symbolů štěstí. Jiné tvary z této doby mají zvoncové okraje a jsou pokryty červenou glazurou, která se vyráběla speciálně v Jingdezhen (1663–1715). Recept měl napodobit proslavenou červenou glazuru *Lang yao hong* z dynastie Ming, jejíž recept se ztratil. Tato barva byla vytvořena pro obřady a rituály. Sytá, monochromní červeň byla velmi oblíbená zvláště v dynastii Yongzheng (1723–1735) a Qianlong (1736–1795). Od *Lang yao hong* se však lišila povrchem, který byl neprůhledný a připomínal pomerančovou kůru.



OBR. 19  
 PODGLAZUROVÁ ČERVEŠ / QIANLONG  
 QING / ŠANGHAJSKÉ MUZEUM

V raném 18. století se také v Jingdezhenu podařilo vyrobit černou barvu pálenou při vysoké teplotě, která napodobovala v té době ceněné lakované zboží. Častá zlatá dekorace váz se stylizovaným ovocem a květinovými motivy byla ovlivněna a inspirována japonským textilním vzorem z období Edo (1615–1868). Ve stejné době byl používán dekor zvaný *famille rose*. Tento termín byl vytvořen v Evropě během 19. století, a to pro barvy na emailu, které se objevily na čínském porcelánu ke konci éry panovníka Kangxi (1662–1722). Dominantní růžová byla vyráběna derivací zlata. V Číně se tento styl dekorace nazýval *fencai* nebo *ruancai*. Typickým dekorem *famille rose* aplikovaným na neprůhledném emailu byly květiny, ptáci a hmyz. *Fencai* se dobře hodila k vyobrazení haptického květinového motivu, protože obzvláště silně nanesený email evokoval čistý, sametový, okvětní plátek.

Éru vlády císaře Yongzheng (1723–1735) i Qianlong (1735–1795) reprezentují i artefakty se symboly z čínské mytologie. Stylově je to *famille verte* s dominantní, lesklou, zelenou a červenou barvou, které se aplikovaly na glazuru. V Evropě se také objevoval porcelán pod názvem *Blanc de Chine*. Byl čistý, bílý s transparentní glazurou z pece v *Dehua* z provincie Fujian a proslulý svými figurami.

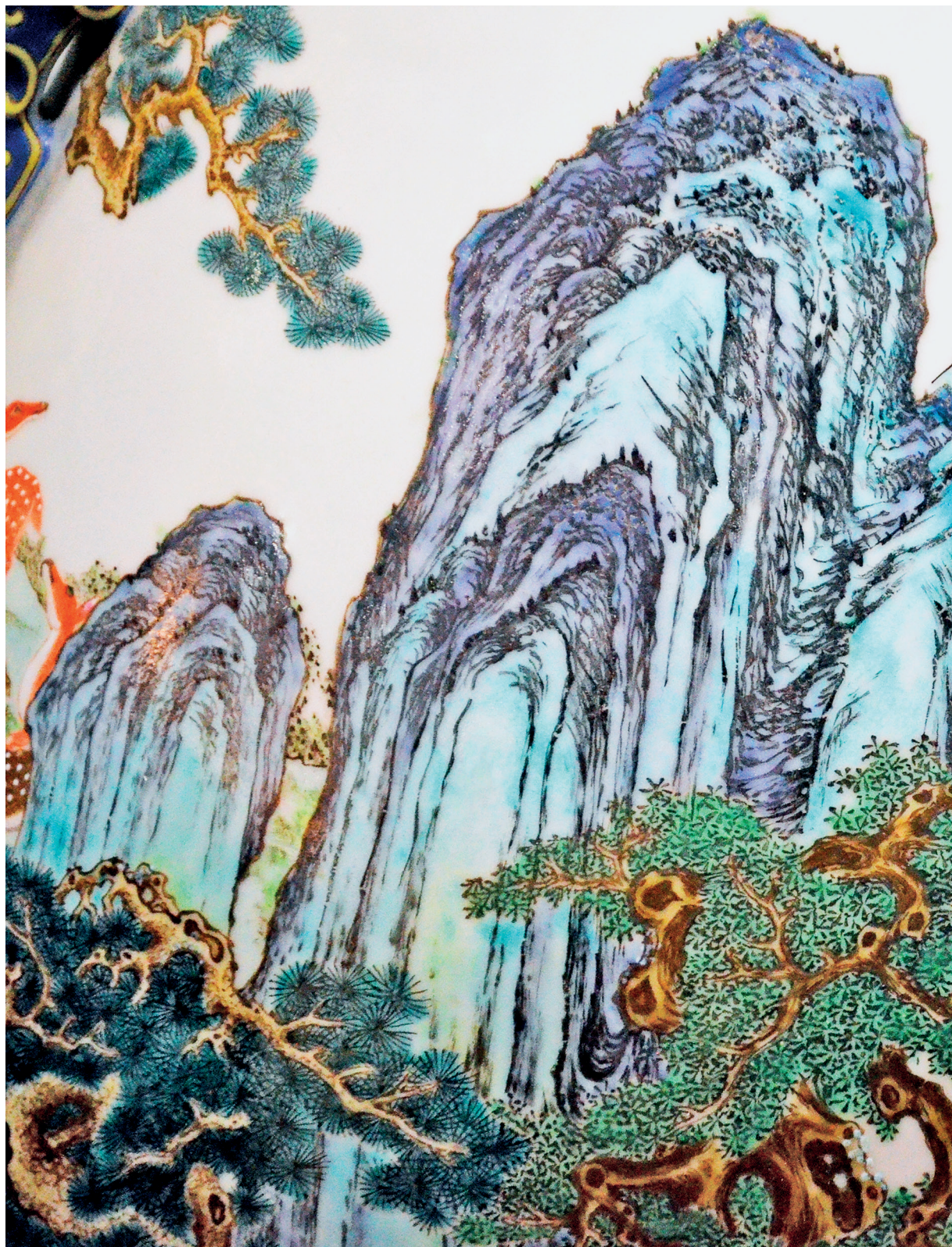


Motivy dekorů na čínském porcelánu byly vždy symbolické se skrytým významem. Jeden z nejstarších námětů z čínské mytologie byl drak. *Long* symbolizoval císaře i jeho sílu. Často byl malován mezi obláčky a nad vlnami, neboť to byly dva živly, se kterými byl spojován. Pětibarevný oblak byl příznivým znamením. Mezi oblaky často létali červení netopyři. Červená barva v Číně znamená radost a štěstí. Znak pro netopyřa *fu* je homofonní – stejně znějící jsou čínské znaky znamenající bohatství nebo zdraví. Klasickým obrázkem pro dlouhý život byl stálezelený strom borovice s jeřábem jako symbolem nesmrtelnosti. Ornamentální skály zase symbolizovaly kreativní energii přírody, ale i stav mysli, meditaci. Kartuše ve tvaru granátového jablka s mnoha jádry byly symbolem množství potomstva. Dalším motivem, který se často v malbách objevuje, je fénix. *Fenghuang* je v čínštině mytický pták spojený s dobrým osudem. *Quilin* je zase mytická bestie, srna s rohy rozdmýchávající oheň. Čínská krajina – *shansui* – hory a voda, znázorňuje kosmické principy *yin* a *yang*; *yin* symbolizuje ženu, vodu ohebnost, tvárnost, chlad, změnu, měsíc, pasivitu. *Yang* znamená muže, horu, tvrdost, neohebnost, horko, slunce. „Krajina jako hlavní motiv čínské porcelánové dekorace se objevuje v polovině 17. století po pádu dynastie Ming, kdy množství členů čínské elity preferovalo ústraní před servisem nového dvora dynastie Qing. Téma krajiny může být čteno i jako způsob politického komentáře.“ (Kesner & Schimitz, 2011, s. 11, 118).<sup>58</sup> Krajinomalba a kaligrafie, nejen v tradiční čínské malbě, ale i jako dekorace porcelánu, byla považována za „otisk srdce, mysli“. „Pro autora i diváka sloužila jako metafora, forma meditace, ale zároveň reflektovala umělcův životní postoj, jeho charakter i kultivovanost projevu.“ (Kesner & Schimitz, 2011, s. 113).<sup>59</sup> Malby na porcelánu dosahovaly stejného mistrovství, jako ty, které byly obdivovány v tradiční čínské malbě.<sup>60</sup>

58 „Pojem obrazy mysli má velmi dlouhou historii. Historikové a kritici umění tímto spojením tradičně označovali různé druhy uměleckých děl, například krajinomalby čínských literátů. Naznačovali tím, že daná díla zachycují vnitřní, mentální obrazy v mysli tvůrce spíše než vnější realitu. [...] přinášejí podobu reálného světa, ale stejně tak i práci umělce mysli, která byla schopna vrstvy percepčních vjemů promíchat se vzpomínkami na viděnou reálnou scenerii i obrazy předchozích mistrů krajinomalby a transformovat je v unikátní obrazové struktury.“ KESNER, Ladislav, ed., SCHMITZ, Colleen M., ed. *Obrazy mysli – Mysli v obrazech*. Brno: Moravská galerie, 2011.

59 „Problematické a nutkavé vyvozování mysli z obrazů se však netýká jen umění doby modernismu, jak si krátce povšimneme na příkladu krajinomalby čínské vzdělané elity (tzv. literátů) z 13.–18. století. Ve svých estetických teoriích označovali literáti krajinomalbu a kaligrafii jako *xin* – *yin* (otisk srdce, mysli). Obraz krajiny nebo kaligrafie byly vnímány jako přímá reflexe mysli svého tvůrce – jeho charakteru, ideálů a vnitřní sebekultivace. Krajina namalovaná určitým způsobem se mohla stát metaforou klidného a povzneseného ducha, odpoutaného od vulgárního shonu. Představa, že obraz krajiny funguje jako projekční plátno umělce duše či mysli, se vynořila znovu ve zcela jiných kulturních souřadnicích – v evropském umění druhé poloviny 19. století. Významná část krajinomalby byla tehdejší kritikou vnímána jako přímá projekce duševních představ, pocitů a nálad, které ve shodě s dobovou senzibilitou zahrnovaly především různé odstíny melancholického a depresivního ladění.“ KESNER, Ladislav, ed., SCHMITZ, Colleen M., ed. *Obrazy mysli – Mysli v obrazech*. Brno: Moravská galerie, 2011.

60 Malba kobaltem pod glazuru byla v Číně dovedena k opravdovému vrcholu. Bylo to tím, že zde byli mistři kaligrafie a tušové malby na papír, jejíž principy se mohly uplatnit v krajinách i figurálních motivech i v malbě pod glazuru. Za vlády dynastie Juan (1279–1368) se objevila malba červenou barvou nebo její podglazurová kombinace s kobaltem. Všechny tyto způsoby dekorování byly neustále zdokonalovány.





OBR. 20 DETAIL DŽBÁNU / FAMILIE ROSE / QIANLONG / QING / NANJINGSKÉ MUZEUM



V období vlády dynastií Ming a Qing byla významným vzdělávacím a kulturním centrem provincie Jiangsu. Dá se říci, že byla obdařena silnou akademickou atmosférou. Historicky vychovala největší počet studentů, kteří absolvovali císařské zkoušky. Zdobení kaligrafickými znaky nebylo na porcelánu ojedinelé. Naopak, nádoby byly často doplňovány básněmi. Jedním z nejznámějších artefaktů pokrytých kaligrafií je modro-bílá váza s deseti tisíci čínskými znaky. Byla vytvořena v roce 1713 za vlády císaře Kangxi. Je vysoká 77 cm a široká 38 cm. Byla zhotovena k výročí narození císaře Xuanye a nyní je ve sbírkách Nanjingského muzea (OBR. 21).

## CHINA VERSUS CHINA ANEB CESTA ZA OBJEVENÍM PORCELÁNU V KONTEXTU EVROPY

V Evropě se s prvním čínským porcelánem setkáváme ve druhé polovině 16. století, a to díky portugalským mořeplavcům, kteří ho tehdy nakupovali ještě v Indii a na svých lodích ho přiváželi do Evropy. Takzvaný *Kraak-porcelain* byl později importován na lodi přímo z Číny, tedy místa, kde byl také objeven. Proto se výraz china stal jeho obecným synonymem. Počínaje 17. stoletím se pak porcelán stal velice ceněnou komoditou. „Přehledný obrázek o prvních artefaktech, které se dostaly z Asie na území Evropy, si můžeme udělat v rozsáhlé expozici porcelánu v drážďanské galerii (OBR. 22).

Najdete zde unikátní kolekci čínského, japonského a raného míšeňského porcelánu. Vznikla již v 18. století, a to díky sběratelské vášni Augusta Silného, saského kurfiřta a polského krále (1670–1733). V jeho době, tedy v období baroka, mělo na evropském dvoře sbírání orientálního porcelánu velmi důležitou funkci, reprezentovalo totiž sílu a moc jednotlivých dvorů. Hnacím motorem pro vytvoření sbírky byla ale Augustova *maladie de porcelaine*, jak sám nazýval svoji posedlost *bílým zlatem*. Na pravém břehu řeky Labe v roce 1717 zakoupil *Hollandisches Palais* s vidinou vytvoření výstavní expozice. Od počátku byla budova, později přejmenovaná na *Japanisches Palais*, koncipována v orientálním stylu i v duchu barokní estetiky. V hlavním sále byla umístěna vlastní produkce manufaktury v Míšni, kterou v roce 1710 August Silný založil poté, co nadšeně v lednu 1708 představil světu první *bílý evropský porcelán*, vynalezený *Johannem Friedrichem Böttgerem*. V roce 1733 však král zemřel, ještě před dokončením svého paláce. Navzdory dalším akvizicím jeho nástupce byl zájem o orientální porcelán jeho smrtí utlumen.

V roce 1876 byla sbírka přemístěna do novorenesanční budovy Semperovy galerie v areálu barokního Zwingeru. Před hrozícím nebezpečím války a bombardování byly artefakty v roce 1942 rozptýleny do okolních paláců v Drážďanech. Přesto byla v roce 1945 skrytá díla nalezena a odvezena Rudou armádou jako válečná kořist do Sovětského svazu, odkud se vrátila až v roce 1958.

Dnešní přehlídka porcelánu je zkomprimována do zhruba dvou tisíc artefaktů. Nová instalace je dílem mezinárodně uznávaného newyorského architekta Petera Marino a byla otevřena v roce 2006. Výstavní prostor byl zvětšen o čtvrtinu a po rekonstrukci v řádu měsíců vznikla atraktivní podívaná, která nám přehledně ser-

víruje artefakty z pozdního období dynastie Ming (1368–1644) malované kobaltovou modří, s pevnou siluetou tvaru a humornými scénkami, nebo monumentální modrobílé nádoby z dynastie Qing (1640–1911) s kompozicemi klasické čínské malby krajiny s horami a řekami symbolizujícími kosmické principy *yin* a *yang*. Některé vystavené předměty z doby císařů Kangxi (1662–1722) jsou tykvoitého tvaru s víkem, pokryté tzv. *límcovou* malbou s motivy pivoňek, magnólií a divokých jabloň jako symbolů štěstí. Éru vlády císařů Yongzheng (1723–1735) reprezentují dekory jemnými emaily a Qianlong (1735–1795) zase artefakty se symboly z čínské mytologie. Japonský porcelán je tu prezentován předměty z období *Imari* a *Kakiemon* ze 17. a 18. století. V neposlední řadě sbírka dokumentuje vznik i raný vývoj míšeňského porcelánu, a to v sále nazvaném *Böttgesaal*, který je věnován Johannu Friedrichu Böttgerovi a jeho nesnadné cestě za vynálezem porcelánu, kterou nakonec úspěšně a za přispění Ehrenfrieda Walthera von Tschirnhause završil v roce 1708.

Architekt Marino se ve svých interiérových řešeních netají inspirací nalezenou v původních návrzích Japonského paláce. Nadchla ho obzvláště instalace francouzského architekta Zachariase Longueune z roku 1735 a její opulentní barokní vizualita. Ve vstupním sále expozice, okouzlení harmonií barev, můžeme vidět porcelán nainstalovaný ve výklencích, v symetrických kompozicích a na předsazených, pozlacených konzolách. Celá plocha oblouků nik je lakovaná v červeném odstínu *cinnabar* nebo antracitové černé, evokující slavné čínské lakované zboží z dynastie Song. Jako další mobiliář pro artefakty slouží stoly s mramorovými deskami nebo patrové sokly, na kterých je použito hedvábné tapetování a bohaté zlacení. Bonusem je impres barokních budov v pozadí za okny galerie. Na nižších soklech na podlaze, pokrytých typicky barokním povrchem *štukolustro*, jsou umístěny objemnější nádoby, sloužící dříve například jako akvária pro zlaté rybky. Malby na nádobách jsou komplexem dekorativních schémat plných symbolických významů, většinou vyjadřují přání dlouhého života, štěstí a vysokého společenského postavení. Mnoho čínské porcelánu ze 17. století je malováno literárními scénami. Vyprávějí příběhy o moci a lojalitě, lásce, intrikách a odvetě, například z populární čínské novely *Sanguo yanyi – Příběhy Tří říší*, které se týkají pádu dynastie Han. Předlohou k těmto námětům byly v té době tištěné dřevořezby.

Dekorace japonského porcelánu je také příznivě symbolická v duchu japonské tradice. Jedním z hlavních námětů byl sokol jako emblém samurajů, a to kvůli svému ostrému zraku a smělosti. Inspiraci nacházeli japonští malíři například i v dřevořezbách *ukiyo-e – Obrazy plujícího světa*, znázorňujících elegantně oblečené gejši zabývající se všemi druhy volnočasových aktivit ve společnosti mladých sluhů.

August Silný si z tohoto porcelánu zvláště oblíbil předměty vytvořené v manufaktuře *Kakiemon* (1670–1690), charakteristické svojí mléčnou bělostí a typickými, jednoduchými, často asymetrickými vzory. Také porcelán ve stylu *staré Imari* král vhlédal. Svůj název získaly předměty po exportním přístavu na ostrově Kjúšú. Byly vyrobeny ve slavné peci Arita a jsou malovány silou vrstvou podglazurové modré a na glazurové barvy kysličníku železa a zlata. Ve svých zářivých efektech Imari dekory obzvláště lahodily se stylem evropského baroka.

Vlivy vzájemného obchodu mezi Evropou a Asií můžeme pozorovat i v další části expozice. Orientální porcelán se sice více přizpůsobuje evropskému vkusu, ale jeho vliv na produkci míšeňské manufaktury je stále patrný.



OBR. 22  
DRÁŽDANSKÁ GALERIE PORCELÁNU

V jižním křídle *Bogengalerie* najdeme artefakty ve stylu *famille rose*. Tento termín byl vytvořen v Evropě během 19. století pro neprůhledné emailové barvy, které se objevily na porcelánu ke konci éry Kangxi. Ve stylu *famille verte* dominuje v dekorech lesklá zelená a červená barva na glazuru a při prohlídce ji najdeme v expozici s modro-bílým porcelánem z dynastie Qing i čistě bílým porcelánem s transparentní glazurou z pece v *Dehua* z provincie Fujian, známým v Evropě pod názvem *Blanc de Chine* a proslulým svými figurami. V počtu výrobků z *Dehua* má drážďanská galerie jasné prvenství. V Evropě však bělost figur nebyla vždy ceněna, proto byly některé plastiky dodatečně dekorovány červeným a černým lakem a malbou zlatem. Pod okny, směrem do nádvoří Zwingeru na nízkém podstavci připomínajícím barokní římsu, můžeme vidět snad nejznámější skupinku nádob této sbírky takzvané *Dragounské vázy*. V roce 1717 uskutečnil August Silný obchodní transakci s pruským králem a nabídl mu šest set vyzbrojených vojáků vycvičených v boji za 151 metr vysokých nádob s víkem vyrobených z čínského porcelánu. Vázy jsou dekorovány rozkvetlými větvičkami slivoně na modrém krakelovaném pozadí, nazývaném praskající led. V Číně tyto motivy symbolizují konec zimy a první znamení jara. I tato kuriózní výměna dobře ilustruje, jak vysoce ceněný orientální porcelán byl. Na míšeňské produkci se to projevuje zvláště u tzv. *chinoiserií*, které dominují dekoraci až do roku 1730. Ambicemi malířské hvězdy Johanna Gregoriuse Höroldta (1696–1775) a stejně slavného modeláře Johanna

Joachima Kaendlera (1706–1775), však bylo dodat manufaktuře vlastní tvář. I proto začali pracovat s evropskými motivy, jak můžeme vidět na vystaveném *Labutím servisu*, jednom z nejrozsáhlejších jídelních souborů, který byl vytvořen mezi lety 1737 a 1742.

Program míšeňské porcelánky se za vlády Augusta III. proměňoval, králova zadání byla většinou náboženské povahy nebo účelová – jako dárky v kontextu diplomacie. V expozici najdeme například sousoší s krucifixem nebo námět legendy o smrti svatého Františka Xaveria. V produkci manufaktury se v této době začaly objevovat drobné sošky. Mezi exponáty můžeme vidět kreače Kaendlerovy, Eberleinovy či Meyerovy, které jsou většinou inspirovány životem na císařském dvoře. Jsou to idylické skupiny dam s krinolínami a jejich nápadníků, muzikanti a herci zobrazení v duchu *commedia dell'arte*, řemeslníci nebo různé personifikace či alegorie živlů. Pro exponáty míšeňského porcelánu platí, že jsou přehlídkou dokonalého řemesla.

Speciální atrakcí sbírky je tzv. *Tiersaal*. Architekt Peter Marino v něm vzdal okázalou výzdobou hold Augustovi Silnému. V prostoru pod dvěma baldachýny a centrálním, pět metrů vysokým altánem v čínském stylu najdeme sochy zvířat divokých i domácích, vytvořených v první polovině 18. století z porcelánu modeláři Kirchnerem, Kaendlerem a Eberleinem, a to většinou ve velikosti 1:1. Také podél stěny s okny jsou rozmístěny sochy zvířat. Na protilehlé straně v nikách potažených koženou tapetou, evokující svojí abstraktní malbou a strukturou dojem lesa, sedí na pozlacených konzolách barevní ptáci, jako by právě vylétli z lesa a usadili se na jeho okraji. Nástěnná zrcadla, která pokrývají kratší stěny, vytvářejí iluzi hloubky a sál zvětšují, zároveň odráží a množí veškeré porcelánové artefakty i třpytivé pozlacené doplňky a dodávají sálu až teatrální vizualitu.

Podle slov architekta Marina má koncepce expozice atmosféru počátku 18. století pouze evokovat. Nejde zde o kopie dobových prvků, ani o snahu být historicky korektní. Přesto nám hluboký náhled do sbírky Augusta Silného předává poselství o době svého vzniku a o časech, kdy byl porcelán žádaným a atraktivním uměním a čilé obchodní vztahy mezi Asií a Evropou zanechaly stopy na jeho tvarech a dekoračních. A paralelně i o objevení prvního evropského porcelánu a založení manufaktury v Míšni. Právě díky této kolekci máme možnost vztahy mezi orientálním a míšeňským porcelánem intenzivně zkoumat.“ (Novotná, 2015, s. 72–74).<sup>61</sup>

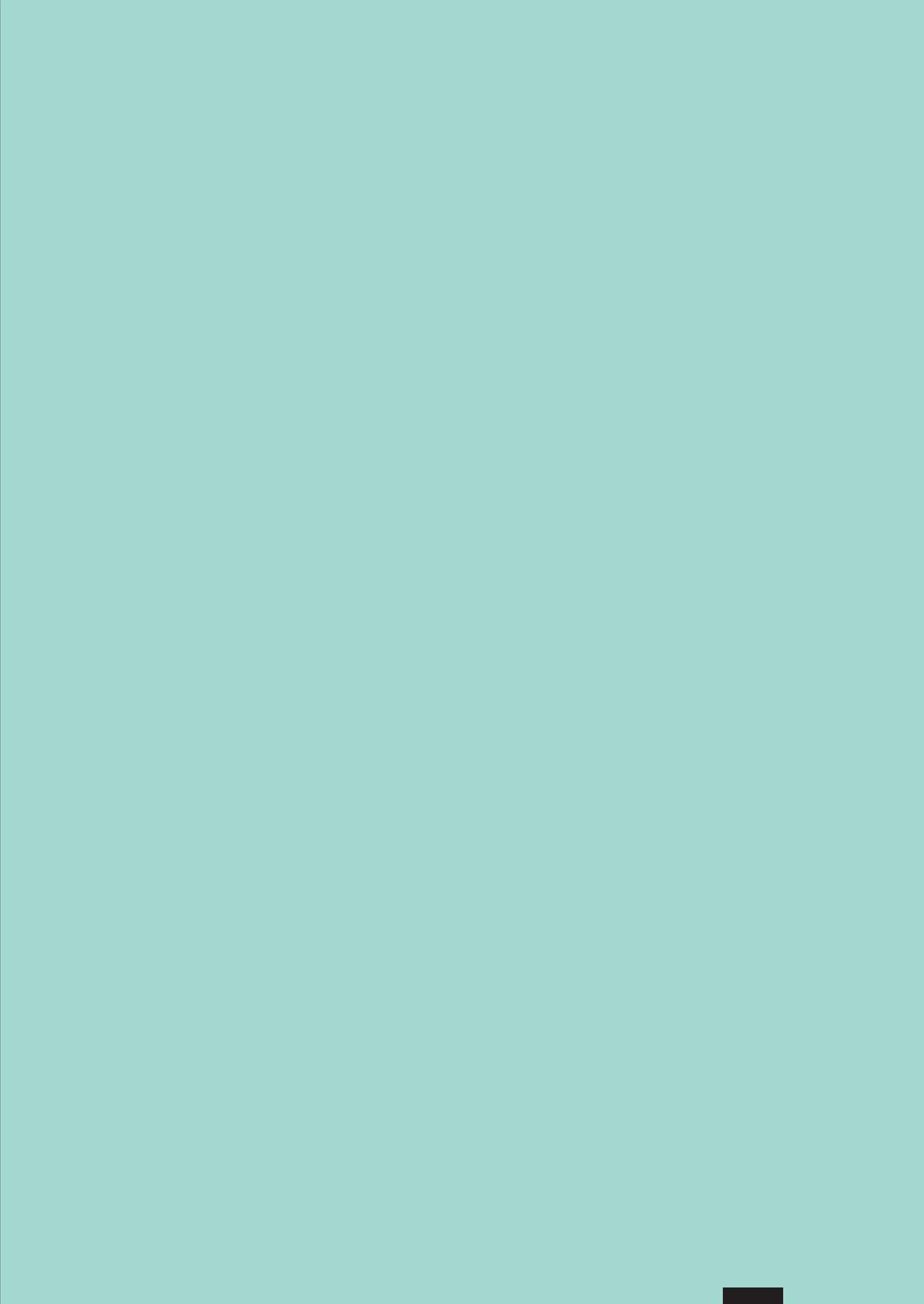
---

61 Novotná, Hana. Drážďanská sbírka porcelánu, in: *Art + Antiques*. II. vyd. Praha: Ambit Media a. s., 2015.









VI  
MÉDIUM PORCELÁNU,  
JAKO PLATFORMA  
PRO NOVOU VIZUALITU

**P**o předcházejícím průzkumu historických i filozofických souvislostí provázejících užité umění i porcelán v obou kulturách se v následujících kapitolách na praktických ukázkách věnuji analýze témat, procesů, výrazových prostředků a významové interpretaci současných autorů, kteří pracují s tímto médiem.<sup>62</sup> Můj výzkum vychází z autentických osobních setkání a rozhovorů s umělci, z několika pobytů v Číně, z dlouholeté pedagogické praxe v oboru a v neposlední řadě i z mé vlastní tvorby. Jeho cílem bylo nashromáždění a uspořádání dat a snaha skrze ně pochopit inherentní významy a novost v subjektivitě i objektivitě přístupů, ale i příčin a následků změn ve vizuálním umění, které se dotýkají umělců pracujících s porcelánem. Syntézu těchto poznatků lze využít pro teoretické zázemí oboru i přímo v pedagogické praxi. Následující ukázky děl autorů mají upozornit na diferenciaci přístupů k tomuto médiu.<sup>63</sup>

## ENTROPIE VE VIDEOARTU VENDULY RADOSTOVÉ

Pojem *entropie* poprvé zazněl z úst fyzika Rudolfa Clausiuse. Slovo, které pochází z řečtiny, označuje změnu formy a nenávratnost děje. Degradací energie entropie vzrůstá. Je to nezvratná imploze. Samotný pojem souvisí se třemi zákony termodynamiky. Entropie může být ale také chápána jako chaos neboli uspořádání bez systému. Pokud zákon entropie aplikujeme na jazyk, pak se objevuje tento jev v momentě, když se například stejné informace zpracované odlišným způsobem povrchním užíváním slov vprazdňují do floskulí a klišé a pozbývají svůj význam.

---

62 V intencích metody Arts Based Research, která není náhradou tradičních výzkumných metod, ale rozšiřuje možnosti, jak získat komplexní pohled na danou problematiku získáním odpovědí na otázky právě skrze historické a filozofické koherence.

„Art, just like perception in general, is dependent on the structure of forms and color. Consequently *Art and Visual Perception* deals with the relationship between perception and art. We had already said that vision orders reality, and it does so in its primary, projecting structural features. A good image can only be one that informs us about the observed thing. This means that it must leave out unnecessary details, concentrate on meaningful characteristics and convey them unambiguously to consciousness. Furthermore, it is completely essential for perception, and also for art, that that which is seen possesses dynamic character. One has to understand perception and artistic expression as a dynamic relationship. Everything that appears in a work is effective due to forces that are manifested in form and color. The dynamic between the forces, between the elements, conveys the expression.“ Rudolf Arnheim. Dostupné z: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php>

63 „Gestalt theory also says that the factual world is not simply understood through perception as a random collection of sensory data, but rather as a structured whole. Perception itself is structured, is ordered. This also concerns art.“ Rudolf Arnheim. Dostupné z: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php>



OBR. 23  
**ROBERT SMITHSON**  
SPIRAL JETTY / 1970

↗ OBR. 24  
**BRUCE NAUMAN**  
A CAST OF THE SPACE UNDER MY CHAIR / 1965–1968

Ze světových autorů je to Robert Smithson, který má největší zásluhu na rozšíření fenoménu entropie jako generační výpovědi tvorby umělců konce 60. let minulého století.<sup>64</sup> On sám pracoval s entropií jako konceptem nejen ve své umělecké tvorbě, ale i v té literární. Jeho nejnámějším landartovým dílem v tomto duchu je molo ve tvaru spirály na jezeře Great Salt Lake, které bylo krátce po dokončení zalito vodou (OBR. 23).

Také Bruce Nauman pracoval s fenoménem entropie. Dá se říci, že byl předchůdcem Roberta Smithsona. Odlévat negativní prostory jako symboly vyprázdňenosti významu začal už v polovině šedesátých let. Vizuálně jsou jeho betonové odlitky téměř nedefinovatelné, je to prázdno nebo prostor, do kterého se předmět otiskuje. Pokud by nebyly nazvány, stěžlí bychom pochopili, z čeho a proč byly některé vytvořeny (OBR. 24).

Stejný přístup můžeme nalézt u některých děl Rachel Whiteread v jejím odlévání obyčejných předmětů v domácnosti nebo prostoru okolo nábytku, dokonce místností i domů. Whiteread sama říká, že odlévá „the residue of years and years of use“, jako například *Shallow Breath* z roku 1988, kdy odlila prostor pod postelí, ve které zemřel její otec. Jeden ze svých projektů nazvala „mummifying the air in a room.“ Negativní prostory nebo spíše manipulované dutiny vyhrabávala a následně odlévala a převáděla do porcelánu i Julie Šišková.

Její záměr byl však zcela jiný, spíše landartový, nefungoval tedy jako memento vyprázdňenosti. Hloubením a následným otiskem prázdných děr vytvořila autorka autentické odlitky, a to v různých zemích, na různých světadílech. Otisky toho, co se

64 „Čas jako rozpad se tedy stal jedním z jeho hlavních témat a spolu s ním i nezbytnost vytvoření nejen nových památek, ale také antipamátek, památek zániku všech památek.“ FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.



OBR. 25, 26  
**JULIE ŠIŠKOVÁ** / PERU / 2009

skrývalo pod povrchem, byly spíše svědectvím o konkrétním místě planety, které navštívila (OBR. 27, 28). Později tyto „modely“ transformovala do svého porcelánového setu s názvem *Underground*. „Poprvé jsem odlévala díry vyhrabané na pláži v Peru, kde jsem byla na stáži (OBR. 25, 26). Sádra věrně uchovala tvarosloví písku, které se přeneslo na porcelánové odlitky. Odlévala jsem pak všude možné, na sympoziu v Číně, na břehu Vltavy i v Dubí. Vždy jsem si přivezla kus země, část její struktury, i když to byla vlastně díra.“<sup>65</sup>

Procesem rozpadu se ve své práci zabývá i několik současných evropských umělců. Jedním z nich je David Cushway, který vytvořil video na téma dematerializace s názvem *Sublimation*. V nádobě s vodou se v čase rozpadá hliněná nevypálená hlava v životní velikosti. Vše natáčí Cushway na video v patnáctiminutových sekvencích až do finálního rozkladu.<sup>66</sup>

Ze současných českých autorů nejmladší generace použila principy imploze Vendula Radostová, a to ve své intermediální práci z roku 2015 s názvem *Entropie výrobků manufaktury ROYAL DUX*. V teoretické části autorka popisuje, jak vnímala poselství z tvorby Roberta Smithsona, který pro ni byl inspirací. S jeho filozofickým pojetím entropie jako procesu proměny, vzniku něčeho nového spíše než zániku, se ztotožnila. Materiálovou součástí jejího konceptu byly rokokové sošky odlité do porcelánu podle starých modelů (OBR. 29, 30).

65 Dostupné z: [http://usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121\\_2220132\\_usti-zpravy\\_alh](http://usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121_2220132_usti-zpravy_alh)

66 „His work is of a cast of a head, which is immersed in a tank of water to dissolve over time. The work changes from a head shaped object into a landscape. David's process continually repeats itself on a video, representing the basic human desire to overturn the reality of death. Cushway notes that on occasion *Sublimation* has moved the viewer to tears. This approach to the juxtaposition of clay with other media, is an area of considerable development within contemporary ceramics in that exhibited works are not solely, or even predominantly, constructed from clay but consist of other media and materia.“ PETRIE, Kevin, ed., LIVINGSTONE, Andrew, ed. *The Ceramics Reader*. 1. vyd. New York: Bloomsbury Academic, 2017.



### JULIE ŠIŠKOVÁ

• OBR. 27 ODLÉVÁNÍ / 2009 – 2011

OBR. 28 ODLITEK

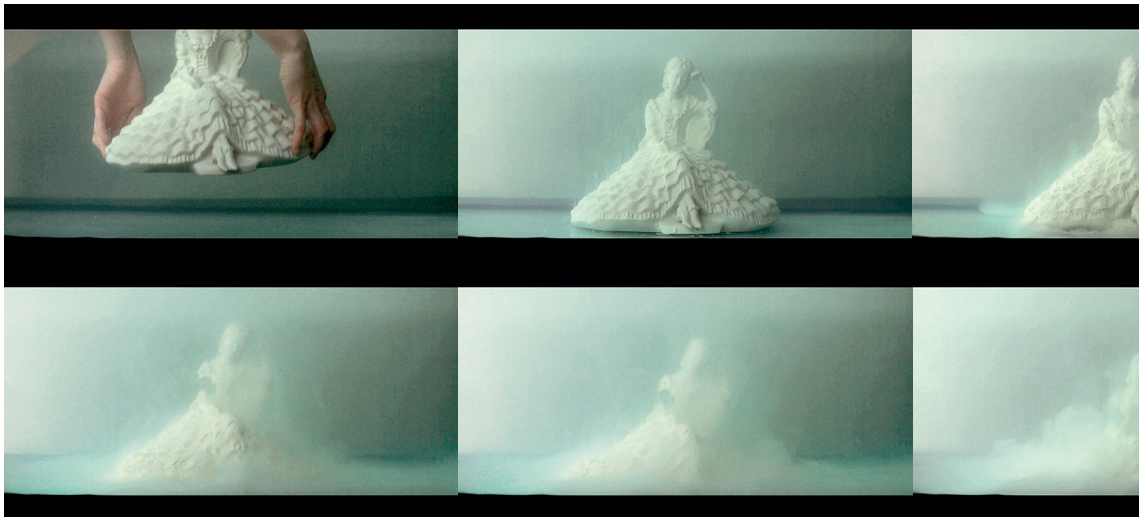
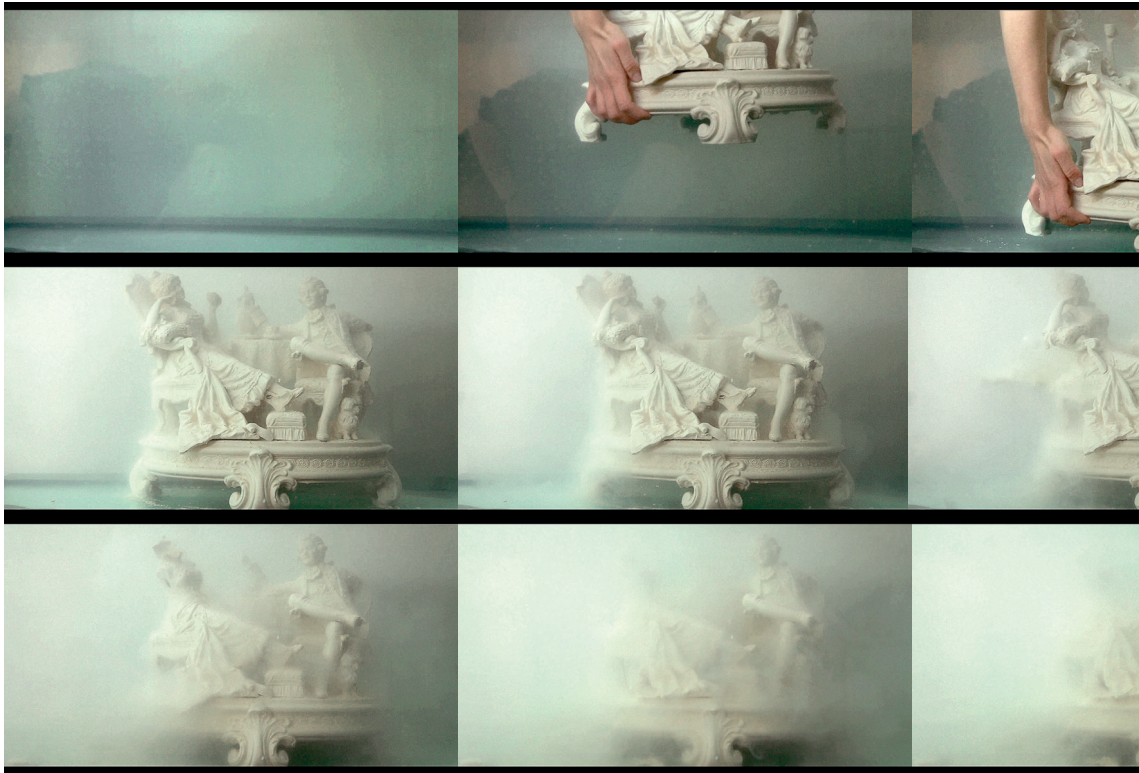
Fascinována historií porcelánky *ROYAL DUX* v Duchcově i zaniklou slávou jejího figurativního porcelánu vybrala z nabídky historických forem záměrně ty figurativní kompozice a sousoší, které vyzařují harmonii, pohodu a dobrou náladu. Vlastnoruční výroba jí dala nahlédnout do technologie z minulých století, která k porcelánu v manufakturách patřila. Procesuální část se uskutečnila vkládáním těchto nevypálených sousoší do akvárií s vodou. Tím byla nastartována jejich destrukce a zánik. Souběžně celý akt autorka dokumentovala filmem až do úplného rozpadu hlíny a její přeměny v neuspořádanou, indiferentní hmotu. Na videu jsme měli možnost zhlédnout například sošku s názvem *Svačina* poskládanou ze šedesáti jednotlivých částí. Tento idylický motiv měl svojí klidnou atmosférou kontrastovat s finálním rozpadem. Na výstavě pak Radostová prezentovala tento proces multimediálně jako souběžnou prolínající se projekci na třech obrazovkách doplněnou zvukem. Po zhlédnutí videa nám jako první vytane na mysli biblické „v potu své tváře budeš jíst chléb, dokud se nenavrátiš do země, z níž jsi byl vzat. Prach jsi a v prach se navrátiš.“ (Gn 3, 19).

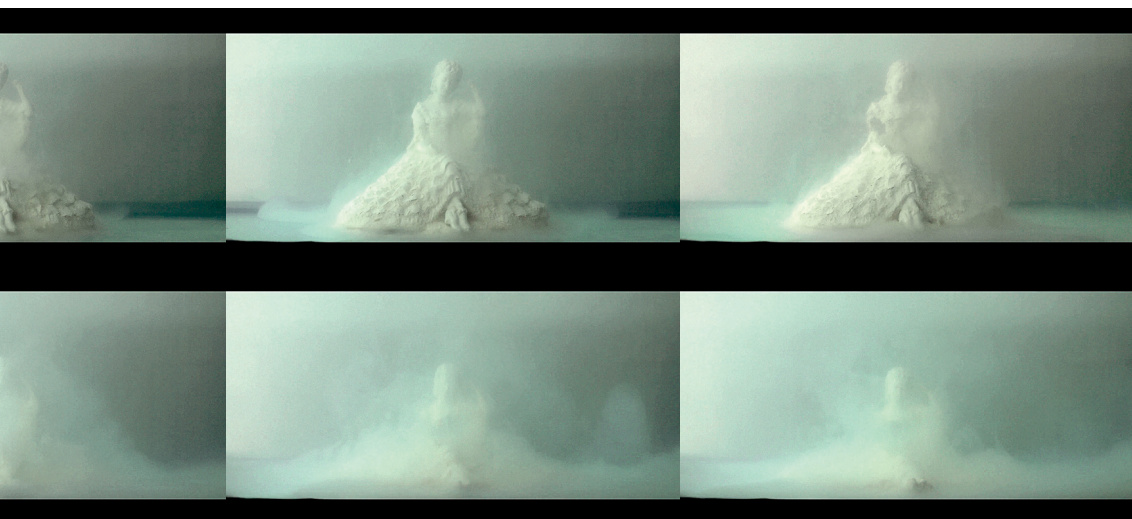
Transformací sochařské umělecké formy a její interakcí s videem dosáhla autorka nové formy sdělení. Ta vypovídá příběh o soše a jejích proměnách v čase, o kinetice rozpadajícího se materiálu – porcelánu, o dematerializaci formy až k jejímu úplnému zhroucení. Vyjadřovacím prostředkem se pro autorku stalo video, protože jenom skrze něj mohla precizně zachytit a vizualizovat proces entropie. Tento experiment následně promítáním expresivně zprostředkovala divákovi. Právě tato transformace je jádrem její práce, všechny vložené informace použila Radostová v nových konotacích, v nových interakcích, právě aby aktualizovala a usnadnila jejich sdělení o pomíjivosti a neúprosném plynutí času, nevratnosti některých procesů, ale také aby vzdala hold zaniklé historické produkci manufaktury *ROYAL DUX*. Díky její videoprojekci, zůstává odkaz staré porcelánky už navždy živý (OBR. 31, 32).





OBR. 29, 30  
VENDULA RADOSTOVÁ  
ENTROPIE / 2015





31. 32 VENDULA RADOSTOVÁ  
ENTROPIE / 2015



OBR. 33

**VENDULA RADOSTOVÁ**

UMĚLCEM TADY A TEĎ! / 2018

„In video recordings, the search for dematerialised forms of art, the visual and social perception of the environment, the identification of primordial energies, forces and forms in natural space, and the body as the producer and vehicle of language are highlighted. Video recordings have fixed on tape an image of a living situation, one which is not only documentary but a part of the creative moment, implying a visual and temporal extension of the phenomenon observed.“ (Livingstone & Petrie, 2017, s. 331).

Dalším projektem nazvaným *Umělcem, tady a teď!* zakončila Radostová v letošním roce (2018) studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v Ateliéru keramiky a porcelánu. Tentokrát neprezentovala na výstavě umělecké dílo, ale uměleckou aktivitu, ve které vybízela diváky k účasti. Její koncept neměl výsledek, byl to sdílený příběh, umělecká akce založená na pozorování s možnými monology nebo dialogy. Autorka se v něm dotkla několika sociálních projevů dnešní doby, které spolu souvisí, jako je masové vytváření si vlastní sebe prezentace, fenomén sdílení a stalkingu. Teoretické zázemí našla v esejích Borise Groyse i v tezích Michaela Foucaulta o intervenci a regulaci, tzv. bio-politice populace, která je přechodovou fází do období bio-moci. Radostová zkoumala i analýzu Nicholase Mirzoeffa, která se zabývá aktuálními proměnami funkce obrazu ve společnosti, pod vlivem domělé reality, vytvářené

v počítačovém prostředí skrze internet. Mirzoeff v ní rozebírá přístupy k percepci obrazu od počátku klasického zobrazování až po globální, virtuální, to které simuluje skutečnost a jehož důsledkem je například vytváření falešných mediálních ikon. V souladu s těmito tezemi se autorka v konceptu *Umělcem tady a ted!* snažila upozornit na tento fenomén a virtuální formou propojila dvě místa, ve kterých se pracuje s porcelánem. Pomocí kamery a skrze aplikaci Skype v přímém přenosu konfrontovala zaměstnance manufaktury s návštěvníky výstavy diplomových prací. Orwellovsky propojila dvě od sebe geograficky vzdálená místa i daný okamžik. Účastníci akce se tak stali dobrovolně či nedobrovolně tvůrci příběhu o každodennosti, ve kterém byla setřena forma toho, co je veřejné a co soukromé.

## PŘÍTOMNOST ABSENCE LUCIE POSPÍŠILOVÉ

Nebylo by například možné definovat bytí jako přítomnost — protože nepřítomnost také odhaluje bytí, vždyť nebýt znamená stále ještě být. — Jean-Paul Sartre

Mizení je fenomén, se kterým západní kultura i filozofie pracují až v druhém plánu. Prioritou je opak, a tím je objevování, zviditelňování, ať už je to v náboženství, epistemologii či jiné praxi. „Tato předpojatost spolu s ontologickou preferencí nadřazuje moment vystávání a zpřítomňování, přičemž opomíjí procesy rozpadání, rozkládání, ničení a destabilizace forem a vztahů.“<sup>67</sup> O zkoumání vztahů a vazeb mezi mizením a objevováním se zajímá koncept *operativní ontologie*,<sup>68</sup> a to nejen jejich epistemologickým a ontologickým rozměrem, ale i různými formami — ať už zviditelňováním, dematerializací, zprůhledňováním, nezachytitelností, rozpadem, ničením atd. Poznávání a zkoumání fenoménu mizení a objevování ve svém díle řeší i Edmund Husserl.<sup>69</sup> Metodou fenomenologické redukce se od existence reálného světa dostáváme k interpretaci podstaty věcí samých. Díky paměti si vybavujeme a zviditelňujeme nám již zmizelé obrazy, skutečnosti, jevy, zachováváme si vzpomínky.

67 Dostupné z: <http://artycok.tv/28180/mi>

68 „Operativní ontologie se pokoušejí vyhledávat a rozvíjet různé módy existence, ontologické režimy nebo dispozice bytí. Tento koncept se, v debatě, která vychází z jeho plurální formy a různých místních ontologií, zaměřuje na technologicky založené vztahy lidí a věcí: subjekty ani objekty nelze v tomto pojetí chápat jako esenciální entity a jako základy vztahů, ale spíše jako metastabilní výsledky generativních operací, které zakládají skutečnosti, distinkce, blízkosti a zejména pak oblasti bytí (a je bychom rádi připsali médiím).“ Dostupné z: <http://artycok.tv/28180/mi>

69 „Lidské vědomí je intencionální, tj. vždy zaměřené na nějaký předmět či stav věcí. Neexistuje ani čistý subjekt, ani objekt, neboť oba jsou vždy spojeny aktem vědomí (noesis), v němž se předměty konstituují. Žádné čisté věci o sobě, jak si představoval ještě Kant, tedy nejsou. Přístup k čistým fenoménům lze získat jen tak, že člověk vystoupí z naivního postoje, který jsoucnost věcí pokládá za samozřejmou, a dá do závorky všechna svá předběžná přesvědčení, včetně přesvědčení o existenci věcí. Toto stažení se zpět a pozdržení úsudku nazývá Husserl epoché a celý postup fenomenologická redukce. Teprve v tomto neutrálním postoji lze proniknout k věcem samým, a to tak, že člověk zkoumá samodané fenomény, to, jak se mu věc sama dává; tomu Husserl říká eidetická redukce.“ Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Edmund\\_Husserl](https://cs.wikipedia.org/wiki/Edmund_Husserl)

Téma mizení si pro svoji diplomovou práci nazvanou *Absence přítomnosti* zvolila Lucie Pospíšilová (Fleková). V projektu pracovala s viditelností konkrétního artefaktu a řízeným procesem jeho mizení. Autorka absolvovala na Katedře výtvarného umění Fakulty designu a umění Ladislava Sutnara Západočeské univerzity v Plzni ve specializaci Keramika v roce 2017. Díky předchozímu bakalářskému studiu v Ateliéru produktového designu nebyla dotčena keramickým materiálem, technologií ani řemeslem, a tak si musela projít všemi fázemi oboru od sádry k porcelánu a od řemesla ke konceptu. Už její semestrální práce s názvem *Sentimentální oslava* řešila fenomén mizení i dilema umění a řemesla a byla tím předskokanem, na kterém si ověřila svoje koncepty zamýšlené pro diplomovou práci. Bez předsudků a okouzlena technologií keramiky postavila řemeslo s ní spojené a jeho dokonalé ovládnutí na piedestal umění, vědoma si toho, že některé vzácné techniky spojené s porcelánem postupně zanikají. V *Sentimentální oslavě* zpracovala klasický motiv malby květin, který se objevuje na porcelánu po staletí, a to virtuálně. Ve vytvořené instalaci a technikou videomappingu promítala květiny na čisté, bílé, porcelánové talíře. Přes tečkování dekoru, postupné nanášení valérů jednotlivých barev až do finále zpřítomnila obraz světlem a promítáním filmového záznamu na intaktní plochu. Z původně reálné malby vytvořila její neuchopitelnou virtuální mimésis se skrytým symbolem „mizejících rukou“, které by reálně malbu na porcelán dnes ovládaly.

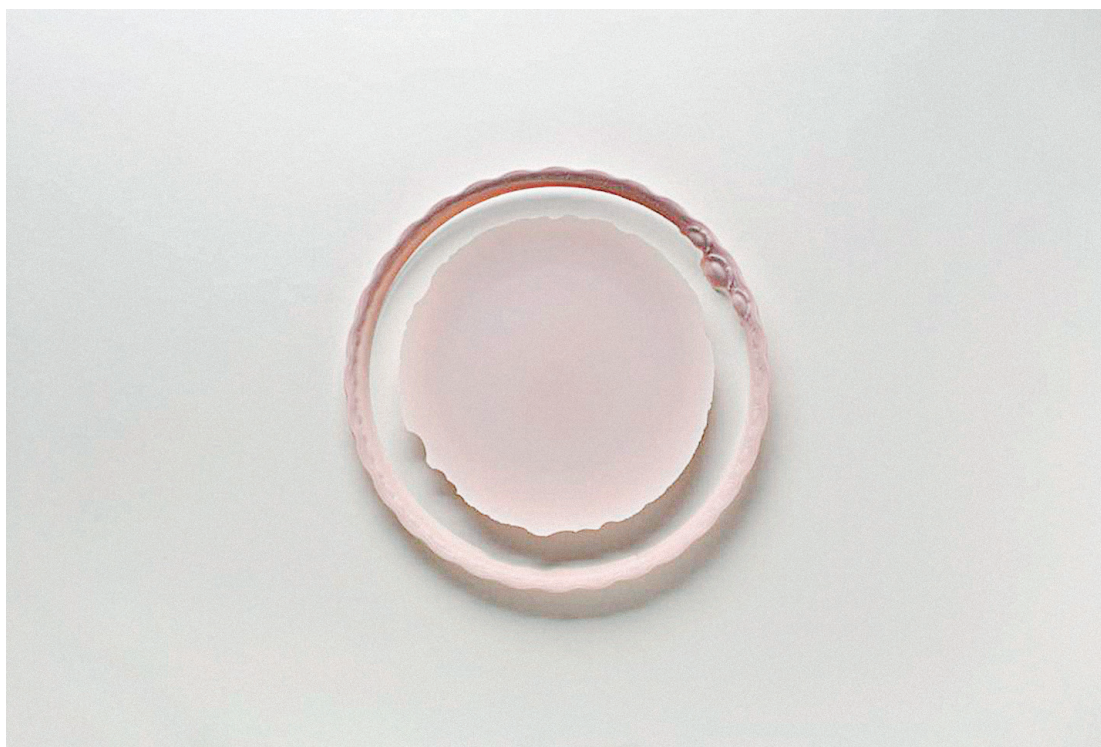
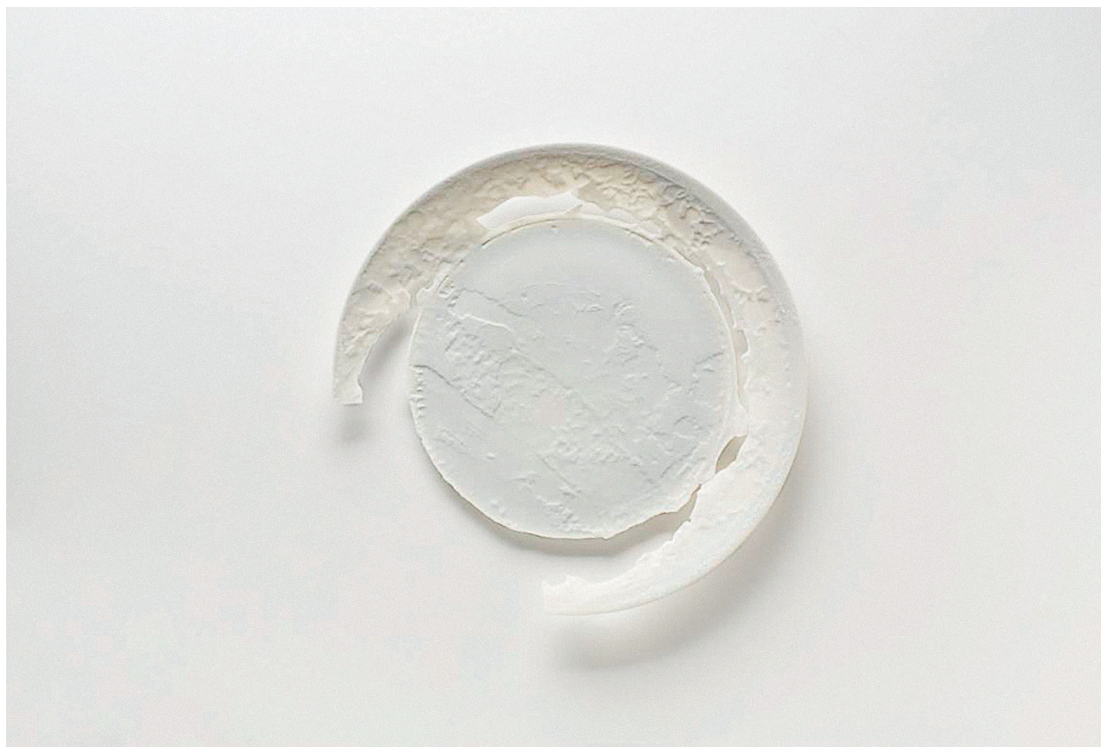
Navazující projekt *Absence přítomnosti*<sup>70</sup> byl obohacen o experimentování s materiálem a dříve běžnými technikami a technologiemi pro porcelán typickými. Ve filozofické rovině pak šlo opět o spojitost s fenoménem mizení, nicoty,<sup>71</sup> formu odkazu na zanikající část oboru.

Pro vytváření svých artefaktů zvolila autorka techniku pravého leptu, aby zmapovala krajnosti i úskalí této klasické techniky používané po staletí. U standardního procesu vždy chránil asfaltový či kaučukový kryt na porcelánové ploše ta místa, která měla později zůstat nedotčená, lesklá, na ostatních vznikl díky leptání kyselinami matný povrch nebo reliéf. Pospíšilovou však nezajímala dekorace, ale reakce porcelánové hmoty v průběhu procesu leptání, přičemž proces mohl být zaznamenán i schématem, graficky, slovy autorky „diagramem pomíjivosti“. Pro svůj projekt použila porcelánové talíře české provenience bohatě zdobené zlatem, malbou pod glazuru, sítotiskem, ale i s reliéfním dekorem. Očištěním původního ornamentu a pod náporu kyselin v průběhu času ubýval původní materiál a destrukcí vznikl nový objekt, „nový dekor“. Tímto paradoxním použitím techniky dekorace byly dovedeny artefakty téměř k úplnému zániku (Obr. 34, 35). Na závěr vytvořila Lucie Pospíšilová z kolekce éterických objektů levitující instalaci.

Její finální prezentace má mnoho variant interpretace i percepce. Exponáty se zbytky dekorů svojí realitou zpřítomňují chybějící, to, co můžeme pouze vytušit a pokusit se vybavit v naší fantazii. Instalaci však můžeme vnímat i bez znalosti původních záměrů autorky. Soubor artefaktů funguje jako celek, ale i samostatně, každá část má jako solitér svoji vlastní estetiku i nezávislé poselství.

70 „Francouzský termín absence, který je u Virilia klíčový, znamená jak fyzickou nepřítomnost, tak stav, kdy člověk není přítomen duchem, nepozornost, nesoustředěnost.“ VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

71 „Každý nižší článek závisí na článku vyšším jako abstraktno závisí na konkrétnu, jež nutně potřebuje ke své realizaci. [...] Kdykoli používáme pojmu nicota v běžné formě, vždycky předpokládáme, že onu nicotu předchází specifikované bytí. Nicota prostupuje bytí [...] nebytí existuje jen na povrchu bytí.“ SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENI, 2006.



## RITUÁL V PERFORMANCI JULIE ŠIŠKOVÉ

Ve své diplomové práci nazvané *Individuální využití porcelánu – destrukce, štěstí* se Julie Šišková, absolventka Ateliéru keramiky a porcelánu Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze, zabývala destruktivitou, kterou vnímala zároveň jako součást iniciačního rituálu, symbolizujícího závažnou změnu v životě. Šlo u ní o analogii s ukončením školních let a začátkem *nového, pracovního života*. Úlevná touha po rozbíjení byla ale už od dětství pro autorku ventilem, který kompenzoval nahromaděné negativní emoce. Po období klidu a rovnováhy v dospívání se tato disbalance objevila v době absolutoria jejího vysokoškolského studia. Pociťovala potřebu svůj životní předěl nějakým způsobem akcentovat, prožít a zároveň ukončit i nastartovat tuto ambivalenci. V jejích představách se odehrávaly různé kreace. Význam obřadu rozbíjení porcelánového nádobí si potvrdila ve svých rešerších tradic a zvyků, kde se objevuje napříč kulturami jako lidový zvyk nebo jako symbolický rituál po staletí.<sup>72</sup> Při obřadech a slavnostních příležitostech měl být nositelem štěstí, při ztrátě člověka v něm šlo o katarzi. Velký vliv na autorku také měla performance čínského umělce Ai Weiweie, který se nechal sekvenčně vyfotografovat na černobílou, bromostříbrnou fotografii při rituálu rozbíjení historicky cenné vázy. Na počátku ji Ai svým počinem uhranul natolik, že se snažila hledat varianty, kterými by umělec „pouze“ replikovala. Uvažovala i o vlastní váze, kterou si nechá vyrobit v Číně a doma, v Čechách, bude jenom citovat jeho gesto. Tuto možnost však záhy vyloučila. V další fázi přemýšlení chtěla sama začít svoji performanci vytvářením nádoby vlastní, kterou ve finále zničí. Ani to však nebylo konečné řešení. Posedlost rozbíjením vedla autorku k úvahám, že požádá svoji matku, aby obětovala a zničila několik kusů porcelánu s cibulovým vzorem ze svojí rozsáhlé sbírky, kterou několik desetiletí shromažďovala. Všechny tyto slepé cesty však zavrhla. Měly totiž jako společného jmenovatele pouze rozbíjení, což bylo málo. Chtěla destrukci vnímat ne jenom negativním prizmatem, ale jako motivující prvek, energický výkon – *destrudo*, který ji vypustí na oběžnou dráhu nových životních výzev. Proto se rozhodla vytvořit tento závěrečný obřad sama sobě na míru. Ve finální realizaci se jí podařilo proměnit implozivní touhu v motivující prvek a rituální iniciaci této ambivalentní přeměny ve start do nové pracovní fáze života s novým jménem (titulem). Francouzský etolog Arnold van Gennep, který se zabývá tímto fenoménem ve svém díle *Přechodové rituály*, vymezuje tato životní období změn do tří fází – odloučení, pomezí a přijetí a charakterizuje a kategorizuje v knize i obřady s nimi spojené.<sup>73</sup>

Vizualizaci přechodového rituálu v performanci autorka nazvala *Štěstí*. Možnost koupit si štěstí nabídla i náhodnému divákovi, účastníkovi vlastní performance, která proběhla v Ateliéru keramiky a porcelánu na VŠUP v Praze během výstavy diplomových prací v roce 2012 (OBR. 36).

72 „Slovo rituál je etymologicky odvozeno z latinského slova ritus – obřad, obyčej či řád. Rituál je tedy akt, jehož existenční podmínkou je opakování, je mu příkládán zvláštní význam, a to jak v životě jedince, tak i společnosti. Je v něm používáno symbolů a může sloužit také k upevnování moci. [...] V uměleckých rituálech jde však zároveň o vyjadřování emocí, sdílení, pochopení atd.“ STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Expresivní terapie se zaměřením na výtvarný a intermediální projev*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2016.

73 „Chápe jimi přechod z jedné životní fáze do druhé, přičemž každá tato fáze s sebou nese změny a nové role nebo nové společenské zařazení. Tyto momenty mohou být pro lidskou psychiku těžko prekonatelné a člověk se skrze ně dostává do psychologické nerovnováhy.“ STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Expresivní terapie se zaměřením na výtvarný a intermediální projev*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2016.





Jak sama autorka poznamenala: „Instalace je velmi osobním a niterným vyjádřením aktuálního stavu mé duše a mysli.“ Součástí instalace se stala vrhačka, stroj, který slouží střelcům na vrhání asfaltových „holubů“. Namísto asfaltových talířků vytvořila Šišková porcelánové disky v konečném počtu 195 kousků. Každý měl totožné proporce a byl ručně očíslován a tím zaevidován v katalogu. Pro úspěšnost akce byla vrhačka zaměřena proti zdi. „Po vystřelení se talíř o stěnu rozbil. Disk, vržený ramenem, letí rychlostí zhruba 80 km/h. K vrhačce bude připojen speciální GSM modul přijímač, který bude sloužit ke spouštění. Návštěvníci mohou zakoupit štěstí jako sms zprávu a poslat ji svým mobilním telefonem na pronajatou sms bránu po vzoru oblíbených DMS. Po zaplacení vrhačka automaticky vystřelí talíř pro štěstí.“ (Šišková, 2011, s. 6).<sup>74</sup>

## APLIKACE PRVKŮ LETTRISMU A VIDEOART SIMONY GLEISSNEROVÉ

Výraznou tendencí kultury 20. století je spojování různých forem umění. Není ničím novým, dá se říci, že má svůj počátek již v antických dílech, například v propojení malířství a poezie. V 60. letech Dick Higgins, umělec, teoretik a příslušník hnutí Fluxus, prezentoval pojmy intermedia a intermedialita nově v textu svého prohlášení<sup>75</sup> a použil je zde pro označení experimentálních děl pohybujících se mezi médii. Higgins vnímal intermedialitu široce. Hovořil o „médiích umění“ a „médiích života“. Ve druhé části svého textu pak intermedia definoval jako „konceptuální fúzi“.

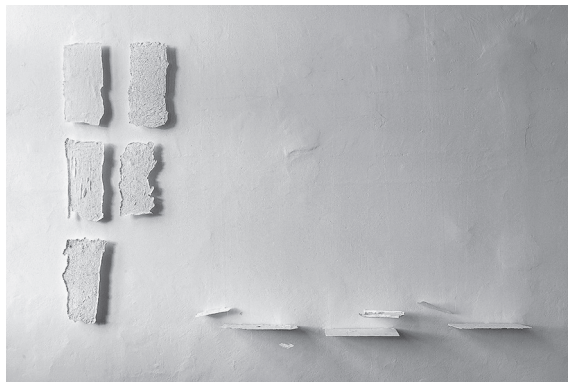
Také na Fluxus navazující videoart byl určitým mediálním hybridem. Videoumělci reflektovali sebe i ostatní média, měli vliv na jejich transformaci, výslednou podobu i formování vzájemného dialogu, který posunuli k formám videoinstalací a videoperformance. Profesor Milan Knížák,<sup>76</sup> který na tomto fenoménu postavil program svého Ateliéru intermediální tvorby na Akademii výtvarných umění v Praze, uvádí toto: „Intermedialitu jsem pro potřebu mého ateliéru definoval jako volný pohyb mezi médii. V žádném případě se nekryje s multimediálností, která je chápána jako propojení různých médií v jednom díle. Volný pohyb znamená, že vedle klasických disciplín, jako je tvorba obrazu a sochy, mohou žáci používat video a počítač jako samostatné disciplíny, mohou tvořit instalace (a to i z velmi netradičních prvků), mohou jako regulérní součást studia používat i literární, hudební či divadelní formy, mohou uvažovat o architektuře, mohou, samozřejmě, tvořit i multimediální projekty atp. To znamená, že všechny známé i neznámé oblasti jsou jim rovnocenně otevřeny a jsou rovnocenně akceptovány.“

Obecná definice intermediality však není identická. Z ní vyplývá, že: „Intermedialita v širším vymezení je projevem vztahů dvou či více mediálních forem, které vstupují do takové vzájemné konceptuální fúze (sloučení), v níž obě interagující média již nelze od sebe oddělit a vrátit jim původní koherenci. Koncepty jednoho média

74 ŠIŠKOVÁ, Julie. *Individuální využití porcelánu – destrukce, štěstí*. Diplomová práce. Praha, 2011.

75 STATEMENT ON INTERMEDIA. Dostupné z: <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.ht>

76 V roce 1965 Jindřich Chaloupecký upozornil na Knížákovy aktivity členy hnutí Fluxus a zprostředkoval kontakt s jeho zakládajícím členem Georgem Maciunasem, který ustanovil Milana Knížáka do pozice *Director Fluxus of East*. Dostupné z: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Milan\\_Kn%C3%AD%C5%BE%C3%A1k](http://cs.wikipedia.org/wiki/Milan_Kn%C3%AD%C5%BE%C3%A1k)



OBR. 37  
**SIMONA GLEISSNEROVÁ**  
 DOPISY / 2005

nahradí v jejich funkci koncepty média druhého, a tím danou mediální formu zevnitř transformují. Výsledkem této fúze je nová hybridní forma média, která mísí strukturální rysy dřívějších mediálních forem, ale současně obsahuje kvality zcela nové. Intermediální vztahy se mohou objevovat v rovině obrazu nebo narativní struktury jako vztahy mezi různými formálními principy; uvnitř diegeze (tj. světa vytvářeného příběhem) jako střet a transformace postav či sil metaforizujících různá média; v rovině technologických, průmyslových, ekonomických aj. fúzí mezi aparáty obou médií; v rovině mísení percepčních návyků a horizontů (či kompetencí) příslušejících dispozitivům (čili širšímu technokulturnímu kontextu produkce a recepce) obou médií.<sup>77</sup>

Definici intermediality naplnila svými instalacemi vytvořenými v průběhu let 2005–2006 Simona Gleissnerová, ještě jako studentka na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Ateliéru keramiky a porcelánu. Její koncept začal fragmenty dopisů, které posílala právě začínající lásce. V duchu lettrismu se písmem básnický dotýkala nejcitlivějších témat, která právě prožívala. Nově a neotřele propojila intimní text s porcelánovým médiem. Popsané listy papíru – dopisy – máčela do porcelánové tekuté hmoty a vypalovala v peci. Použitý xerox na bázi uhlíku zanechal originální viditelné stopy písma i po výpalu (OBR. 37). V následujícím roce autorka ve svém projektu pokračovala. Na osmimilimetrovém filmu završila svůj osobní, romantický příběh, tentokrát už vzpomínáním na bývalou lásku. Lyrické motivy zasadila do kontextu tehdejších absurdit Žacléře, jakými byl důl na těžbu černého uhlí či skládka pneumatik. Součástí instalace bylo unikátní promítací plátno, které vyrobila z tenkého porcelánového plátu, pouze 1–2 milimetry silného, a na jeho střepey promítala střípky ze svého života jako určitou katarzi, o kterou se chtěla podělit s publikem (OBR. 38).

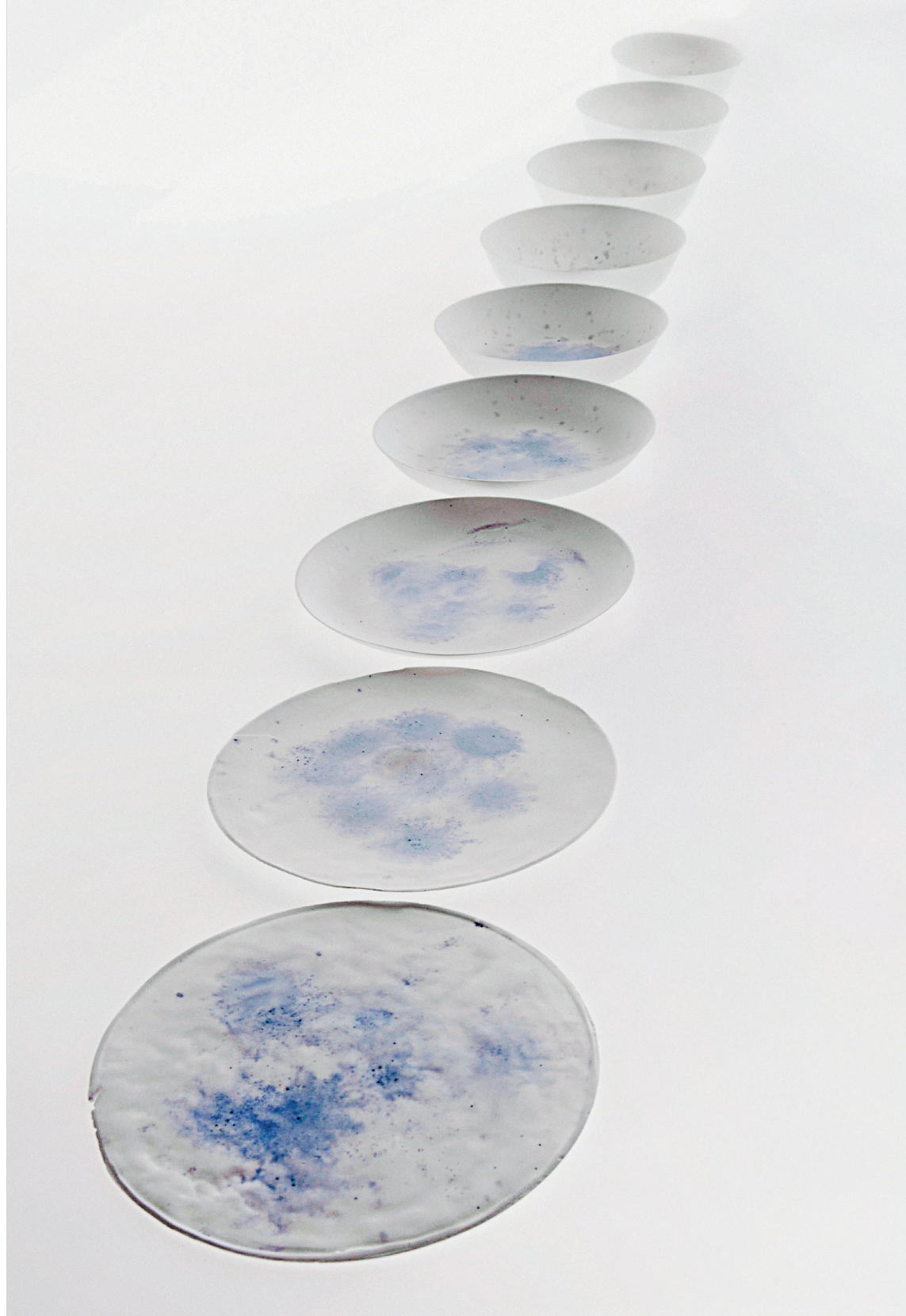
Na plátně se objevuje i její tvář, jako symbol a jeden z nejtradičnějších motivů v umění, základ každého portrétu a autoportrétu. V její tváři se ke statickému obrazu přidává ještě dynamická část, kdy můžeme současně vnímat čas, prostor, proměny výrazu, a to bez konce. Díky záznamu z kamery autorka zprostředkovává i svoji identitu. Beze slov, vizuálním jazykem, předává zprávu o svém momentálním stavu myslí. V její tváři se odráží nejen duševní pochody, ale i pomíjivost okamžiku, přesto dojem obrazu neztrácí nic ze své tajemnosti a přitažlivosti.

77 Do širších souvislostí je uváděn pojem intermedialita v časopise CINEPUR – časopis pro moderní cinefilly. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=5>





OBR. 38 SIMONA GLEISSNEROVÁ  
INSTALACE / 2006



## CESTA K SOBĚ ŠÁRKY NOVÁKOVÉ

Náleží-li intuice k vědeckému poznání, nutno vznést kantovskou otázku: jaká musí být povaha jsoucna, které k svému poznání vyžaduje intuici? Odpověď zní: jsoucnu musí náležet nitro, v němž spočívá povaha věcí. Nitrem rozumíme „vnitřní prostor“, prostor možností – možností proměn, projevů a působení, náležejících ke každé skutečné věci. — Zdeněk Neubauer<sup>78</sup>

Šárka Nováková absolvovala v roce 2017 na Západočeské univerzitě v Plzni na Fakultě designu a umění Ladislava Sutnara. Nejdříve studovala v Ateliéru průmyslového designu, kde se naučila ovládat 2D a 3D grafické programy. Od virtuální formy navrhování a modelování vědomě přešla do ateliéru Keramiky, kde, jak sama říká, si mohla sáhnout na hmotu, vytvářet formy a naučit se řemeslo. Tam vznikly její první produkty spíše designového charakteru, jako například odměrka s vnitřním reliéfem, pro kterou se stal inspirací *Wedgwood*, nebo dekory dlaždic, pro které našla inspiraci v realitě koupelen – plísňích. Jejich zvětšením pod mikroskopem vznikaly obrazové předlohy použitelné pro budoucí sítotisky. Diplomovou práci pojala jako experiment, neboť už samotné zadání *Unexpected...* k tomu přímo vybízelo.

78 Zdeněk Neubauer, český filozof a biolog, narozený 1942 v Brně, zemřel 2016 v Praze.

Citováno z eseje *Vzhled a Vhled*, přednesené na semináři *Intuice ve vědě a filozofii* na půdě Akademie věd. „Intuice (od in-tueor) znamená původně hledím, nahlížím, dohlížím.

Svým tvarem však navozuje představu pohledu dovnitř, čili vhledu (angl. insight). Intuitivní poznání je svou povahou subjektivní a nemetodické. Nepopíratelná role intuice ve vědě proto působí rozpaky. Tradiční věda totiž ztotožnila reálný prostor s mechanickým prostorem objektivní reality: redukovala jsoucno na výskyt hmotných těles v klasickém geometrickém prostoru. Takový pohled však vylučuje niternost. A kde schází nitro, není také vhledu. Navíc objektivní poznání záměrně vylučuje subjektivní složky. Intuice by v něm neměla mít místo. Intuice je proto pocíťována jako něco doslova nemístného. Narušuje ideál systematického a objektivního poznání. A přesto věda vděčí za své úspěchy a průlomy, za svá nejskvělejší řešení především velkým, geniálním intuicím. Objektivní přístup tradiční vědy se zaměřuje na jediný, vnější prostor, do něhož se měla vejít veškerá objektivní realita – všechno, co je. Ve vědě byl tento vnější prostor dosud považován za všeobsahující a vylučný, říká profesor Neubauer.“ Dostupné z: <http://vhled.cz/index.html>



Tak vznikla *Cesta k sobě*, cesta k poznání vlastního vnitřního světa. Takové zadání má ale velká úskalí – jak zhmotnit a hlavně předat ostatním naše křehké subjektivní pocity a představy v materiálu? Jak odhalit to skryté – pomocí světla? Jak pocítit to křehké – dotekem? Jak zpřístupnit cestu, vývoj – evoluci tvaru? Šárka Nováková metodu našla i díky filozofickému kontextu, který objevila v esejích filozofa Zdeňka Neubauera. Souběžně s hledáním filozofických paralel začala svoji materiálovou, experimentální část v dílně. Hledala tvar, který má svůj příběh a je v nás schopen vizualitou, umocněnou světlem, vyvolávat emoce. Porcelán jako hmotu využívala již u svých předešlých projektů a stále více si uvědomovala svoji fascinaci tímto materiálem, jeho odolností, křehkostí a obzvláště průsvitností. Intuitivně začala vkládat mezi vrstvy porcelánu nejprve kyslíčník kobaltu. Rotační tvary vytvořené litím do formy vrstvila a kombinovala s „náplní“ i z jiných chemických látek a sloučenin, které se při vysoké teplotě výpalu na 1380 °C aktivovaly (OBR. 40).

Tato synkreze byla stejně tak nevyzpytatelná, jako jsou obvykle neodhadnutelné naše reakce na různé životní situace. Vnitřní prostor mezi pláty tak postupně plnila abstraktními nehmotnými skvrnami bez konkrétních odkazů. Vznikala řada roztodivných motivů *uvnitř*, v prostoru rotačního tvaru. Vědomě a soustředěně vkládala svoje pocity do tohoto procesu, razance a odvaha souvisela s jejím každodenním vnitřním rozpoložením. Tvořila další a další kombinace, imprintovala svoje pocity, identifikovala se s materiálem. Ztenčováním střepu až na tři milimetry dosáhla na další charakteristiku porcelánu – křehkost, zároveň synonymum našeho nitra, která ale v obou případech s sebou přináší spíše negativní deformace (emoce), praskliny i možnost celkového zničení. Z tohoto důvodu celý proces zpomalila a kontemplativně až meditativně prožívala. Vrstvením.

Také instalaci zcela ve své režii akcentovala Šárka Nováková své intence. Devět objektů tvořilo jeden celek. Gradace řazení byla v určité posloupnosti. Světelný zdroj umocnil průsvitnost porcelánu. Řada začíná tenkou plochou rotačního tvaru a s každým dalším objektem a přibývajícemi vrstvami se zvedají křivky do prostoru a dávají vzniknout tvarům. Minimalistická jednoduchost formy nechává naplno rezonovat obsah vnitřku. Multiplikací objektů pak vzniká „cesta“, jak Nováková podotýká: „Je to moje intimní pouť za poznáním sebe sama.“ Poselství však není určené jenom a pouze pro autorku, ale i pro citlivé vnímatele. Také tvary, které se postupně zvedají zmnožením vrstev z roviny plochy, gradují do tvaru misky. Ta podvědomě nutí každého diváka k doteku. Jako nás láká přiblížit a odhalit cizí nitro (OBR. 39).



## GABRIEL VACH

Tvořit znamená hledat to, co je původní, tedy to, co je nové, co nějakým způsobem trvá ve změně a ukazovat to v pluralitě nejrůznějších kontextů. — Zdeněk Pinc

Hranice mého jazyka jsou hranice mého světa.  
— Ludwig Wittgenstein

„Budeme-li důslední, můžeme říci, že v podstatě každé dílo v sobě nese – ať již vědomě nebo zcela bezděčně – odkazy na minulost. Současnost je pokračováním minulosti. [...] souvisí to se shodami zkušeností, existencí a fungováním archetypů, kulturních kódů, rezervoárů znaků, s jazykem umění a jeho konvencemi, které – jak podotýká E. H. Gombrich<sup>79</sup> – se musí umělec nejdříve naučit a teprve pak je může užít. Jestliže vytvoří kompletně nový jazyk, nikdo ho nebude ovládat.“ (Chamonikola, 1996, s. 6).

Pro všechny projekty Gabriela Vacha je typické, že nás sofistikovaně, současným a srozumitelným jazykem, upozorňuje na tradiční témata spojená s porcelánem. Jeho gesta nejsou nijak okázalá, často jsou to nenápadné posuny, ale to nic nemění na síle jejich sdělení. Ať už je to například soubor *Unattended* talířů s uvadlým dekorem z roku 2014 (spolu s Evou Pelechovou) nebo *Chudá sada*, kde jako u stíracího losu máme pointu skrytou – tady pod vrstvou zlata, kterou setřeme až časem, užíváním.

V dalším díle Gabriela Vacha *Il Nome della rosa – Jméno růže* – odkazuje název k nejslavnějšímu románu Umberta Eca. Ten v duchu jednoho z principů postmodernismu říká, že dílo může být interpretováno v několika rovinách, různými způsoby, záleží na recipientovi jak mu porozumí: „Někdejší růže je tu už jen co jméno, jen pouhá jména držíme ve své moci.“

Vach využívá názvu svého díla sémanticky jako znaku, který přináší informaci a odkrývá nám určitý význam, není tedy použit ani náhodně, ani jako libozvučný element, ale jako součást narativního konceptu, který hledá kritéria smyslu vztahu mezi jazykem a poznáním v duchu známé věty filozofa Ludwiga Wittgensteina „význam slova je dán jeho použitím“. Autor tak s námi v tomto díle sdílí nejen příběh o tradici technologie dekorování porcelánu, ale i svůj vlastní každodenní příběh. Svým vizuálním konceptem nás také uvádí do diskuze o hledání smyslu vědomého používání slov a vět a propojuje tím tak svoje dílo s filozofií jazyka, disciplínou, která zkoumá vztah právě mezi jazykem a myšlením, jazykem a skutečností.<sup>80</sup> „Před několika lety jsem si v bazaru koupil krásný

79 Gombrich, Ernst Hans. *Lifelong Interest. Conversation on Art and Science with Didier Eribon*. London, 1993.

80 „Filozofii jazyka zajímá především komunikační funkce jazyka a řeč jako druh jednání čili praxe. Historicky vzniklé jazyky umožňují etymologickým rozbořením slov také odhalit nečekané a zapomenuté souvislosti významů a každý jazyk je tedy také sedimentem tisícileté lidské zkušenosti. Heidegger uvádí příklad souvislosti německého slova *bauen* (stavět) s *ich bin, jsem*. Jan Patočka souvislost českých slov *svět* a *světlo*. Hermeneutické postupy dovolily propojit filosofický zájem s psychoanalýzou, vypracovat soustavnou ‚filosofii symbolických forem‘ (Ernst Cassirer) a také ‚Přirozený svět‘ Jana Patočky se z velké části zabývá jazykem.“ Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Filosofie\\_jazyka#cite\\_note-1](https://cs.wikipedia.org/wiki/Filosofie_jazyka#cite_note-1)





OBR. 41—44  
GABRIEL VACH  
IL NOME DELLA ROSA / 2012

ručně malovaný zlatý talíř. A protože krásné věci jsou podle mne dvojnásob krásné, když se používají, používal jsem ho. Dnes je zlatý dekor pryč až na jednu malou zlatou tečku schovanou v drobné vadě glazury. Dívám se na talíř a už si nevybavuji, jak původní dekor vypadal. Změna – od zlaté k bílé – byla tak pozvolná, že jsem ji ani nezaznamenal. Dekor *Il Nome della Rosa* vychází z praxe malířů na porcelán, kteří než začali malovat, nanесли si na vázu, talíř vytečkovaný koncept budoucího dekoru pomocí pauzovacího papíru a tuhy. V tomto případě je tuha nahrazena kvalitní podglazurovou barvou, takže neslouží jen jako vodítko pro malířku, ale zůstává jako připomínka původního dekoru poté, co zlato zmizí.<sup>81</sup> (OBR. 41–44).

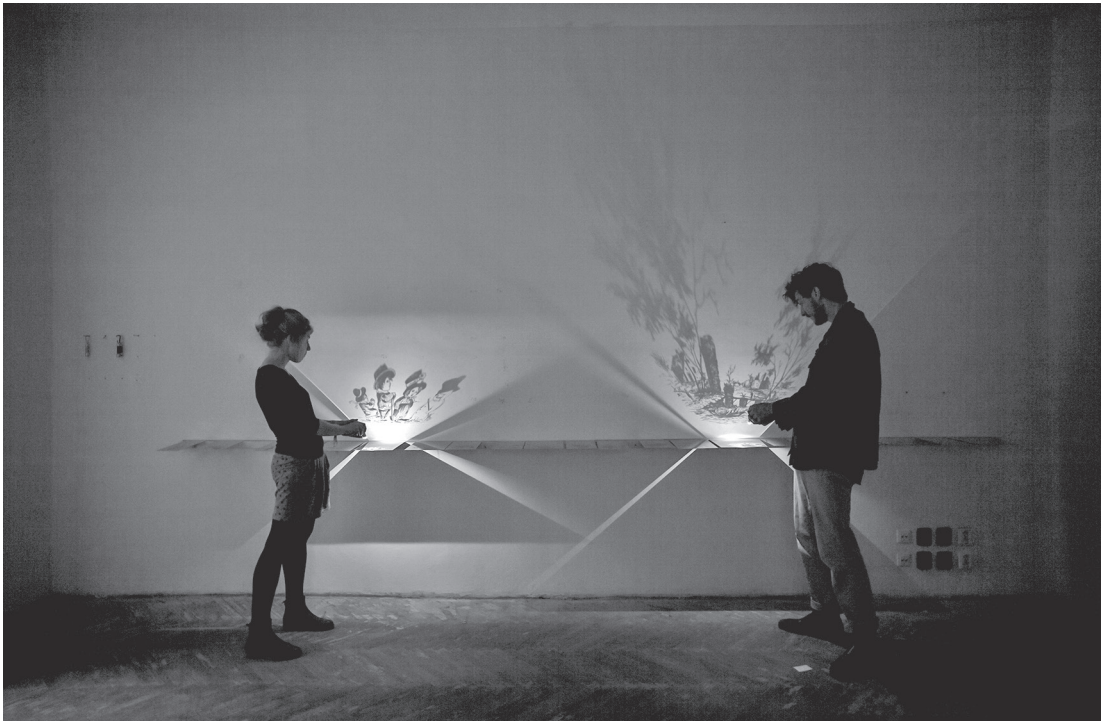
Podobné rysy má i konceptuální projekt *hidden Horní Slavkov factory*,<sup>82</sup> který vytvořil Gabriel Vach spolu s Evou Pelechovou v roce 2013 a kde autoři převyprávěli příběh v té době zavřené porcelánky v Horním Slavkově. Historicky to byla první manufaktura na porcelán na našem území, ve které se po udělení privilegia císařským dvorem v roce 1812 začala vyrábět velmi kvalitní porcelánová produkce. Z 19. století se zachovaly i ocelorytiny s motivy na dekoraci porcelánu, které autoři přetiskli na reflexní desky. Svůj projekt pak prezentovali na výstavě Designblok 2013, kde pro návštěvníky připravili instalaci, která měla ráz happeningu (OBR. 45, 46). Předáním baterky u vchodu do potměšle místnosti si každý divák mohl přehrát černobílé příběhy ve vlastní režii a pomocí baterky je promítnout na zeď. Autoři tak oživilo vzpomínku nejen na slavkovský porcelán, který byl oceňován pro kvalitu porcelánové hmoty, glazury, tvarovou bohatost i dekoraci, kterou prováděla řada malířů, ale i na ocelotisk, starou dekorační techniku, která byla v této manufaktuře užívána k přenesení jemných kontur z kónických rýh kovové desky určitým procesem až na střep pod glazuru.<sup>83</sup> Náměty obrázků z ocelotisků byly inspirovány antickou mytologií, žánrovými výjevy ze života, ale i pohledy na krajinu a významná místa severozápadních Čech nebo vedutami Prahy i dalších zajímavých měst.

Součástí instalace byla porcelánová mísa s názvem *Lost landscape*, s rozostřeným kobaltovým motivem na jejím dně po zásahu ředidlem. Slovy autorů: „Jediný hmotný výstup slavkovského příběhu je silnostěnná mísa postrádající pevný střed. Pocit nejistoty z mizející tradice dotváří i původní manipulovaný dekor, rámeček ohraničující zamřzenou krajinu minulosti, nebo snad ještě ne přesně definovanou krajinu budoucí.“

81 Gabriel Vach. Dostupné z: <http://www.hiddenfactory.cz/produkty/>

82 Definice Hidden factory – „Activities that reduce the quality or efficiency of a manufacturing operation or business process, but are not initially known to managers or others seeking to improve the process. Six Sigma initiatives focus on identifying 'hidden factory' activities in order to eliminate sources of waste and error.“ Dostupné z: <http://www.businessdictionary.com/definition/hidden-factory>. Definice Six Sigma – „Originally developed in 1986 by Motorola, the business management strategy is now used in many different industries in an effort to improve the quality of products or services produced by the business through the removal of defects and errors. The strategy involves creating groups of people within the business or organization who have expert status in various methods, and then each project is carried out according to a set of steps in an effort to reach specific financial milestones.“ Dostupné z: <http://www.businessdictionary.com/definition/Six-Sigma>.

83 Tento způsob tisku na papír zavedl Angličan Charles Heathe v roce 1820. Ručně se zhotovovala pouze ocelotisková forma. Výhodou byla naprosto přesná reprodukce předlohy při výrazné hloubce barvy, což umožnilo tisk výjimečné kvality.





## MATERIALITA A PROCES V TVORBĚ ĚVY PELECHOVÉ

Eva Pelechová pracuje v poslední době souběžně na více projektech, pojiťkem mezi nimi je její primární zájem o procesuální vytváření artefaktů, ve kterém hraje roli čas, prostor, materiál a jeho přirozené i uměle dosazené vlastnosti. Skrze poznatky získané v průběhu procesu se pak snaží hmotu ve svých dílech různými způsoby ovládnout, například vymezením prostoru. Jedním z možných postupů jsou asambláže vystavěné z recyklovaných sádrových forem, které nachází na skládkách u fabrik. DNA fragmentů ji ale nezajímá. Krok za krokem jako skládačku vytváří monumentální novou formu a uspořádáním jednotlivých dílů sádry tak vymezuje objem pro licí hmotu (OBR. 47). Ve svém konceptu pracuje s náhodou, ale vlastní vytváření sádrových konstrukcí pro tak velký objem hmoty je logicky a logisticky domyšleno. Sestavování formy i vlastní lití má performativní ráz. Licí hmotu Pelechová záměrně dává po malých objemech, až kontemplativně. Sádrová forma je pro ni nástrojem, kterým se snaží určit meze materiálu, ale je zároveň i sochou sama o sobě. Výsledný hliněný objekt je pak určitou sekvencí, záznamem reality „zamrzlým“ v čase v průběhu lití. Efekt vnitřní a vnější není primární, finální objekt nemá žádný referent. Jde tu spíše o to postřehnout významné vazby tam, kde je ostatní nevidí, a to skrze nevyřčené, subjektivní myšlenky a intuici. Slovy J. L. Austina „[...] nalezení věci bez toho, abychom ji hledali.“

Dalším krokem na cestě Pelechové je určitá reinterpretace předchozího procesu. Tentokrát vlastnoručně vytvořenými sádrovými formami přepřáští určitý základní tvar, a to zvnitřku.

V konečné fázi překrývá i jednotlivé díly forem. Jako materiál ve svých dílech nejčastěji používá diturvit a porcelán (OBR. 48).

Třetí linií tvorby Pelechové je vytváření anorganické hmoty organických tvarů (OBR. 49). V intencích autorky je co nejmenší kontrola procesu. Bez zásahu nechává vzájemně reagovat různé materiály v průběhu vysokého výpalu v keramické peci tavením do písku a simuluje tak vulkanický proces. Aby ovládla jeho eruptivní průběh, nutně potřebovala vlastní technologii výpalu, kterou domyslela.

S výsledným objektem pak dále pracuje jako s novou hmotou, horninou, minerálem. Objekt buď zachová v celku s tajemstvím uvnitř, nebo jej opracovává rukou či strojem a vytváří segmenty. Jak autorka sama říká: „Snažím se vyhnout prvoplánové estetice a najít vizuální formu, která bude pracovat s méně používanými částmi mozku, tato hra by měla být dokončována instalací.“

### EVA PELECHOVÁ

55 OBR. 47 PROCES I

5 OBR. 48 FRESH LETTERS / 2016

4 OBR. 49 COFFEE LEAVES / 2017

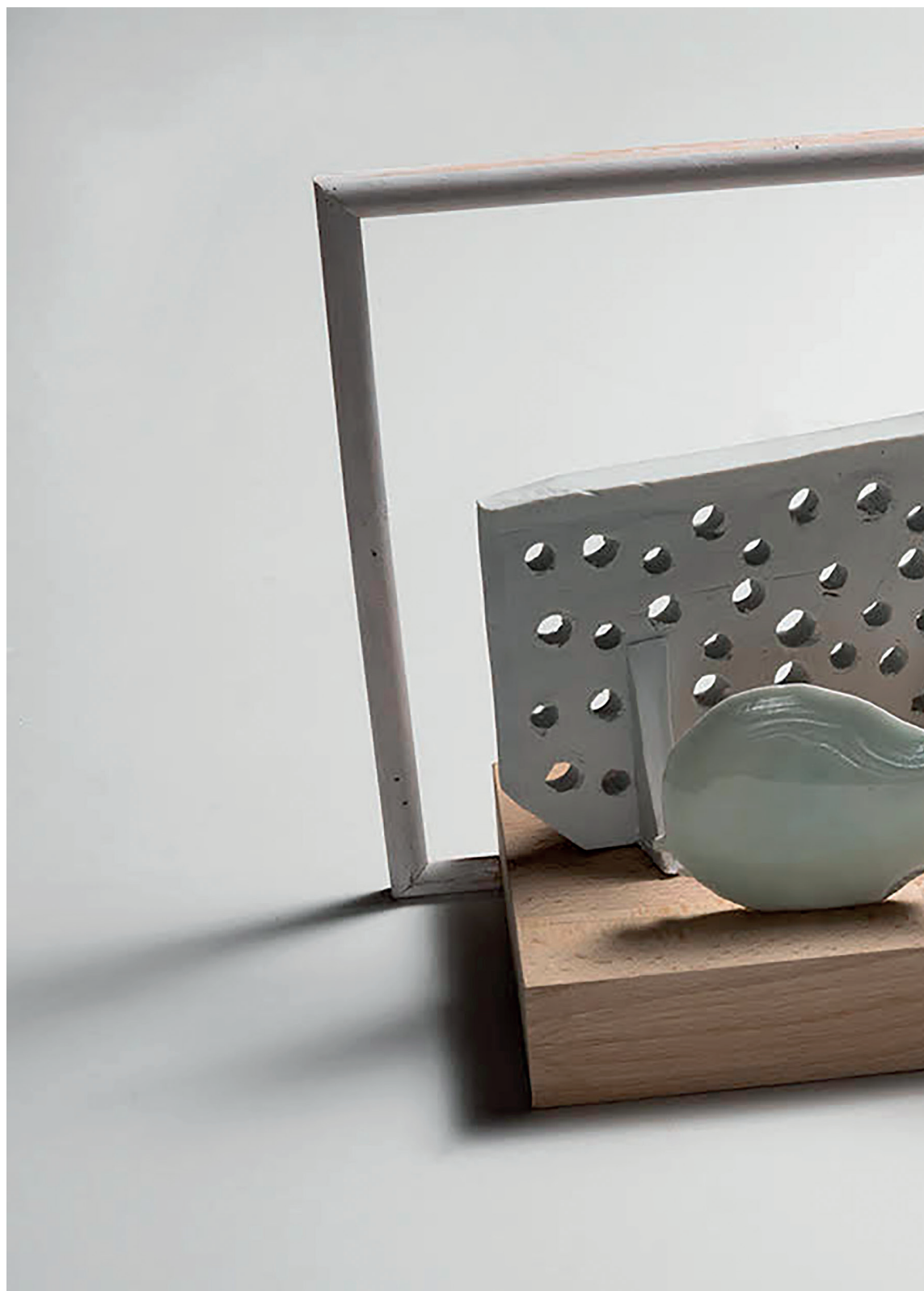




## VZKAZY JINDRY VIKOVÉ

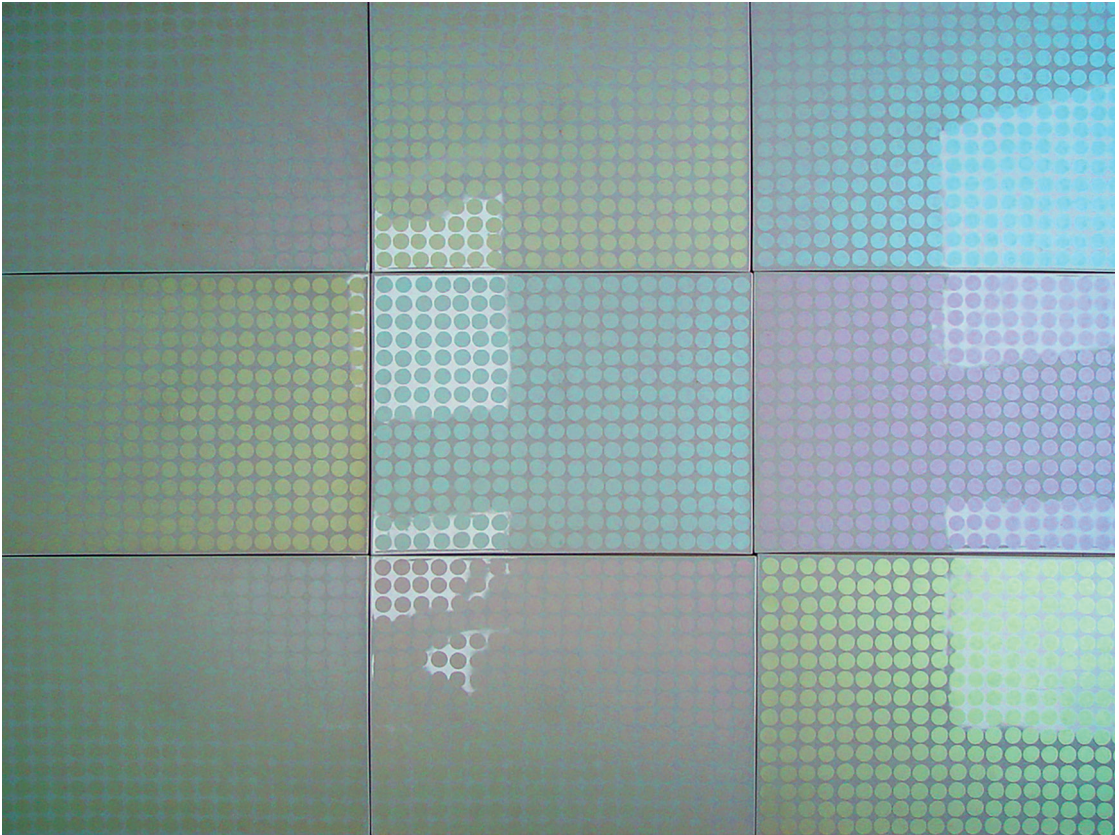
„Přestože se Jindra Viková v počátcích své tvorby profilovala především jako sochařka vyjadřující se v keramické hlíně, v závěru končícího milénia začíná postupně používat i jiná média. Za poslední dekádu se vyvinula v přirozeně multimediální umělkyni, která senzitivně zpracovává nejrůznější podněty. Zatímco kresba, malba a klasická koláž ji průběžně provázely celý život, experimentování s fotografickými technikami pro ni bylo novou výzvou. Objem, hmotu a dotyky vtisknuté do modeláže zde nahradila hra světla a stínů, a především pak zásadní významový posun. Její tvorba získala nový konceptuální rozměr, a to se odrazilo nejen v práci s fotografickými technikami, ale zpětně i v sochařství, ke kterému se stále vrací. Díky těmto svým výletům do jiných oblastí výtvarného umění, než ve kterých byla původně zaškatulkována, se Viková přiřadila ke stále početnější skupině *nezařaditelných*. (Zemánková, 2018, s. 29).

V dnešním uměleckém světě sdílení a přebírání cizích konceptů, technologií a technik je Jindra Viková originálním solitérem s nezaměnitelným autorským rukopisem i poetikou. Více jsou známa její sochařská díla par excellence z porcelánu, kde se figurativní ale i abstraktní formou prolíná svět lidí a zvířat. V pohledu do minulosti můžeme nalézt i mnoho jejích intermediálních počinů, protože propojování forem i materiálů jí bylo vždy vlastní. Svoje koláže a asambláže představila poprvé na veřejnosti až počátkem nového tisíciletí. V té době se zájem o koláž objevuje i mezi mnoha dalšími umělci mladší generace, jako je například Dominik Lang, Eva Kotátková a další. U těchto umělců se hovoří o takzvaném historiografickém obratu v umění, kde v prostoru modernismu hledají odpovědi na otázky dnešní doby. Viková však řeší ve svých kolážích a asamblážích svoje vlastní, komorní témata. Hraje si a experimentuje s technikami, které používali již dadaisté i surrealisté, a k dvojrozměrnému obrazu přidává třetí prostorovou dimenzi. Skrze object trouvé<sup>84</sup> a *readymade* do svých děl spontánně imprintuje životní okamžiky, prožité události. Osvobozuje nalezené nebo získané autentické předměty či jejich části a užívá je jako určité fetiše, které nahrazují realitu, vytrhává je z obvyklých vazeb a následně zakomponovává do nových, nečekaných vztahů. Neopakovatelně a nenapodobitelně tak recykluje svoje vlastní osobní příběhy. Nehledá východiska, hledá nové pohledy na situace, které ji v životě emotivně zasáhly. Možná i proto neměla donedávna potřebu okamžitě prezentovat a zveřejňovat tyto artefakty. Druhým důvodem však může být i to, že pracuje v cyklech, k tématům se vrací s odstupem a životním nadhledem, obohaceným o nové zkušenosti, kterými u objektů reviduje svůj pohled. Nepředjímá žádný výklad svého díla, interpretace vnímá jako subjektivní záležitost každého recipienta (OBR. 50, 51).





OBR. 51. JINDRA VÍKOVÁ VE SPOLUPRÁCI S HIDEO MATSUMOTO  
Z CYKLU VZKAZY / 2017



## REFLEXE HANY NOVOTNÉ

Každá myšlenka se rodí současně se svojí formou.

— Meret Oppenheim

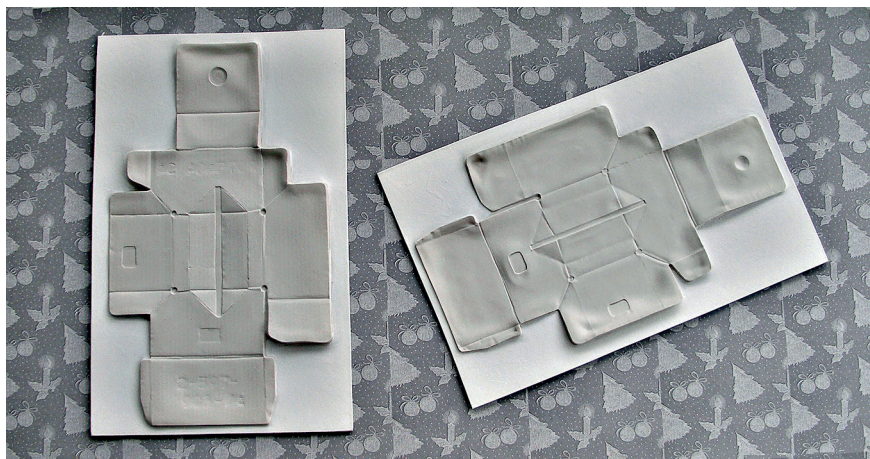
„Na jedné straně mne zajímá spojení reality objektu a role světla v jeho optické proměně, (OBR. 52) spoluúčast světla na tvorbě tvarů, barev a stínů; akumulace světla a vyzářování; rastr, řád; mizení a odhmotnění objektu; degradace objektu až k úplnému zániku intervencí času, ale i recyklace ve smyslu nové interpretace. Na druhou stranu se snažím svojí tvorbou reagovat na každodenní realitu.“ (Novotná, 2017, in Badalíková, 2017, s. 7).

V nástěnné instalaci s názvem *Reflexe* kontinuálně probíhá optická proměna abstraktního geometrického obrazu. Porcelánové desky, navazující na sebe na zdi jako linie nebo obdélníkové plochy, jsou pokryté jednoduchými metalízovými nůžko-kresbami, které se odrazem světla a pohybem diváka podél instalace mění od neviditelné plochy až na pestrobarevnou. Neustálou transformací světla během dne se tak vytváří permanentně živý obraz. Nejde zde však jako u op-artu o vysoce promyšlenou syntézu tvarů i barevných odstínů, jde spíše o zachycení okamžitého odrazu okolního světa, oživení prostoru i materiálu, který sám o sobě optické vlastnosti nemá.

Zájem o společenské otázky se v díle Hany Novotné objevuje u následujících instalací.<sup>85</sup> Na pseudorituální chování upozorňuje *Vánoční dárek*, „[...] vychází z mé fascinace prázdnými obaly na hromadách v supermarketech, a to nejenom jejich tvaroslovím, ale i vzkazem o přemíře naší konzumace všeho. Prázdné obaly jsou svědectvím o úspěšné masáži reklamou. Jsou svědectvím o množině nepotřebnosti.“<sup>86</sup> Zvláště v období Vánoc se zaměřují staré rituální hodnoty, obřady a mezilidské vztahy, za ty směnné (OBR. 53). Je to právě konzumerismus, trend, který se projevuje nadměrným nakupováním s cílem získat požitky, které nám mají zajistit pocit štěstí. I když je konzumerismus často spojován se západními zeměmi, díky globalizaci se vyskytuje napříč

85 „[...] Současné tvůrce bychom mohli pracovně označit za jakousi postavantgardu. Formálně používají podobné nebo stejné výrazové rejstříky jako jejich pováleční předchůdci. [...] Tito umělci patří ke generaci, kterou formoval fenomén postinternetového umění. [...] Jejich tvorba může mít zcela nedigitální, tradiční materiální charakter, evokující například umělecké postupy šedesátých let, ale její vnitřní logika je ovlivněna způsobem, jakým v současnosti nakládáme s informacemi. Nepřehlednutelným obsahovým prvkem jejich práce je obnovený zájem o společenské, nebo dokonce politické otázky, snaha prostřednictvím umělecké tvorby přistupovat k problémům dneška.“ POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění*. Praha: Tranzit, 2014.

86 „The current Western economic system with the mantra of growth and prosperity has let us be seduced into a pattern of wanting and external gratification. Most of us have been herded onto the plains of consumerism with the promise this will bring us closer to fulfillment. Non-attachment gives us the freedom, space and time to contemplate the true meaning of life. Attachment distracts us from reality. It influences how we perceive and react to our immediate world. A world of excess leads to a roller coaster of highs and lows. This in turn motivates us to seek out more of those high moments of pleasure. We enter into a hedonistic world of want-fulfillment which creates further wanting in an attempt to bring lasting happiness. Andrew Martin.“ Dostupné z: <http://www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/>



OBR. 53  
**HANA NOVOTNÁ**  
 VÁNOČNÍ DÁREK / 2012

všemi kulturami.<sup>87</sup>Jedním z jeho aspektů je, že se stává náhražkou vlastní národní kultury a tradic, je návykový a koinciduje s velkou částí populace. Lidé tráví stále více volného času korzováním v obchodních centrech. Architektura velkoobchodů ve stylu promenád s kavárnami a kiny vytváří falešný svět, ve kterém dochází k simulaci veřejného prostoru jako místa, které má svoji sociální funkci. Podle Naomi Kleinové vznikl konzumerismus extrapolací od původního konzument-producentského vztahu. Stalo se tak prostřednictvím reklamy a tím, jak se v první polovině minulého století postupně měnil její význam, účel i její paradigma v oslovení zákazníka, kdy *potřebuji* nahradilo *chci*; inzerce produktů se proměnila na inzerci životního stylu, kde dané produkty jsou jeho přirozenou součástí. Filozof Michel de Certeau zase zkoumá metody našeho konzumentského chování skrze vizuální zahlcování každodenností, a to prizmatem taktik zejména spotřebitelského chování vůči strategii producentů a institucí.

„Our enormously productive economy demands that we make consumption our way of life, that we convert the buying and use of goods into rituals, that we seek our spiritual satisfactions, our ego satisfactions, in consumption. The measure of social status, of social acceptance, of prestige, is now to be found in our consumptive patterns. The very meaning and significance of our lives today expressed in consumptive terms.

87 „Konzumerismus není jev starý jen několik let – první náznaky této tendence jsou někdy spojovány s osobností významného předpověditele trendů a zakladatelem novodobého public relations z 20. a 30. let 20. století, E. L. Bernaysem, který způsobil posun paradigmatu v přístupu k nakupování z pozice zákazníka z potřebuji si koupit na chci si koupit. Hlavní vlna konzumerismu ale přišla po II. světové válce, v 50. letech 20. století, zejména ve Spojených státech amerických. Druhá vlna se pak pokládá na začátek 80. let, ve vlivu neoliberálního kapitalismu (Margaret Thatcherová, Ronald Reagan), od poloviny 90. let na ni navázal fenomén globalizace, který lidem vyznávajícím tento způsob života do jisté míry usnadnil jejich spotřební návyky v globálním měřítku a „standardizoval“ úroveň komerčních služeb.“ Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Konzumerismus>

The greater the pressures upon the individual to conform to safe and accepted social standards, the more does he tend to express his aspirations and his individuality in terms of what he wears, drives, eats, his home, his car, his pattern of food serving, his hobbies.<sup>88</sup>

Jako komentář současnosti může být chápána i další instalace – „[...] zatím neukončená řada bílých reliéfů *Otisků*, která reflektuje současnou bezdotykovou, ale intenzivní mezilidskou komunikaci. V *Otiscích* obsahy obalů symbolizují atributy simulované tělesnosti.“ (Novotná, 2017, in Badalíková, 2017, s. 6).

Problematiku otisku však nelze zúžit pouze na anachronický proces, i když slovy George Didi-Hubemana právě svojí anachorničností uniká historizaci a také problematice stylů. Přesto právě osobitě může být používán v určitém kontextu doby nebo sociální situace. S otisky hojně pracovala generace umělců v 60. a 70. letech. Jejich díla mají mnoho poloh, jak se ukazuje například u Bruce Naumana a jeho odlišných negativních prostor nebo u projektů Rachel Whiteread. Z českých autorů můžeme jmenovat Evu Kmentovou a její otisky, které odkazují k lidskému tělu, i když ve výsledku se jejich podoba mění až k abstrakci. V současnosti s touto formou vyjádření pracuje Janine Antoni, i když otisk v jejím pojetí není neměnným artefaktem, to, co ji zajímá, jsou deformace či proměna materiálů během procesu nebo performance. Převedením do materiálu nese odlietek nebo otisk reality nejenom určitou hmotnou stopu, ale přeneseně i referenci o významu a obsahu díla. Někdy referent známe, někdy jej nejsme schopni dešifrovat. Může to být neznalost tvarosloví, nebo je nám zprostředkovan již neexistující či neznámý předmět. Jak poznamenává Lévi-Strauss, v otiskovaném se zároveň zaznamenávají veškeré souvislosti i poznání, které se k němu vztahují. Neodkazuje však pouze k jedné konkrétní realitě, ale je symbolem, znakem, vede k hlubšímu poznání, může být i odrazem sociálního chování, je to stopa, která má svoji příčinu, a jako ikona, symbol nebo znak je převedena do prostoru umění. Předává zprávu formou nezakódované reality akcentované vyjmutím z běžného života.

U bílých porcelánových otisků Hany Novotné vychází morfologie forem z datových úložišť, sluchátek (OBR. 54–57) a dalších elementů, skrze které jsme uváděni mimo naši realitu. Povrch reliéfů je záměrně bílý, lesklý, neosobní, inertní, stejně jako naše komunikace ve virtuálním světě zbavená vší tělesnosti.<sup>89</sup>

Tato alba virtuálních vztahů skrytých v anonymitě fungují jako náhražka, snadná kompenzace jejich nefunkčních reálných synonym.<sup>90</sup> Do těchto schránek ukládáme svoje soukromí, intimnosti, které sdílíme a směňujeme s ostatními za ty skutečné tělesné vztahy, doteky za skutečné city.

88 Victor Lebow. Dostupné z: <http://www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/>

89 „Pojem virtualita se začal užívat ve středověké scholastické filozofii k vyjádření Aristotelova rozlišení mezi tím, co je ve skutečnosti (*in actu*) a tím, co je pouze v možnosti (*in potentia*). Co tedy sice aktuálně není, ale může se aktualizovat. Odtud lze pochopit, že se jako virtuální označuje v optice obraz, který se sice jeví na určitém místě, ale nedá se tam promítnout na papír.“

Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Virtualita>

90 „Význam virtuality nesmírně vzrostl s příchodem informatiky a digitální techniky, která je schopna předstírat něco, co fyzicky neexistuje. S Aristotelovým rozlišením možného a skutečného už ale nemají tyto virtuální techniky nic společného. Tak virtuální paměť je ve skutečnosti softwarové uspořádání, které zajistí, že ve skutečnosti velmi omezený rozsah paměti se přesto chová tak, že je k dispozici kdekoli, kde si to program vyžádá.“ Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Virtualita>







OBR. 54—57  
HANA NOVOTNÁ  
OTISKY / 2017

## VÝBUCH NA MÍRU ADAMA ŽELEZNÉHO

Adam Železný je vizuální umělec, u kterého je kreativita spojena s analytickým myšlením. Do svých artefaktů aplikuje fyzikální procesy a hledá hranice jejich koexistence s estetickou stránkou. Tento přístup je charakteristický i pro jeho designové výrobky. A právě určitá únava z vytváření dokonalých uživatelských tvarů z porcelánu u něj během dlouholetého studia iniciovala změnu přístupu k technologii vytváření. Poprvé se to projevilo u souboru tepaných mís, kdy paradoxním použitím techniky, v orientálním světě používané pro kov, postupným vytloukáním z rotující hroudy jílu dřevěnými paličkami, tvaroval střep o konečné síle 2–10 mm. Další alternativní metodu k vytváření použil u své diplomové práce v roce 2014. V projektu nazvaném *Výbuch* Železný nádobu tvaroval rázovou vlnou, kterou vyvolával detonací, to znamená odpálením petardy zapíchnuté do kusu hlíny v sádrové formě.<sup>91</sup> Pro svůj experiment si nejdříve zvolil jíl, později zpracoval i porcelán, u kterého bylo možné dosáhnout tenčích stěn střepu i hladšího zevnějšku. Také kresba oscilace rázové vlny, která vznikla na povrchu nádoby, byla markantnější. To vše se ale dělo postupně. Nejprve si, heuristickou metodou, stanovil a ověřoval hypotézy, vyhodnocoval pokusy a objevoval možná řešení. Výsledné performanci tedy předcházela řada experimentů a zkoumání fyzikálních zákonitostí. Testováním síly náloží byl poté schopen ovlivnit parametry vytvořených nádob, tak, aby měl výsledný tvar co nejvíce pod kontrolou. Pohyb rázové vlny usměrnil protitlakem, který mu zajistila právě sádrová forma jako překážka. Autor sám říká: „Rázová vlna tvarující nádobu se šíří nadzvukovou rychlostí a částečně vryje svou stopu do keramické hmoty, ve které zanechá otisk. Je to jakási punková obdoba průmyslové výroby porcelánu, izostatického lisování, které je taktéž založeno na použití tlaku, ale s jiným výsledkem, nasazením a náklady.“<sup>92</sup>

V teoretické rovině zkoumal Železný historické prameny. První zmínky o ohňostrojích našel ve starověké Číně, kde se po objevení střelného prachu v prvním tisíciletí našeho letopočtu začalo s explozemi pracovat. Této tradice využívá i několik současných čínských autorů, například umělec a performer Cai Gao Qiang, který pracuje se střelným prachem na svých velkých plátnech. Na tradici navazují také jeho noční a denní ohňostroje, kdy kouřovými barevnými efekty vytváří ve výšce geometrická tělesa gigantických rozměrů. V nekonečném prostoru oblohy nabývají charakteru landartu (*skyartu*).

U Železného *Výbuchu* jsou sice jedním z výstupů použitelné misky, ale důležitý je samotný proces tvarování (OBR. 58, 59). Celou akci lze vnímat spíše performativně nebo happeningově, kdy i každý divák si může „odpálit“ svoji misku. Pro obrovskou rychlost exploze bylo ale k zachycení obrazového záznamu nutné zapojit vysokorychlostní

91 Možnosti náloží konzultoval s Martinem Peterou, který vlastní firmu Makalu Fireworks a zabývá se tvorbou ohňostrojů a zvláštních efektů.

92 ŽELEZNÝ, Adam. *Výbuch: Alternativní metody tvarování keramiky*. Diplomová práce. Praha, 2014.



kameru.<sup>93</sup> S ní natáčel Železný detonaci hliněné koule do forem v režimu 1600 snímků za vteřinu, při rozlišení 2650 x 1600 obrazových bodů. Jednotlivé snímky, při kterých dochází k 64násobnému zpomalení, jsou unikátní. „Záběry mi posloužily pro analýzu a zároveň také jako materiál pro krátký prezentační klip a export velkoformátových fotografií.“<sup>94</sup> „Počáteční rychlost rázové vlny je asi 1225 km/h. Průběh výbuchu, kdy kusy hlíny letí supersonickou rychlostí, je pro lidské oko, potažmo přenosovou rychlost nervových vláken a zpracování CNS, nezaznamenanelný. Samozřejmě mne zajímalo, jak centrum detonace vypadá zpomaleně. Požádal jsem o radu Jana Kratochvíla, který se jakožto programátor a fotograf zabývá vysokorychlostním focením. [...] závěrečná multimediální instalace sestává z klipu, kde se odvíjí detonace ve smyčce na LCD obrazovce, velkoformátových fotografií zachycujících vysokorychlostním focením fáze detonace i tlakové vlny a soubor keramických mis pak instaluji na obdélníkové desky, posazené na pracovních stojkách. Podlouhlý formát tak reflektuje postupný vývoj mojí práce, výbuch za výbuchem, je to jakási výrobní linka.“<sup>95</sup>

V letošním roce (2018) prezentoval Adam Železný spolu se svým bratrem Ladislavem ve Studiu Prám intermediální projekt s názvem *Tabula rasa*, který má opět afinitu k performanci a multimediálnímu umění (OBR. 60). Autoři v něm pracují se zvukem a akustikou prostoru, který je tímto soundartovým dílem vymezen.<sup>96</sup> Zdrojem tzv. konkrétního zvuku je zde synergie hry na violoncello a rezonujících tenkých porcelánových desek, které se vibrací samy stávají akustickým nástrojem bez potřeby notace. Součástí soundartového<sup>97</sup> díla je zároveň i posluchač a divák v jedné osobě, a to prostřednictvím svého pohybu v této galerijní zóně. Jak už je pro Železného typické, vlastní projekt i instalace má opět kontext ve fyzikálních zákonitostech, vždyť přenášení a šíření zvuku v uzavřeném prostoru je přímo vědní obor – prostorová akustika.

93 K natáčenai záběrů využíval vysokorychlostní kameru ve spolupráci se studiem Mirage.

94 Vysokorychlostní fotoaparát používá i švýcarský umělec Martin Klimas. „High speed photography to capture moments otherwise invisible to the human eye.“ Martin Klimas. Dostupné z: <http://www.martin-klimas.de/en/index.html>

95 ŽELEZNÝ, Adam. *Výbuch: Alternativní metody tvarování keramiky*. Diplomová práce. Praha, 2014.

96 V musique concrete je zvuk produkován povětšinou různými objekty, v podobném duchu pracoval se zvuky už Fluxus ve svých events.

97 Termín soundart, jehož definice není pevně stanovená, poprvé použil kanadský audio umělec Dan Lander v polovině osmdesátých let minulého století jako název pro umělecký obor, fungující na základě experimentu v práci se zvukem a prostředím, u kterého však není nutné hudební vzdělání. Konceptním znakem je neprolínání zvuku a obrazu. Počátky práce se zvukem, hlukem, můžeme najít ve futurismu (*The Art of Noises*, manifest vydaný L. Russolem), musique concrete — hudební směr, jehož zakladatelem je Pierre Schaeffer a jeho *Concert a bruits*, vnímá konkrétní zvuk jako rovnocenný hudební prvek.





## HARMONIE NEDOKONALOSTI — ROMAN ŠEDINA

Nic netrvá věčně, nic není dokončené, nic není perfektní.  
— japonské přísloví

V současné japonské společnosti se *wabi-sabi* interpretuje jako „moudrost přirozené jednoduchosti“. Dá se říci, že tento princip ovlivnil i tvorbu Romana Šediny, ať už skrze archetypy tvarů nebo archetypy pohybu – rotace na hrnčířském kruhu, který je pro něho pracovním nástrojem. Jeho práce má atributy japonského estetického i filozofického kánonu, který vznikl v této východní kultuře v 16. století jako reakce na opulentní každodennost. Tehdy totiž poprvé buddhističní mniši použili v čajovém obřadu prosté, jednoduché nádoby jako kontrast k luxusnímu zboží, které bylo užíváno do té doby. Z každodenních předmětů se to, čemu dnes říkáme *wabi-sabi*, přeneslo na všechny aspekty života nejen v zemi původu. Od architektury, kde se projevuje obliba v zabydlování industriálních brownfieldů či loftů, až po běžný život ve všech konotacích. Tento směr vychází i z ekologického citění, posiluje omezování konzumního stylu života a uplatňuje přechod na ten šetrný, jednoduchý, umírněný.

Jak bylo řečeno, Roman Šedina pracuje s archetypy tvarů. Jemnými barvami kolorovaných hlín a porcelánu stříká namísto glazury povrch vytvořených nádob a vzniká tak drsná, jako by neopracovaná struktura. Nedokonalost je evokována také určitou tvarovou neukončeností. Často doplňuje kompozici nádob dalším předmětem, čímž vytváří záměrnou asymetrii nebo naopak tvar synergicky integruje s přírodninami v určitou harmonii. Oblé linie, minimum dekorace, to vše způsobuje, že jeho nádoby nejsou okázalé, ale naopak umírněné, přímočaré, autentické, zemité. Do svých objektů-tvarů má zakomponované všechny nedokonalosti procesu vytváření, vady materiálu i stopy po manipulaci. Mohlo by se zdát, že jeho artefakty souvisí pouze s užitkovostí, ale tak tomu není (OBR. 61). Filip Suchomel o práci Romana Šediny říká: „Roman záměrně nechává zbytky keramické hlíny surově působit na těle nádob, jako by nechtěl přijít ani o miligram nádobě určené hmoty, nečistí vyhlazený povrch k absolutní dokonalosti, nemaskuje jizvy po použitých nástrojích, jako by až s chorobnou pečlivostí odkrýval divákovi všechny etapy pracovního postupu. A těmto principům je věrný nejen při hledání tvaru, ale i při následné dekoraci. [...] Šedina považuje okolní přírodu za svého učitele, čerpá z ní inspiraci a snaží se hrnčířské řemeslo povýšit na výtvarné umění s minimalistickým výrazem, které staví na roveň malbě nebo sochařství.“<sup>98</sup>

98 Filip Suchomel, citace z textu k instalaci v Lapidáriu, Designblok 2017, Praha.

## PARALELY A VARIACE V DÍLECH ČESKÝCH AUTORŮ

Na úzkém průřezu tvorby současných českých autorů je možné si uvědomit existenci diferencovaného přístupu k práci s médiem porcelánu a zároveň onu přeměnu týkající se posledních dekad, která jejich výtvarné projevy řadí do kategorií volného umění. Součástí každého díla je inherence filozofických, společenských, historických nebo narativních úvah. Artefakty často odkazují na umělecké styly 20. století nebo vycházejí z tradic oboru. Prezentace i instalace jsou multimediální, zahrnují prvky performance, happeningu, videoartu, landartu ad. Hlavním charakteristickým rysem všech konceptů je v první řadě objektivní kreativita, autenticita a aktuálnost. Z analyzovaných poznatků autoři syntetizují a definují souvislosti, se kterými pak dále pracují ve svých dílech a recipientovi následně vizuálně zprostředkují svoje závěry. Řeč konceptů je natolik srozumitelná, že platí i objektivně. Verbalizace se proto jeví mnohdy jako nadbytečná nebo jako pouhé doplnění informace.









VII  
VÝZNAMOVÉ DISTINKCE V UŽITÍ  
TRADICE ČÍNSKÝMI AUTORY

Modernizace v umění není zjednodušeně kopírování západních vzorů, pokud by to tak bylo, ztrácíme hodnotu naší práce i existence. — Yao Yongkang

Čínská kultura má bohaté portfolio umělců pracujících s porcelánem. Většina z nich už dávno svými díly překročila hranice své země i pomyslné hranice volného umění. Obsah díla bývá často naplněný myšlenkami, které přesahují do filozofické a sociální sféry, někdy s kritickým podtextem, téměř vždy s odkazem na tradici. Touto reflexí nám čínští umělci sdělují mnohé o svém aktuálním životě, poukazují na konflikty uvnitř Číny, ale i na vnější nebezpečí, kterému jejich země čelí díky fúzování Východu a Západu. Pozorují, jak se globální konzumentská kultura šíří a proniká do života všech obyvatel. Častou inspirací je pro ně tradice, neboť právě obecná znalost historického kontextu, tradičních forem a dekorů, patří ke vzdělání každého Číňana, kterému jako divákovi snáze tlumočí a zároveň usnadňuje vnímání artefaktů i pochopení záměru umělce.

Přesto se někteří autoři pokoušejí „[...] najít pro svou potřebu v západní kultuře vzory a odpovědi na otázky a problémy, které ovšem vygenerovala čínská kultura, čínské dějiny, jazyk, kontext. [...] Na druhé straně platí, že oblasti, jež za jiných okolností, pokud nejsou čínského původu, stojí v hierarchii hodnot o stupeň níže a zakládají u Číňanů obvykle velmi nadřazený postoj k čemukoliv odlišnému, nečínskému, neboť jimi samotnými je slovo, jazyk, kultura, dějiny považováno za základní pilíře toho, co tvoří čínskou kulturu a identitu.“<sup>99</sup> (Nedoma, 2008, s. 8).

---

99 „Obrátíme-li situaci a pouze modelově si pokusíme představit vstup Evropana do čínského světa s obdobou ambicí hledání zdrojů a odpovědí na otázky, pak si musíme připustit a zdůraznit, že [...] naše evropské diskurzivní myšlení stále generovalo stěnu pochybností, zda se tomu jinému kulturnímu kontextu, existujícímu ve zcela odlišných souřadnicích historie a jazyka, dá rozumět našimi prostředky uchopování reality.“ ZHANG, Xiaogang, NEDOMA, Petr a CHANG TSONG-ZUNG. *Čínská malba = Chinese painting = Zhongguo hùhua: Zhang Xiaogang, Fang Lijun, Feng Mengbo: Galerie Rudolfinum, Praha 25. 9. – 28. 12. 2008*. Praha: KANT, 2008.

## „NO MEANING, NO CONTENT.“ — LIU JIANHUA

Liu Jianhua patří v současnosti k nejvýznamnějším čínským autorům pracujícím s porcelánem. Jeho životní příběh začal v roce 1962, kdy se narodil ve městě Ji'an v provincii Jiangxi. V patnácti letech odešel za prací do Jingdezhen Pottery and Porcelain Sculpturing Factory, kde zůstal až do roku 1985. Poté studoval na Fine Art of Sculpture v Jingdezhen Ceramics Institute a v roce 1989, kdy zakončil svá studia, byl poslán do Kunmingu, hlavního města provincie Yunnan na západě Číny. V tomto bohémském prostředí začal ve své tvorbě experimentovat. Inspirací mu byli umělci, které tam potkával, jako například Zhang Xiaogang, Mao Quhui a Li Ji. V současné době umělec žije a pracuje v Šanghaji.

Liu je autorem, který svoje díla tvoří hlavně z porcelánu. Zvolil si tento materiál proto, že je to médium blízké jeho životním zkušenostem, ale také historicky tradici Číny. Tematicky se jeho tvorba postupně vyvíjela a od počátečních sociálních témat se přetransformovala k jeho vlastní, unikátní koncepci, kterou nazval *tichá estetika*. V současné tvorbě se vyhýbá všemu rušivému z každodenní reality, tiše a přemýšlivě nahlíží na společnost, ve svých dílech vše pozoruje a glosuje s odstupem. Jeho snahou je na jedné straně co nejlouběji proniknout do tradičního umění v čínském duchu, poučit se z něj, ale zároveň ho překonat prosazením nové estetiky do života, takové, která se vymaňuje z tradic, ale také směřuje pryč od převládajícího mainstreamového, konzumního, hodnotového systému v zemi.

Hlavními charakteristickými rysy jeho tvorby jsou jednoduché puristické formy a aplikace seladonů jako odkazu na dynastii Song<sup>100</sup> ve všech kontextech a konotacích. Tím se myšlenkově jeho tvorba vrací ke kořenům, kde přezkoumává témata krásy a její formy v historických obdobích. Jeho nový koncept „krásy“ však koreluje nejenom s estetickým, vizuálním pojetím, ale snaží se být i metodou, která naznačuje východiska percepce. Liu svým uměním neagituje, snaží se udržet svoji tvorbu daleko od politických a sociálních komentářů.

---

100 „Za důležité období pro rozvoj porcelánové výroby technicky i esteticky se tradičně považuje pět století od konce dynastie Jižní Song (2. pol. 13. století) až po vrcholné období vlády dynastie Qing (18. století). Z témat k dekorům můžeme vyčíst atmosféru doby. Podávají svědectví o chodu společnosti, o kultuře i umění, za které je v té době pokládána hlavně kaligrafie a malba tuší. Pro porcelánové nádoby jsou použity stejné principy a postupy, jako pro toto vysoké umění. Paradoxně sochařství stojí mimo hlavní tehdejší umělecké trendy. Rozvíjí se až v posledních staletích vlády císařství opět díky porcelánové plastice. Nejznámějšími dílnami, zaměřenými na drobnou plastiku jsou dílny v Dehua. Známy je například portrét člena vlády Čung-Li Čchuan, tlustého muže. Ten údajně získal tajemství elixíru života. Je zpodobňován jako tlustý muž, někdy drží v ruce broskev a vždy vějíř, kterým vrací život mrtvým, patřil do horních vrstev, ale později se stal poustevníkem jako jeden z osmi nesmrtelných. Osm nesmrtelných patří mezi nejvýznamnější božstva. Ba Xian byli kdysi smrtelníci, kteří získali vzorným způsobem života nesmrtelnost a nyní žijí na mytických rajských ostrovech Peheng taj.“ LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.



OBR. 62  
**LIU JIANHUA**  
 UNTITLED / 2008

Na výstavě v Benátkách v roce 2003 prezentoval Liu instalaci nazvanou *Regular Fragile series*, ve které ještě můžeme najít určitou kritickou rovinu. Součástí instalace byla multiplikace replik chronicky známých produktů, a to v různých konfiguracích, které odkazují na přemnožení věcí naší spotřeby. Reálnost předmětů se odehrává pouze v mimetické rovině, ve skutečnosti jsou to věci křehké a bez užitku. Zde byl záměrem autora určitý morální apel či kritika moderní konzumeristické existence. Na úrovni metafor pak můžeme vnímat jednotlivé odlitky jako „duchy“ imitovaných předloh.

Po roce 2008 nastal v tvorbě Liu Jianhua určitý zlom. Komplikace a zmatky, které lidem přináší každodenní život, mají podle něj vliv i na moderní umění. Proto je potřeba vybalancovat tento chaos, stres a hluk ve společnosti klidem, pokojem a odstupem, abychom mohli vytvářet nové formy umění a nové postoje v duchu no meaning – no content. Tento jeho směr uvažování signalizuje například cyklus *Untitled* (OBR. 62). V něm pracuje s porcelánem minimalisticky, téměř anuluje tradiční konotace.<sup>101</sup> Seladon pouze evokuje a zhmotňuje pojetí jednoduchosti a elegance z dynastie Song, která byla v tradiční estetice vysoce ceněna.

101 „Naopak skutečnost, že k nápadně oblíbené jednobarevných glazur dochází v Číně právě za Songů a znovu v 17. až 18. století za Qingů, zřejmě není náhodná. Pro obě tato období je charakteristický silný vliv učení čchanu (čchan se označuje v čínštině výraz pro specifickou formu buddhismu na západě je známa pod japonským výrazem zen). Čchan vznikl v Číně asi v 6. století, a to vlivem učení indického mnicha. Tato škola byla ovlivněna taoismem i tradičním čínským způsobem uvažování, které klade silný důraz na intuici na rozdíl od Indie, kde byla dávana přednost racionální analýze a systematickému rozebírání nauky.“ Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cchan>  
 „Pro obě tato období je charakteristický vliv učení čchanu v malířství i v poezii a s ním související intelektualismus umělecké tvorby provázený rozvojem jednobarevné tušové malby. Právě songský vytríbený vkus znamenal hlubokou změnu v esteticko-filozofickém chápání keramiky, jež se projevuje především zájmem o jednobarevné glazury. V songské literatuře autoři opěvovali nenápadnou barevnou krásu seladonů, včetně nepravidelností a defektů v podobě skvrn vzniklých často neočekávaně, náhodou. Tyto výrobky pak byly považovány za projevy vysokého umění. Rozdíl byl pouze v tom, že malíři a kaligrafové nebyli anonymní, zatímco z porcelánu tvořící mistři zůstali skryti v anonymitě.“ LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír: *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

Formy jsou abstraktní, Liu pracuje i se stínem a jeho transformací. Dá se říci, že pro recipienta v instalaci zprostředkovává předně vizuální zážitky. Právě tato čistá forma a návrat k podstatě umění je autorovou reakcí na jeho sociální a kulturní vyčerpání. Barvy *Yingqing*, které používá, jsou kouřově modré, připomínají ty, které se objevovaly na starověkých nádobách. Vytvářejí rafinované a jemné nuance, měnící se se světlem během dne. Naše pozorování a vnímání instalace nás může dovést až k filozofickým zjištěním i skrze sochařské ztvárnění formou symbolu, znaku, metafory, přestože se Liu vyhýbá jakýmkoliv narativním či osobním odkazům.

Kontextu tradiční čínské kultury se Liu Jianhua věnoval v díle *End of 2012* (OBR. 63). Inspirací mu byla starověká okna v zahradách ve městě Suzhou. Originály pocházejí ze slavných pecí Geyao, proslavené krakely na povrchu glazury ve stylu praskání ledu. Mistři z dynastie Song aplikovali v letech 960–1279 tuto formu výplně do oken namísto skla.

Záměrem kaleidoskopického náhledu do prostoru zahrady bylo vytvořit harmonickou podívanou, která se nabízela skrze průhledy v rámečcích z porcelánu v kombinaci s rostlinami a skalami v realitě. Liu zpracoval tuto prastarou předlohu po svém a obohatil tradiční styl „užitkového porcelánu“ o nový význam jeho přenesením a interpretací v odlišném čase, prostoru i materiálu. Umělecké ztvárnění je v jeho díle použito jako metafora touhy po revitalizaci kultury. Křehký porcelán je zde symbolem zranitelnosti a zároveň pokračováním regenerace umění v jeho díle. Je to nová historie s využitím tradiční estetiky i média a soudobé abstraktní formy. *End of 2012* je ale také symbolem sloužícím jako výstraha upozorňující na proces změn v 21. století.

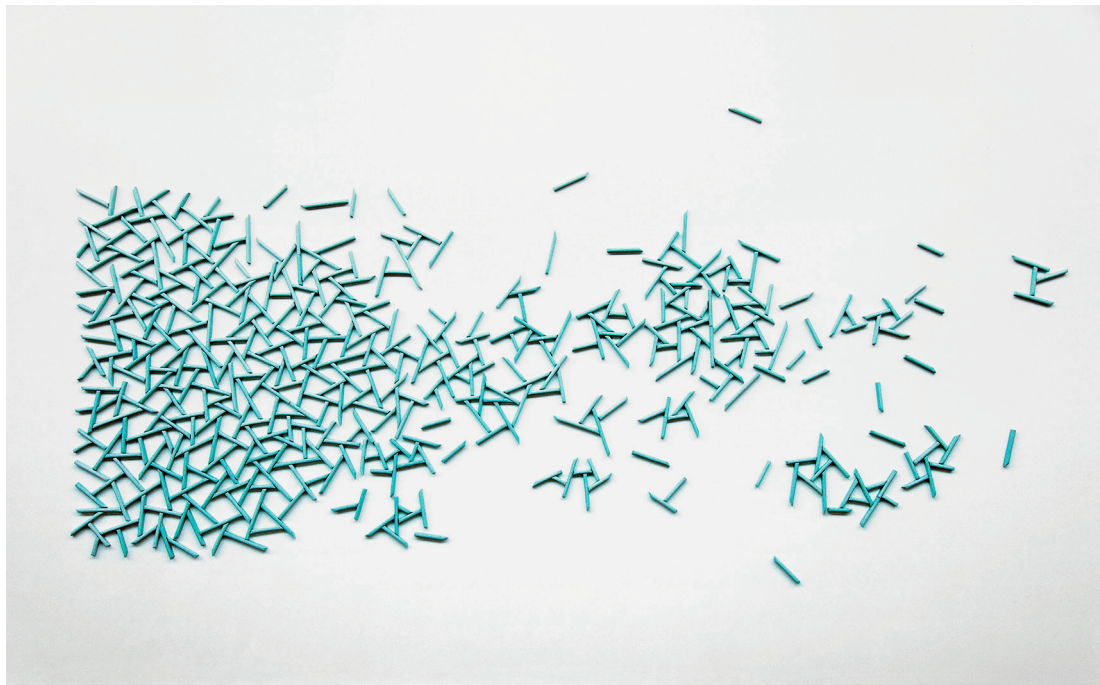
Na výstavě Horizon v roce 2009 v Pekingu prezentoval Liu Jianhua svoje cykly *Bone*, *Blank Paper* (OBR. 65, 64) a *Container* (OBR. 66). Význam slova horizont autor vnímá jako konceptuálně definovanou hranici mezi *nebem a zemí*, abstraktní pojem, linii; tímto pohledem je ovlivněna i instalace a výběr „reálných“ objektů.

Blank Paper jsou velké, bílé plochy porcelánu s lehce nadzvednutými a jemně obarvenými rohy, které evokují spirituální konotaci. Podle autora je právě v tomto díle možné najít rozdíl v přístupu zobrazování mezi západním a východním konceptuálním uměním. To čínské vždy v objektu naznačí svoji vlastní identitu, kterou se identifikuje uprostřed současné, globální umělecké scény, kde se umění různých kultur stává více a více homogenním. Tyto odkazy jsou však často téměř skryty, jako by v podtitulcích.

V instalaci s názvem *Container*, kterou Liu začal tvořit již v roce 2009 a která se v průběhu času vyvíjela a měnila, můžeme hledat imaginativní horizont pohledu ve filozofické rovině a přitom zcela jistě najít odkaz na formy a barevnost z historie čínského porcelánu.

Třicet sedm archetypů tvarů tradičních, rituálních nádob instaloval Liu Jianhua bez jakékoliv okázalosti na betonovou podlahu vedle sebe, civilně, jako kontrast k minulosti, ve které byly tyto nádoby užívány vzácně, pouze při obřadech v chrámech nebo na císařském dvoře, měly výsadní postavení a byly umístěny vždy na nejdůležitějším místě. Také zelená seladonová glazura evokuje slavné seladony z dynastie Song, které byly určeny jen pro císařský stůl. Všechny nádoby pak dělají dojem, jako by byly po okraj naplněny tekutinou. Tento dramatický efekt způsobuje jiná, tradiční rudá glazura známá jako *Lang yao hong* (*sang de boeuf* nebo *oxblood*). Rudá evokuje krev, instalace tak může být chápána i jako pocta těm, kteří prolili krev za své ideály. Instalace ale zároveň reflektuje komplex ontologických příbuzností mezi produkcí konzumního zboží v Číně a systémem trhu s uměním „na Západě“.









OBJ. 65 LIU JIANHUA / BONE (182 X 12 X 10 CM) / 2009

**LIU JIANHUA**

↑ OBR. 66 CONTAINER / 2009—2016

↑ OBR. 67 TRACE / 2011

↓ ↓ OBR. 68 (S. 142—143) SQUARE / INSTALACE / ARSENALE  
THE 57TH VENICE BIENALE / 2017 / BENÁTKY, ITÁLIE

V instalaci *Trace* (OBR. 67) modifikoval Liu Jianhua *Wu Lou Hen* do porcelánu. Tento tradiční estetický koncept odkazuje v čínské kaligrafii a malbě k nejvyšší pozici estetické úrovně<sup>102</sup> a byl inspirován organickým přírodním jevem. Jeho princip i název pochází z doby vlády dynastie Tang. Z té doby totiž pochází i kruciální dialog mezi dvěma čínskými kaligrafickými mistry Yan Zhenqing (709–784) a Huai Su (725–785). Metaforicky se v něm vysvětluje tah štětce, který píše a vytváří skvrnu podobnou té, kterou zanechávají kapky deště padající skrze prasklinu ve střeše na hrbolatou, členitou stěnu. V Liuově instalaci se stovky černě glazovaných porcelánových skvrn živelně zviditelňují jako kapky na světlém pozadí. Černá evokuje inkoust, který má v tradiční čínské kultuře všemožné významy, a zároveň reprezentuje všechny barvy spektra.<sup>103</sup> Obě formy – inkoustové stopy i ty viditelné porcelánové – dobře ilustrují přírodní procesy jako je plynutí, srážení, orosení, zamlžení i zhuštění, které jsou obrazně i symbolicky také účastny v dlouhém procesu vývoje a plynutí kultury. Zákony přírody a stopy, které živly zanechávají, mohou mít efekt na lidskou mysl. Jsou přitom tak běžné, že je ani neumíme vnímat a docenit.

Liu Jianhua se snaží skrze svoji tvorbu probudit tradičního ducha, ale jeho dílo zároveň může být vnímáno jako reflexe i introspekce, která je nezávislá na jakémkoliv módním názoru. Je to reinterpretace individuality a spirituality v současném homogenním, globálním světě, umění hledání vlastní tváře a identity užitím jednoduchých přímých symbolů (OBR. 68).

102 „Uvažujeme-li v abstraktnější rovině o specifickém charakteru výtvarného projevu v Číně, můžeme říci, že mezi bohatstvím a rozmanitostí tvarů, postupů, technik, estetických norem a ideálů se postupně vyhranilo určité pojetí výtvarného díla, týkalo se tušové malby a kaligrafie, které absolutizovalo čáru, linii či skvrnu v dynamice a rytmu, byl je neoprostilo od sdělného významu obsaženého ve smyslu zobrazené krajiny či figury nebo – v případě kaligrafie – přímo ve slovním projevu. Toto pojetí bylo esteticky a filozoficky formulováno školami, které se hlásily k taoistické či budhistické tradici a od konce 8. století k tradici meditační školy čchan nebo jí byly nepřímo ovlivněny. Tento výtvarný názor zůstal po celý další vývoj čínského, výtvarného umění výrazným, inspirativním impulsem. Byl typický pro estetický projev společenské elity – literátů, kteří si zakládali na amatérské povaze svého umění.“ LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

103 „Přímým opakem zabsolutnění černé tušové čáry či skvrny v čchanovém umění stojí pojetí barvy jako samostatné hodnoty, barvy oddělené od konvenčního spojení s předměty reálného světa a vymezené tvarem keramických nádob. Toto pojetí se realizuje v odlišném výtvarném druhu než malířství a kaligrafie – v keramice a to právě v jednobarevných glazurách. Je zároveň vlastní odlišnému sociálnímu prostředí specializovaných profesionálních dílen. Navzdory tradiční hierarchii uměleckých forem a druhů, nesporné výtvarné kvality monochromních glazur, jejich uměřenost a vytříbenost a svého druhu abstraktní ráz, dovolují nahlížet na tento porcelán jako na výtvarný projev stejného tvůrčího a intelektuálního snažení jako vysoké umění literátů. Porcelánové nádoby byly vědomou součástí kulturního prostředí vzdělanců a tvůrců vysokého umění, byly předmětem jejich sběratelského zájmu a obdivu. Barva, jejich hloubka, hutnost, síla či naopak lehkost a zjemnělá kultivovanost, tajemnost a mnohoznačnost či naopak racionální jasnost a jednoznačnost, byly opěvovány veršem nebo prózou, a to stejným slovníkem jak díla kaligrafická či malířská. V očích sběratelů porcelánu s jednobarevnou polevou se estetický účinek těchto předmětů do jisté míry blížil účinku nezávislých přírodních útvarů. Jejich krása a jedinečnost byla v očích sběratelů srovnatelná s krásou drahých kamenů.“ LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

## ROZHOVOR HANY NOVOTNÉ A LIU JIANHUA, 2017

(Zkráceno)

Hana Novotná: *Mr Liu, do you think porcelain can be a conceptual medium?*

Liu Jianhua: *The concept of ceramic can be used as materials and media of contemporary art's creation, and some new understanding will be produced in this process. In the early time, people only used the ceramics as crafts materials, but they did not do it as art material. After my years of practice, the reason that I put ceramics as a medium of artistic creation is that I wanted to give people a new awareness about this material.*

HN: *Why did you choose porcelain for your artwork?*

LJ: *I worked in a factory in Jingdezhen when I was fourteen, and I knew some technology about ceramic but I didn't get a deeper understanding to this material. After study in a college and my later working experience, I made clear of my art creating direction and I had a new understanding to this material. In fact, when I left the factory I was happy that I did not need this material any more, but after more than ten year's study and working experience, I went back to the factory and reused this material in my work and let me think twice, and this process was the change of my personal opinions about this material, and this change occurred because of my many year's accumulation. So I definitely can say the reason that I chose this material was because of my personal experience, because I have an early understanding when I was a child, so I must have some different with others understanding when I use ceramic.*

HN: *What does tradition mean for you? How does, the rich tradition of Chinese porcelain production, influenced art just in China, the cradle of porcelain?*

LJ: *Any art needs technology and material, but what makes ceramic different is that it has a history of more than 2000 years, so its crafts and works' division are very complicated, but all of these can be put into the work's creation. No artwork can be made without a technology process, so as for ceramic. I think traditional technology plays an important role. However, the most important part is how to show it, it means how you combine your own idea to this material, and that is what artist need to feel and practice. He must know how to put ceramic into his artwork.*

HN: *Speaking of porcelain, which period (dynasty) do you find the most attractive, the most impressive and why?*

LJ: *I think it is Song Dynasty. First of all, Song is an era that Chinese culture developed fast. An aesthetics standard was created at that time, and people used of ceramic was also very simple. Ceramic could be used both in daily life and religious activity, and at the same time, it also could be used for*

appreciation. All of these elements came together and made a particular style that is only presented in Song Dynasty, this style was very pure and innocent, especially in spirit and it could make you imagine. So I like the ceramic in Song Dynasty.

HN: According to you, how is it possible to use historical or traditional aesthetics in contemporary art?

LJ: History and aesthetic, I think how they show their value needs everyone to feel and understand them personally, and they need people to show and think about them with their works. They are both important, but the most important is how you to know they and how you to understand them. I think this point is very important.

HN: How would you characterize your own work?

LJ: I cannot classify myself into one certain style, I just carry out some personal practice according to my own direction, because each artist has his own style. At first my work has been realistic, it's a manifestation of social reality scenes. Nowadays, I detached something that I once put into my work from the works, and through that I want to make works to become a simpler, quiet expression. But this is a possibility over the formation of each stage of development, so each stage is important for me, it is difficult to divide or simply summarized my work to a certain style. I hope the change in my art is also a very important part, but this change does not mean to go for change. The inner needs generated by state.

HN: Is there a different approach to porcelain between the contemporary Chinese authors and authors from other countries? If so, could you describe it?

LJ: Of course it has, like culture. Ceramic is just a material. For example, when we are painting, videoing, installing, sculpturing ... every artist expresses a unique understanding of this material, and the differences among them are their cultural difference, social difference and their cognitive difference. And so does the ceramic. So I think the difference mostly go for the culture.

HN: Do you think, that contemporary Chinese art has its unique identity on the global art scene?

LJ: Chinese modern art is very special, because Chinese people come from a variety of social, cultural background that develops a very different and vigour phenomenon. I think Chinese modern art use its own way to speak to the world, so I think that is the uniqueness of the Chinese modern art.

HN: Could you, please, describe what theme are you dealing with in your work? Do you attach great importance to the places of presentation of your artwork?

LJ: I usually get my idea from the daily life, but I cannot give you a certain answer of my theme of art. It's always a process of doing and developing, and we must reflect our thoughts every minute. It needs time to come up to an independent idea. No special demands. I will have different feeling while working in different places. Also, I will have different ideas for creation, but I won't to choose a special space to do my work.







## POP-ART V KONTEXTU DÍLA MA JUNA

Will China, the country that appreciates china so much, lose its own aesthetics in china? — Ma Jun<sup>104</sup>

Dalším ze současných čínských autorů je Ma Jun. Řádného vzdělání se mu dostalo v hudbě, ale také v literatuře – skrze vyprávění mytologických příběhů ze starověké Číny. On sám to pokládal za počátek své vášně pro výtvarné umění. V šesti letech začal kopírovat květiny a ptáky podle klasických maleb. Rodiče ho zapsali do Qingdao Art School a později studoval na Central Academy of Fine Arts v Pekingu. Ve své práci používal různé typy materiálu, ale když v roce 2005 navštívil Jingdezhen, bylo rozhodnuto, že tím pravým médiem pro jeho tvorbu bude porcelán.

Dílo Ma Juna je typické tím, že aplikuje tradiční čínskou malbu na morfologii západních komerčních značek. Jeho tvorba se vztahuje především k mizení kultury a historie země, jejímu zběsilému a chaotickému přechodu k internacionalismu, které přinesly čínské ekonomické reformy v 80. letech minulého století. Tvary jeho

104 Pointa citátu Ma Juna je skrytá ve slovní hříčce s homonymem „china“.



porcelánových artefaktů jsou okamžitě rozeznatelné. Poznáváme v nich populární značky západní proveniencie, které jsou díky reklamě vypálené jako žhavé vizuální cechy hluboko v lidském podvědomí. V jeho pojetí jsou přetaveny do nových objektů, založených na vyprávění mytologických příběhů vlastní země, a to právě skrze dekory charakteristické pro minulé dynastie. Kombinace forem „moderní“ západní produkce a tradičního čínského způsobu vytváření a dekorování objektů stvořila hybridy téměř metaforické. Celá jeho *New China Series* z let 2005–2007 je toho dokladem. Každý z objektů Ma Juna je kompletně pokryt tradičními vzory maleb květin a ptáků po vzoru těch z dynastie Qing.<sup>105</sup> Televize, rádia, parfémy a další ikony západního světa přetavil Ma do starověké vizáže s krakelováním (OBR. 69). Pro Ma Juna jsou jeho objekty ilustrací vlastního života během dospívání uprostřed infiltrace západním zbožím a kulturou. Pro cizí diváky představují určitou retro-nostalgií, ale autor sám vylučuje jakýkoliv násilný a záměrný pokus o přímý komentář. Jeho pohled hovoří o každodenním střetu stále živé tradice a rychlé modernizace Číny, která ale ještě nevzdala boj o zachování vlastní kultury. „Pouze kladu dotaz: Když se náš životní styl mění spolu s těmito produkty, co se stane v budoucnu? Will China, the country that appreciates china so much, lose its own aesthetics in china?“<sup>106</sup>

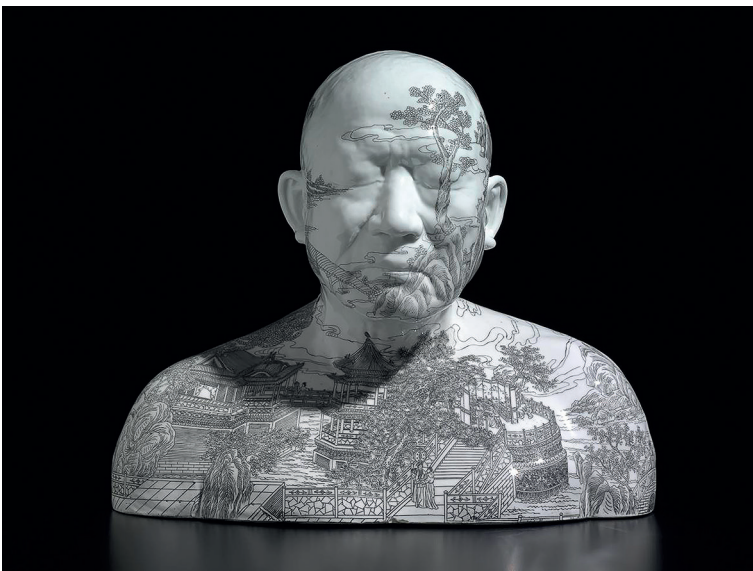
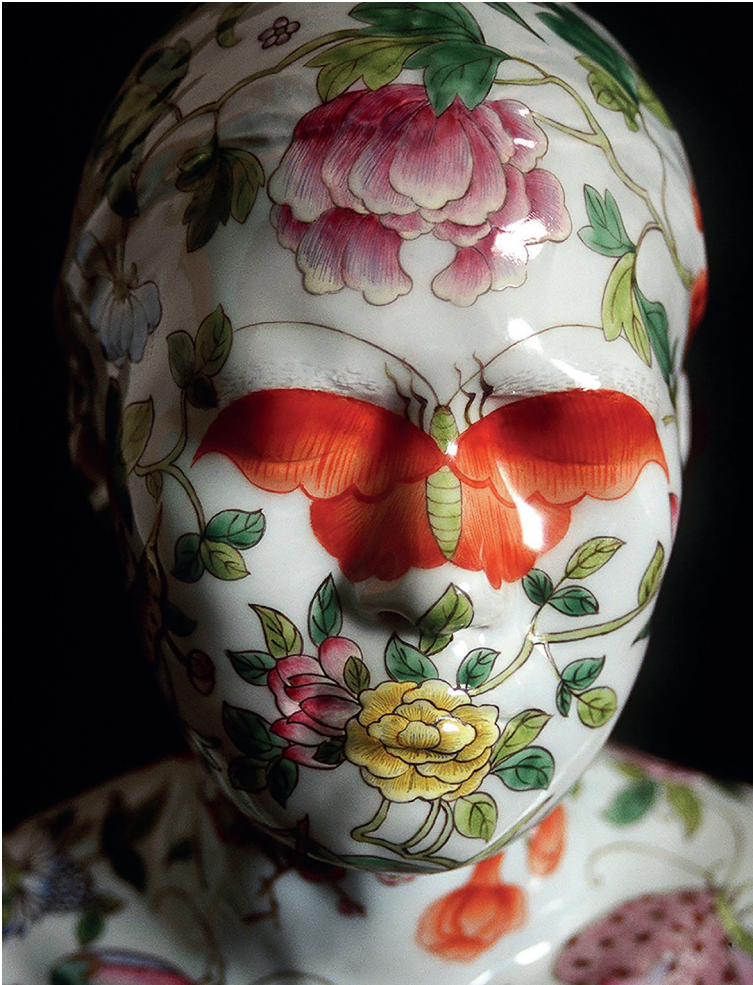
## TVÁŘ A IDENTITA AH XIANA

Ah Xian je další malíř a sochař čínského původu, který pracuje s porcelánem. Narodil se v roce 1964 v Pekingu. V době kulturní revoluce byly umělecké školy zavřeny, a tak sám sebe považuje za samouka. V roce 1996 studoval v australském Sydney na College of the Arts. V tomto období začal experimentovat s keramickými technikami. V roce 1999 vznikl cyklus *China China*, který se skládá z několika desítek bust vymodelovaných z porcelánu. Tváře jsou ručně malované s použitím vzorů a stylů čínské tradiční malby, provedené například kobaltem pod glazuru. Všudypřítomný drak a podglazurová modrá odkazují na 14. století,<sup>107</sup> kdy se porcelán zdobený kobaltem stal nejvýznamnější součástí mingské produkce. Použité glazury tradičních barevných odstínů, květinové dekory, folklórní detaily a charakteristický povrch vytváří z objektů

105 „Do malby na porcelán se převádějí určitá malířská díla nebo malířské postupy, stejně tak i grafické, jako šrafování. Náměty pro výzdobu porcelánových nádob často čerpají z literatury a divadla a populárními se stávají různé figurální kompozice. Jsou na nich nezřídka zachyceny scény z oblíbených divadelních her nebo ilustrace ke známým románům“. LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.

106 Ma Jun

107 „Způsob výzdoby přišel do Číny z Íránu, kde se používal na keramice již v 10. století. Rovněž kobalt se zprvu dovážel a teprve postupně byl dovoz nahrazen domácími zdroji. Ve výzdobě kobaltem bylo v Číně dosaženo velkého mistrovství a výrazně se v ní uplatnily postupy a principy tušové malby, zejména v krajinných a figurálních kompozicích.“ LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.



nezaměnitelné expresivní artefakty. Technicky i stylisticky mistrovská malba je však pouze jedním z aspektů jeho práce. Svými portréty ukazuje také na čínskou identitu.<sup>108</sup>

„I have always been amazed at the shape of the human body and how it has formed the centrepiece of art for thousands of years. I simply focus on something more beautiful with Chinese tradition and history, something more cultural. Some people understand them as political because of the way the model's eyes are closed and how patterns cover their faces. But in my mind I think they are just beautiful aesthetic objects rather than political statements.“<sup>109</sup> Přestože umělec vystudoval a poté strávil spoustu let v zahraničí, stále se ve své tvorbě cítí být čínským autorem. „Dvacet let po Kulturní revoluci a poté, co Čína otevřela světu své dveře, jsme se my jako umělci s čínskými kořeny měli poučit a být dostatečně ovlivněni západní filozofií, uměním a kulturou jako celkem, abychom dosáhli jisté úrovně sebevědomí a dovedností ke sdělení příběhu o nás samých, naším vlastním jazykem. Cítím, že bychom neměli mít potřebu vyprávět příběhy o situaci v Číně pouze skrze cizí jazyky, jež jsme se právě naučili.“<sup>110</sup>

Aby mohl vytvořit dílo podle svých představ, vrátil se Ah zpět do Číny. Tradiční řemeslo, materiál i mistři v oboru mu v čínském Jingdezheny vytvořili podmínky k tomu, aby mohl ve své práci experimentovat. „Má díla byla záměrně stvořena kombinací umění a řemesla, trvalá i křehká, vstřícná, přesto uzavřená, lesklá, ale chladná, znepokojujivá, ale mírná, racionální i emotivní, stará i nová, tradiční i současná. Řemeslo v umění není nikdy na škodu. Je velmi důležité, jak jej vidíte a jak jej využijete. Nemyslím si, že ‚umění‘, především ‚avantgardní umění‘, musí tihnout k abstraktnu, dekonstrukci, dočasnosti, všednosti, násilnosti; křičet, upouštět páru, být závislé na moderní technice, plýtvat, přerůstat a špinit. (Přemoci deset tisíc změn žádnou změnou, anebo naopak).“<sup>111</sup> Tradiční čínské vzory převzaté z historických porcelánových dekorů se stávají tetováním. Umělec tvoří často portréty své rodiny, ženy, bratra, otce a jejich tváře<sup>112</sup> se zavřenými očima, které jsou bez jakékoli výrazové exprese (OBR. 70, 71).

108 „Vztah a napětí mezi veřejnou (společensku, rituální) rolí a soukromým já se v Číně naplňovaly nejrůznějšími způsoby — od vyrovnaného až po tragický — od prehistorie dodnes. V tradiční čínské kultuře bylo vnímání sebe sama a vlastní identity bytostně sociální a vztahové. Tento systém společenských vztahů připisoval zvláštní důležitost právě fenoménu tváře. Hluboce zakořeněná praxe využívání sociální tváře (mian), skrývání se za různými společenskými maskami, jejichž prostřednictvím se metafyzická identita jednotlivce prezentuje vnějšímu světu, byla pro čínské konstruování osobnosti klíčová. [...] mezi veřejnou rolí a privátním já.“ ZHANG, Xiaogang, NEDOMA, Petr a CHANG TSONG-ZUNG. *Čínská malba = Chinese painting = Zhongguo huihua: Zhang Xiaogang, Fang Lijun, Feng Mengbo: Galerie Rudolfinum, Praha 25. 9.–28. 12. 2008*. Praha: KANT, 2008.

109 Dostupné z: <http://www.artistprofile.com.au/ah-xian/>

110 Ah Xian, 1999.

111 Ah Xian. In: National Gallery of Australia. *National sculpture prize + exhibition*. 2001. přeložil Jan Ferdus.

112 „Lidská tvář se vyvinula jako nástroj k signalizování řady biologicky a společensky relevantních signálů, zejména identity a stavů mysli. Zkoumání výrazových možností lidské tváře má v dějinách čínské umění své paralely. Nejvýraznější emoce lze najít v náboženském a rituálním umění — buddhistických malbách a sochách a pohřebních figurách — tedy tam, kde účelem nebylo vystihnout podobu konkrétního člověka, zatímco u portrétů konfuciánská pravidla a dekorum kladoucí důraz na citovou zdrženlivost dovolovaly vyjadřovat emoce jen ve velmi omezené míře. Obvykle je zcela potlačovaly a duše za maskou určenou pro veřejnost zůstávala skrytá.“ ZHANG, Xiaogang, NEDOMA, Petr a CHANG TSONG-ZUNG. *Čínská malba = Chinese painting = Zhongguo huihua: Zhang Xiaogang, Fang Lijun, Feng Mengbo: Galerie Rudolfinum, Praha 25. 9.–28. 12. 2008*. Praha: KANT, 2008.



## KONTINUITA TRADICE WAN LYIA

Wan Lyia je autorem střední generace, pochází z Qingdao, kde se velmi záhy začal prosazovat na umělecké scéně. V roce 1988 byl pozván kamarádem do keramické továrny v Jingdezhen, kde ho okouzлил porcelán. Později se jeho fascinace ještě prohlubovala, když měl možnost více studovat tradiční čínský porcelán. On sám říká: “[...] for me, tradition is a kind of code to help people to unscramble my work. The long history of porcelain make this material more rich. More and more Chinese artist start to use this medium to create their works. For me, the tradition is not only technique, but also has symbolize meaning. It also teach me a lot during the working process.”<sup>113</sup>

Jeho sochařský projev byl v rané fázi (1989–2005) založený hlavně na experimentování s různými styly. Po roce 2005 se jeho výraz stal zralejším a stabilnějším. Jeho díla ztělesňují hlubokou úvahu umělce o časově ohraničené tradici čínského umění a zároveň v nich autor reflektuje svoje mentální vnímání intenzivní proměny současné společnosti. Například v díle *National Treasure* z roku 2011 vytvořil repliku historické lampy. Točený porcelánový objekt zkombinoval s kovem a mramorem, při instalaci na veřejnosti i se světlem. Koncept artefaktu je založen na skutečném příběhu lampy z dynastie Qing, který vypráví o její ztrátě a znovunalezení. Vzácná starožitnost, která pocházela ze dvora císaře Yung-Cheng, byla odvezena do zahraničí. Zde se proměnila její původní inkarnace – luxusní objekt vytvořený pro císaře – v obyčejný předmět v americké domácnosti. Roky byla považována za běžnou, užitkovou stolní lampu. Její hodnota byla ignorována do doby, než se stala obchodovatelnou komoditou nesmírné ceny. Po svém navrácení do Číny opět získala status národního pokladu. Wan Liya ve svém díle *National Treasure* upozorňuje na možné dvojí vyvlastnění: poprvé, když byla lampa zbavena svého domova, podruhé, když jí byla z neznalosti upřena její skutečná

113 Z rozhovoru autorky s Wan Lyia pro dizertační práci *Porcelán jako konceptuální médium*.

důležitost a význam. Wan tak napsal další kapitolu k rekonstrukci příběhu a místně neomezenou přístupností jeho repliky jej zasadil do současnosti. Monumentální „kopie“ lampy se tak znovu objevuje na výstavách po celém světě jako skrytý odkaz umocněný jejím rozměrem, který upoutává okamžitě pozornost a zároveň předává příběh symbolizující znovuzrození.

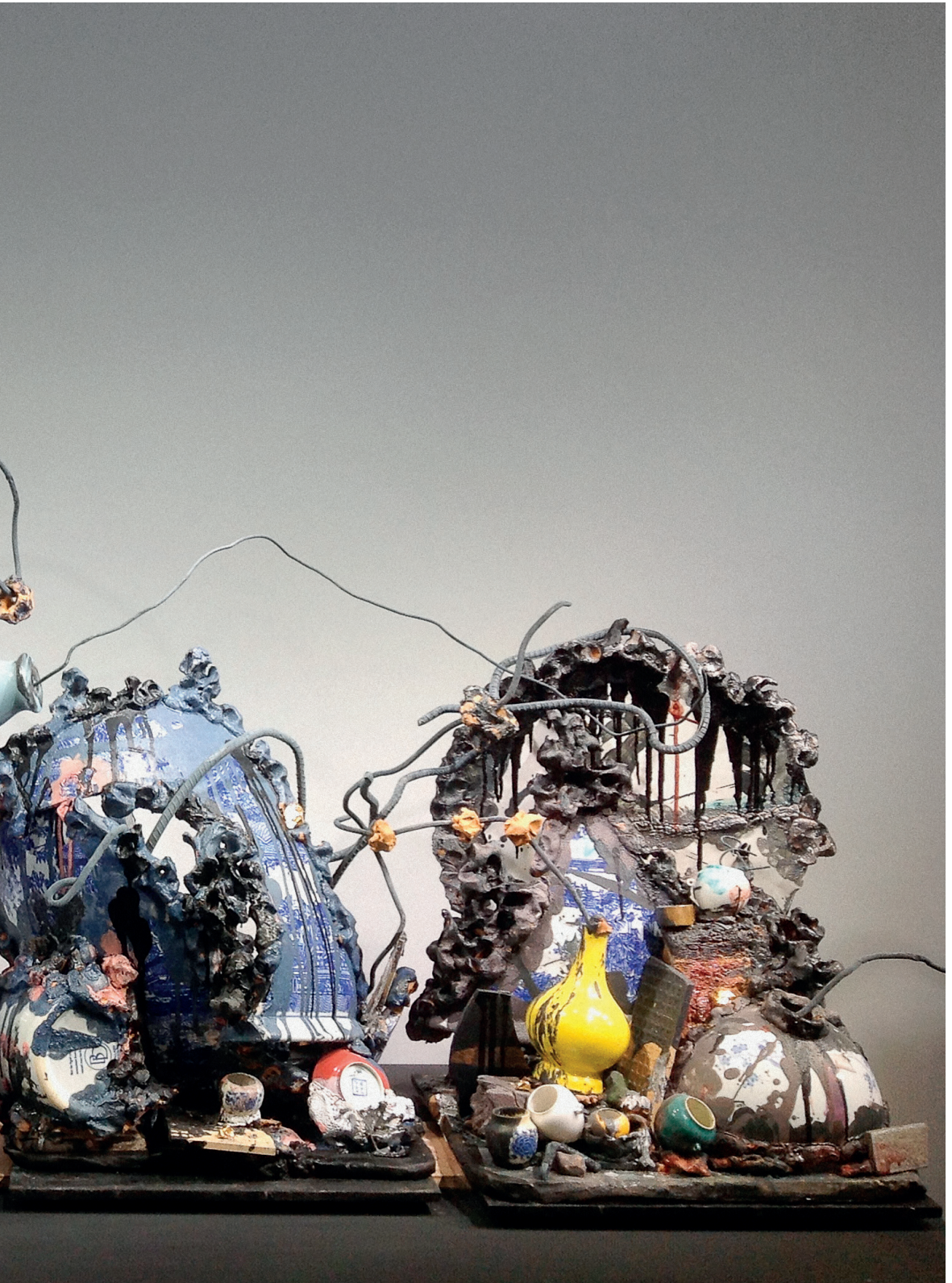
Instalace s názvem *Thousands Kilometers Landscape* je z téhož roku (2011) a odkazuje k jednomu z mistrovských děl čínského malířství, kterým je 12 metrů dlouhý obraz *A Thousand Li of Rivers and Mountains*. Jeho autorem je Wang Ximeng (1096–1119). Wang jej namaloval v pouhých osmnácti letech, přičemž práce na obraze mu trvala šest měsíců. Obraz, který je nyní vystaven v Palace Museum v Pekingu, je označován za nejlepší dílo čínského umění vůbec. Wang Ximeng patřil za vlády dynastie Severní Song k nejznámějším umělcům. Byl nejznámějším z císařských malířů, osobně jej vyučoval císař Huizong. Život talentovaného mladého mistra však bohužel netrval dlouho, zemřel ve třidvaceti letech. Toto je jediný obraz, který se z jeho díla dochoval. Wan Liya využil pro svou instalaci morfologie globálních, průmyslových tvarů srozumitelných napříč světadíly jako kontrastu s poselstvím ukrytým v malbě reprezentující čínskou tradici.

Jeho dalším dílem je *Birds' Twitter and Fragrance of Flowers* (OBR. 72) z roku 2015. Tato instalace se skládá z dvaceti dvou litých nádob z porcelánu, které jsou ručně dekorovány jemnou malbou, emaily na průhledné glazuře. Každý z objektů opět zobrazuje tvarosloví současných chronicky známých utilitárních nádob. Ve stylu malby i v paletě barev dominuje růžová a purpurová barva, která přímo evokuje famille rose, styl malby na porcelán charakteristický pro 18. století. Reverzní strana nádob je popsána poezií básníka Lu Benzonga (1084–1145) velebící přírodu, cvrlikání ptáků a vůni květin. Písmo je provedeno černým emaillem, který evokuje inkoust. Malba i texty symbolizující oslavu krásy přírody se dostávají do kontrastu s přemnoženými, devastujícími, často plastovými formami komodit globální provenience.

Artefakty Wan Liya přesahovaly vždy do volného umění. On sám dělí svoji tvorbu do několika period, kdy v každé z nich řešil jiné otázky a jiná témata. Většinou vytváří svými díly instalace, i když, podle jeho slov, výstavní místo pro něj není důležité. V současné době nastává v jeho tvorbě obrat, pracuje i nadále s porcelánem, ale vrací se k němu jako takovému, zpět k hmotě a její podstatě, vlastnostem, zajímají ho možnosti a hranice materiálu a proces vytváření i interakce s ostatními médii. Nechce skrze své dílo řešit žádná témata, otázky ani hledat významy. I když u jeho díla z roku 2017 nazvaného opět *Thousands Kilometers Landscape* (OBR. 73) je tomu částečně jinak. Tato instalace vznikla v místě Taoxichuan, při jeho rezidenčním pobytu, a je inspirovaná aktuální situací v Jingdezhen, který navštívil už mnohokrát předtím. Materiál totiž posbíral na skládkách a zboženištích, která našel ve městě na místě malých rodinných porcelánových manufaktur, které ještě nedávno fungovaly v duchu lokálních, tradičních technik. Tato situace v něm vyvolala velký smutek a pohnutí, a tak posbíral nalezené části porcelánových nádob z produkce manufaktur spolu s ostatními nalezenými kovovými částmi a přeformoval je do nových objektů přidáním materiálu i glazury. Celé artefakty pak několikrát vypálil v peci a instaloval jako memento.







Obr. 73 WAN LYIA / THOUSANDS KILOMETERS LANDSCAPE  
ROZMĚROVĚ VARIABILNÍ INSTALACE / 2017

V jeho aktuální práci z letošního roku (2018) nazvané *Longshan Series 2018* odkazuje autor tvaroslovím k nejranější keramické kultuře v Číně, k takzvané *Longshan Black Pottery*. Tato neolitická kultura vyskytující se v oblastech, kterými protéká Žlutá řeka, pochází z doby 3000–1900 let př. n. l. Název dostala podle místa nálezů – Dračích hor – Longshan. Dochované nádoby svědčí o produkci vysoce leštěné, černé keramiky, točené na kruhu, s velmi tenkým stěpem.

V artefaktech Wan Lyia se objevují tvary inspirované morfologií těchto neolitických nádob. Vizualita je však umocněná jasnými zářivými barvami, které samozřejmě nepatřily do spektra neolitických mistrů. Kontrastní je i matnost povrchu a určitá zemitá struktura použitých glazur, které naznačují přirozený, rukodělný proces tvorby. Barevná disbalance a určitá nepravidelnost je v kontrastu s geometrizující formou jednoznačných tvarů a vytváří určité napětí i harmonii zároveň až metaforické vizuality (OBR. 74, 75).



← → OBR. 74, 75

WAN LYIA

VÁZA / LONGSHAN SERIES 2018



## SLOVO ZÁVĚREM

Ale copak si nemůžeme říci, že současná amnézie nás z velké části motivovala k napsání této knihy? — Yve-Alain Bois<sup>114</sup>

**K**niha s názvem *Porcelán +* je, jak už bylo řečeno, revidovanou verzí mé dizertační práce nazvané *Porcelán jako konceptuální médium*. Záměrem textu bylo pozměnit tradiční vnímání „porcelánu“ jako pouze řemeslného materiálu a posunout jeho percepci směrem ke kategoriím volného umění, konceptuálního uvažování a „dematerializaci“, a tím nezaopatřit podrobit „porcelán“ a obor s ním spojený diskuzím a polemikám. Analýza byla v textu provedena na základě sběru dat vycházejících z historických, teoretických i filozofických poznatků, ale hlavně z autentických znalostí tvorby současných autorů z obou zemí, České republiky i Číny.

Komparace soudobé české a čínské výtvarné scény měla několik důvodů. Tím podstatným byl historický odkaz k původu porcelánu – objevení v Číně, jeho první import z Asie na Západ i počátky evropského porcelánu v 18. století v Míšni. Zároveň tu hrála roli nezanedbatelná tradice spojená s porcelánem v českých zemích, vždyť na našem území se objevila manufaktura v Horním Slavkově v roce 1812 jako jedna z prvních v Evropě.

Další důvod pro toto srovnávání je ten, že v současné době jsou díla čínských, japonských a korejských autorů v práci s porcelánem na světové špičce a právě čínské umělecké prostředí jsem během svých pobytů a studií měla možnost fakticky poznat a také se osobně s tamními umělci setkat. Naproti tomu česká umělecká scéna je mi známa již dlouhodobě, obzvláště ze studií i z pozdější pedagogické práce na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Ateliéru keramika a porcelán.

Mohu tedy na závěr shrnout, že právě komparací českých a čínských autorů můžeme zřetelně definovat odlišnosti. Pro čínské autory je společné silné téma tradice, i když s ní jednotliví autoři pracují diferencovaně a v různých konotacích. Většina jejich děl má charakter sochařské a malířské synkreze s filozofickým či historickým podtextem, ostatní média zapojují sporadicky, marginálně kladou důraz i na instalaci. Jejich díla určitě názory a stanoviska konstatují, nemají však kritický či agitující podtext. To je společné i pro české autory. Téma tradice ale u nás není zas tak silné, odkazy k ní se neobjevují často – a pokud, pak spíše v designu. Jistou diferenciací je i to, že záměrem českých autorů často není vytvoření reálného objektu, ten naopak pro svůj koncept destruuje. Také synergie s jinými médii je u českých umělců běžná. S porcelánem experimentují, využívají jej pro svoje performativní, happeningové či multimediální prezentace. Ve většině případů je součástí díla instalace i prostorový kontext. Obje-

---

114 To podotýká v závěru knihy *Umění po roce 1900* u kulatého stolu na téma *Dilema současného umění* Yve-Alain Bois. FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.

vují se ale i společné rysy práce českých i čínských umělců, kterými jsou jasně daný koncept, aktuálnost a autenticita. Díla mají filozofický, psychologický, narativní nebo k tradici odkazující kontext, reflektují osobní pocity, poukazují na společenské jevy konstatováním, bez kritických konotací, vybízejí k polemikám.

V tomto textu jsem se snažila o objektivní pohled na vizuální umění pracující s médii porcelánu v celé šíři souvislostí. Nešlo tedy jenom o reflexi z hlediska české umělecké teorie, estetiky a pedagogiky ve vývojové perspektivě. Šlo o to poukázat na obor s tímto materiálem spojený jako na životaschopnou, dynamicky se vyvíjející a v současnosti velmi aktuální oblast s velkým edukačním potenciálem. Výsledkem zvolených metod<sup>115</sup> výzkumu je syntéza, intergrovaný obraz této problematiky, její struktura, která by mohla sloužit k vytvoření hypotéz a nového konceptu či teorie, neboť k tomu tato proměna oboru posledních dekád vybízí a nebyla u nás teoreticky dosud vůbec zaznamenána ani zpracována. Údaje lze zároveň využít pro účely vstupní analýzy, komparaci mezi historickými i aktuálními konfiguracemi v užitém i volném umění či pro přímou aplikaci v pedagogické praxi. V důsledku těchto historických i současných proměn by si tento obor jistě zasloužil větší pozornost umělecké teorie, zvláště když (podle Hala Fostera) musí transformací projít i ona sama: „Existují věrohodné způsoby jak vyložit dnes již nesčetné přístupy současného umění za posledních minimálně dvacet let? Nepoukazují na toto časové období jen tak pro nic za nic: v posledních několika letech se dva hlavní modely, které jsme užívali k formulování různých aspektů poválečného umění, staly dysfunkčními. Myslím tím na jedné straně model modernismu založeného na specifčnosti média a zpochybněného interdisciplinárním postmodernismem a na straně druhé model historické avantgardy (tedy té kritické vůči buržoazním institucím umění, jako byly dada a konstruktivismus) a neoavantgardy, která tuto kritiku rozpracovávala. Dnes se rekurzivní strategie neo zdá být umírněná, jako se odporující logika post zdá být unavená: žádná nepostačuje jako silné paradigma pro uměleckou nebo kulturní tvorbu a žádný jiný model na jejich místě nestojí. [...] A měli bychom také poznamenat, že metodám, které jsme tu probírali – psychoanalýze, z marxismu vycházející sociální historii, strukturalismu a poststrukturalismu – se sotva daří. Z mnoha důvodů je tato situace dobrá: dovoluje uměleckou svobodu a kritickou rozmanitost. Ale naše paradigma žádného paradigmatu také navádí k naprosté lhostejnosti, stagnační nesouměřitelnosti a konzumně-turistické kultuře uměleckého vzorkování.“ (Foster, 2015, s. 781).

115 Metoda Arts-based Research: J. Gary Knowles and Andrea Cole (2008) in the *Handbook of the Arts in Qualitative Research*: „[a]rts-based research can be defined as the systematic use of the artistic process, the actual making of artistic expressions in all of the different forms of the arts, as a primary way of understanding and examining experience by both researchers and the people that they involve in their studies.“ Dostupné z: <http://www.personal.psu.edu/eja149/blogs/elizandrews/2009/11/arts-based-research-an-overview.html>

Další použitelnou metodou výzkumu umělecké činnosti je *Ar'tografie*. Tuto metodu rozvinula Rita Irwinová a její kolegové. („*Ar'tografie*“ Irwin & de Cosson, 2004. Umělec (Artist), Výzkumník (Researcher) a Učitel (Teacher) – z těchto tří úhlů pohledu je zkoumána umělecká činnost. Historický výzkum byl použit v kapitolách obsahujících popis historické podoby českého porcelánu, první manufaktury a vzdělávací instituce u nás. Tato metoda vycházela primárně ze studia literatury a muzejních sbírek, posloužila i v případě deskripce původní lokace porcelánu v Číně, charakteristických atributů čínského porcelánu v jednotlivých dynastiích.







## Summary

**Porcelain+** The publication is revised version of the dissertation entitled „Porcelain as a Conceptual Medium“and has aims to analyze and describe contemporary tendencies and interpretations associated with the use of porcelain in the visual arts, not only as a utilitarian material but also as part of a conceptual art work. The work will be presented by the authors on the Czech art scene, with the emphasis on the youngest generation, its authentic expressions. It will also become acquainted with the work of renowned Chinese authors who are world leaders in this field. The whole research is presented in historical and pedagogical contexts.

## Literatura & elektronické zdroje

### Literatura

BADALÍKOVÁ, Olga et al. *Na tělo*. Brno: Masarykova univerzita, 2017.

BARONE, Tom. EISNER, Elliot. Los Angeles: *Arts Based Research*. 2012.

BAXANDALL, Michael. *Stíny a světlo: umění a vizuální zkušenost*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění; sv. 6.

BERGER, John et al. *Způsoby vidění*. 1. vyd. Praha: Labyrint, 2016. Labyrint fresh eye; sv. 3.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *Teorie jednání*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1998.

DAVID, Jiří. *Století dítěte a výzva obrazů: (eseje)*. 2. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008.

DOGERTY, Jack. *Porcelain*. London, A & C Black Publishers Limited, 2002.

ECO, Umberto. *Meze interpretace*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004.

FANG, Lili. *Chinese Ceramics*. Cambridge: Published by Cambridge University Press, 2011.

FIŠER, Zbyněk, HAVLÍK, Vladimír a HORÁČEK, Radek. *Slovem, akcí, obrazem: příspěvek k interdisciplinaritě tvůrčího procesu*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

- FOSTER, Hal et al. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 2. vyd. Praha: Slovart, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie: tři studie*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann, 1996.
- FRONEK, Jiří, BROŽKOVÁ, Helena. *Artěl: umění pro všední den 1908–1935*. Praha: Uměleckoprůmyslové museum, 2009.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1985.
- Gombrich, Ernst Hans. *Lifelong Interest, Conversation on Art and Science with Didier Eribon*. London, 1993.
- GUALDONI, Flaminio. *Art the twentieth century*. Milano: Skira, 2008.
- Halabala, Jindřich ml. O práci lidských rukou, in: *Umění a řemesla*, VI, 1962, č. 6.
- HAVEKOST, Eberhard. *Eberhard Havekost: Logik: výstava*. Praha: Galerie Rudolfinum, 2017.
- HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2016.
- HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada, ed., PACHMANOVÁ, Martina, ed. a PEČINKOVÁ, Pavla, ed. *Věci a slova: umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870–1970*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014.
- HORÁČEK, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění: poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti sesoudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách*. Brno: CERM, 1998.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Úděl umělce: duchampovské meditace*. 1. vyd. Praha: Torst, 1998.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Evropa a umění*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005.
- Chalupecký, Jindřich. Svět, v němž žijeme, in: *Program D 40, 1940, č. 4*, v antologii *Věci a slova*.
- Chalupecký, Jindřich. Výroba umění, in: *Umění a řemesla 11, 1958, č. 2*, v antologii *Věci a slova*.
- CHLÁDEK, Jiří. *Klasika porcelánu: Čína a Evropa*. Karlovy Vary: Mirror, 2007.
- CHAMONIKOLA, Kaliopi. *Opakované příběhy: Tradice v novém*. Brno: Moravská galerie, 1996.
- Kaplický, Josef. O výchově k umění, in: *Život XX, 1948*, v antologii *Věci a slova*.
- KELUNG Chen, Chinese Porcelain, Shanghia People's Fine Arts Publishing House.
- KESNER, Ladislav, ed., SCHMITZ, Colleen M., ed. *Obrazy mysli – Mysl v obrazech*. Brno: Moravská galerie, 2011.
- KESNER, Ladislav, ed. *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany: H & H, 1997.

- KESNER, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. 1. vyd. Praha: Národní galerie, 2000.
- KESNER, Ladislav. *Marketing a management muzeí a památek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2005.
- KLEINHAMPLOVÁ, Barbora, STEJSKALOVÁ, Tereza. *Kdo je to umělec? = Who is an artist?* Praha: Akademie výtvarných umění, 2014.
- KOREN, Leonard. *Wabi-sabi*. 1. vyd. Praha: K-A-V-K-A, 2016.
- Kostka, Zdeněk. Vysoká škola uměleckoprůmyslová a problém výtvarné kultury, in: *Umění a řemesla*, 1965/6.
- Kotík, Jan. Výtvarná stránka předmětu, in: *Tvar*, 1948, č. 4, s. 68, v antologii *Věci a slova*.
- KROUPA, Jiří. *Mnémosyné a Kleió. Opakované příběhy: Tradice v novém*. Brno: Moravská galerie v Brně, 1996.
- Kubler, Georg. *Shape of Time (Tvar času)*, 1962, in: MICHL, Jan. *Tak nám prý forma sleduje funkci*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2003.
- Lamarová, Milena. Makro i mikrosvět designu, in: *Czechoslovak Industrial Design*, 11, březen 1969.
- LOMOVÁ, Olga, ed., ČERNÁ, Zlata, ed. a ANDO, Vladimír. *Hledání harmonie: studie z čínské kultury*. Brno: Masarykova univerzita, 2009.
- LOOS, Adolf. *Řeči do prázdna: 1897–1900*. Praha: Pragma, 2014.
- Mádl, Karel. C. K. průmyslová škola v Praze, in: *Sto let práce, díl III: Obraz, kulturní výsledek a význam výstavy, Praha 1891*, in: PACHMANOVÁ, Martina, ed. a PRAŽANOVÁ, Markéta, ed. *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze = Academy of Arts, Architecture and Design in Prague: 1885–2005*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2005.
- MING, Bai. *World-Famous Ceramic Artists' Studios*. Hebei: Fine Arts Publishing House, 2009.
- MINK, Janis. *Duchamp*. Taschen, Kolín nad Rýnem. 2013.
- MICHL, Jan. *Funkcionalismus, design, škola, trh: čtrnáct textů o problémech teorie a praxe moderního designu*. Brno: Barrister & Principal, 2012.
- MICHL, Jan. *Tak nám prý forma sleduje funkci: sedm úvah o designu vůbec a o chápání funkcionalismu zvláště*. 1. vyd. Praha: VŠUP, 2003.
- MORAN, Mark F., ANDACHT, Sandra. *Oriental Antiques & Art*. Iola: Krause Publications, 2003.
- MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury*. 5. vyd. Praha: Idea servis, 2009.
- NOVOTNÁ, Hana. *Porcelán jako konceptuální médium*. Disertační práce. Masarykova univerzita, Brno: 2018. Dostupné z: [is.muni.cz/th/ugzac/](http://is.muni.cz/th/ugzac/).

- Novotná, Hana. Keramika v architektuře a veřejném prostoru, in: *ARCHITEKT +*, Praha, 2017.
- Novotná, Hana. Drážďanská sbírka porcelánu, in: *Art + Antiques*. 11. vyd. Praha: Ambit Media a s., 2015.
- Novotná, Hana. Celadon a mysterious colour. in Yarrobil. Issue 1. Sydney NSW 2010 Australia: Mansfield Ceramics Pty. Ltd, 2015.
- PACHMANOVÁ, Martina, ed., PRAŽANOVÁ, Markéta, ed. *Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze = Academy of Arts, Architecture and Design in Prague: 1885–2005*. 1. vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Překlad Lubomír Konečný. 2. vyd. Praha: Malvern, 2013.
- PETRIE, Kevin, ed., LIVINGSTONE, Andrew, ed. *The Ceramics Reader*. 1. vyd. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- PETRÁČKOVÁ, Věra a kol. *Akademický slovník cizích slov: [A–Ž]*. 1. vyd. Praha: Academia, 1997.
- Pinc, Zdeněk in: *Sborník INSEA – Filozofické aspekty výtvarné výchovy*, Ústí nad Labem: 1992.
- POSPISZYL, Tomáš. *Asociativní dějepis umění*. Praha: Tranzit, 2014.
- REZEK, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. 2. vyd. Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2010.
- RUHRBERG, Karl, SCHNECKENBURGER, Manfred, FRICKEOVÁ, Christiane, HONNEF, Inga. *Umění 20. století*. Praha: Taschen, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- Stefan, Oldřich. Nová architektura a její historický význam, in: *Architektura*, II, 1940, v antologii *Věci a slova*.
- STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana a kol. *Trasy: výzkum historických a inovativních aspektů umění a edukace*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana a kol. *Vize v umění a ve výchově uměním*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2016.
- STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Rituál, umění a výchova*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2002.
- STEHLÍKOVÁ BABYRÁDOVÁ, Hana. *Expresivní terapie se zaměřením na výtvarný a intermediální projev*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2016.
- SUCHOMEL, Filip. *3sta drahocenností: čínský porcelán ze sbírek Valdštejnů, Schwarzenbergů & Lichnowských*. 2.vyd. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2015.
- ŠIŠKOVÁ, Julie. *Individuální využití porcelánu – destrukce, štěstí*. Diplomová práce. Praha, 2011.
- Teige, Karel. Průmyslová umění, in: *Stavba*, 4, 1925–1926, s. 38, v antologii *Věci a slova*.

VANČÁT, Jaroslav. *Tvorba vizuálního zobrazení: gnozeologický a komunikační aspekt výtvarného umění ve výtvarné výchově*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2000.

VIKOVÁ, Jindra. *Je později, než si myslíš*. Praha: KANT, 2018.

VIRILIO, Paul. *Estetika mizení*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.

ZHANG, Xiaogang, NEDOMA, Petr a CHANG TSONG-ZUNG. *Čínská malba = Chinese painting = Zhongguo huihua: Zhang Xiaogang, Fang Lijun, Feng Mengbo: Galerie Rudolfinum, Praha 25. 9.–28. 12. 2008*. Praha: KANT, 2008.

ZHOŘ, Igor. *Proměny soudobého výtvarného umění*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1992.

ŽELEZNÝ, Adam. *Výbuch: Alternativní metody tvarování keramiky*. Diplomová práce. Praha, 2014.

### Elektronické zdroje

[www.artistprofile.com.au/ah-xian/](http://www.artistprofile.com.au/ah-xian/)

[www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=75](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=75)

[www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=1442](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1442)

[www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.ht](http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.ht)

[cs.wikipedia.org/wiki/Milan\\_Kn%C3%AD%C5%BE%C3%A1k\\_vhled.cz/index.html](http://cs.wikipedia.org/wiki/Milan_Kn%C3%AD%C5%BE%C3%A1k_vhled.cz/index.html)

[www.arts.cultural-china.com](http://www.arts.cultural-china.com)

[www.artslexikon.cz/index.php/Site\\_specific\\_art](http://www.artslexikon.cz/index.php/Site_specific_art)

[artycok.tv/28180/mi](http://artycok.tv/28180/mi)

[www.britanica.com](http://www.britanica.com)

[www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php](http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php)

[www.cesky.porcelan.cz/cs/uvod](http://www.cesky.porcelan.cz/cs/uvod)

[cinetur.cz/article.php?article=5https](http://cinetur.cz/article.php?article=5https)

[www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/](http://www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/)

[www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/](http://www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/)

[www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/](http://www.collective-evolution.com/2014/07/17/consume-consume-consume-with-the-false-promise-of-happiness/)

[cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cchan](http://cs.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cchan)

[cs.wikipedia.org/wiki/Cibul%C3%A1k](http://cs.wikipedia.org/wiki/Cibul%C3%A1k)

[cs.wikipedia.org/wiki/Edmund\\_Husserl](http://cs.wikipedia.org/wiki/Edmund_Husserl)

[cs.wikipedia.org/wiki/Konzumerismus](http://cs.wikipedia.org/wiki/Konzumerismus)

[cs.wikipedia.org/wiki/Si-an](http://cs.wikipedia.org/wiki/Si-an)

[cs.wikipedia.org/wiki/Stanislav\\_Kom%C3%A1re](http://cs.wikipedia.org/wiki/Stanislav_Kom%C3%A1re)

[cs.wikipedia.org/wiki/Stanislav\\_Kom%C3%A1re](http://cs.wikipedia.org/wiki/Stanislav_Kom%C3%A1re)

[cs.wikipedia.org/wiki/Terakotov%C3%A1\\_arm%C3%A1da](http://cs.wikipedia.org/wiki/Terakotov%C3%A1_arm%C3%A1da)

[cs.wikipedia.org/wiki/Terakotov%C3%A1\\_arm%C3%A1da](http://cs.wikipedia.org/wiki/Terakotov%C3%A1_arm%C3%A1da)

[cs.wikipedia.org/wiki/Virtualita](http://cs.wikipedia.org/wiki/Virtualita)

[en.wikipedia.org/wiki/Jingdezhen#Geography](http://en.wikipedia.org/wiki/Jingdezhen#Geography)

[en.wikipedia.org/wiki/Jingdezhen#Geography](http://en.wikipedia.org/wiki/Jingdezhen#Geography)

[susannehangaard.dk/projekter/absentia/index.html](http://susannehangaard.dk/projekter/absentia/index.html)

[susannehangaard.dk/projekter/absentia/index.html](http://susannehangaard.dk/projekter/absentia/index.html)

[en.wikipedia.org/wiki/Shmuel\\_Eisenstadt](http://en.wikipedia.org/wiki/Shmuel_Eisenstadt)

[en.wikipedia.org/wiki/Shmuel\\_Eisenstadt](http://en.wikipedia.org/wiki/Shmuel_Eisenstadt)

[www.hiddenfactory.cz/produkty/il-nome-della-rosa/](http://www.hiddenfactory.cz/produkty/il-nome-della-rosa/)

[www.hiddenfactory.cz/produkty/il-nome-della-rosa/](http://www.hiddenfactory.cz/produkty/il-nome-della-rosa/)

[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

[www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org)

[news.at0086.com/China-tours/Shanghai-Museum-The-Treasure-house-of-Ancient-Chinese-Art.html](http://news.at0086.com/China-tours/Shanghai-Museum-The-Treasure-house-of-Ancient-Chinese-Art.html)

[news.at0086.com/China-tours/Shanghai-Museum-The-Treasure-house-of-Ancient-Chinese-Art.html](http://news.at0086.com/China-tours/Shanghai-Museum-The-Treasure-house-of-Ancient-Chinese-Art.html)

[www.personal.psu.edu/eja149/blogs/elizandrews/2009/11/arts-based-research-an-overview.html](http://www.personal.psu.edu/eja149/blogs/elizandrews/2009/11/arts-based-research-an-overview.html)

[www.personal.psu.edu/eja149/blogs/elizandrews/2009/11/arts-based-research-an-overview.html](http://www.personal.psu.edu/eja149/blogs/elizandrews/2009/11/arts-based-research-an-overview.html)

[www.thebritishmuseum.org](http://www.thebritishmuseum.org)

[www.thebritishmuseum.org](http://www.thebritishmuseum.org)

[usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121\\_2220132\\_usti-zpravy\\_alh](http://usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121_2220132_usti-zpravy_alh)

[usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121\\_2220132\\_usti-zpravy\\_alh](http://usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121_2220132_usti-zpravy_alh)

[usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121\\_2220132\\_usti-zpravy\\_alh](http://usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121_2220132_usti-zpravy_alh)

[usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121\\_2220132\\_usti-zpravy\\_alh](http://usti.idnes.cz/vystava-porcelanu-julie-siskove-v-dubi-d9a-/usti-zpravy.aspx?c=A160121_2220132_usti-zpravy_alh)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)



## Seznam reprodukcí

**1, 2** (s. 33)

Susanne HANGAARD, Absentia, 2010,  
dostupné z: [http://susannehangaard.  
dk/projekter/absentia\\_framegrabs/  
index.html](http://susannehangaard.dk/projekter/absentia_framegrabs/index.html)

**3, 4, 5** (s. 38)

Hana NOVOTNÁ, Mang LAOSHI, Miska,  
2010, Fuping, foto archiv autorky

**6** (s. 42)

Olivier van HERPT, 3D tiskárna,  
dostupné z: [http://www.  
nordicstylemag.com/2017/05/cos-x-  
oliver-van-herpt](http://www.nordicstylemag.com/2017/05/cos-x-oliver-van-herpt)

**7** (s. 42)

Olivier van HERPT, keramika z 3D tisku,  
dostupné z: [https://www.designboom.  
com/design/olivier-van-herpt-3d-  
printed-ceramics-design-academy-  
eindhoven-eat-shit-milan-design-  
week-04-28-2015](https://www.designboom.com/design/olivier-van-herpt-3d-printed-ceramics-design-academy-eindhoven-eat-shit-milan-design-week-04-28-2015)

**8** (s. 43)

John BALISTERI, digitální rendr 3D  
scanu čajové misky, dostupné z: [http://  
johnbalistreriartist.com/3d-tea-bowl-  
project](http://johnbalistreriartist.com/3d-tea-bowl-project)

**9** (s. 43)

John BALISTERI, čajová miska,  
dostupné z: [http://johnbalistreriartist.  
com/3d-tea-bowl-project](http://johnbalistreriartist.com/3d-tea-bowl-project)

**10** (s. 45)

Michael EDEN, Wedgwood and  
Wouldn't, dostupné z: [http://  
thebowesmuseum.org.uk/AboutUs/  
News/Detail/ArtMID/3381/  
ArticleID/247/MICHAEL-  
EDEN-WEDGWOOD-AND-  
WOULDN%E2%80%99T](http://thebowesmuseum.org.uk/AboutUs/News/Detail/ArtMID/3381/ArticleID/247/MICHAEL-EDEN-WEDGWOOD-AND-WOULDN%E2%80%99T)



**11, 12** (s. 52, 53)

Ján MANČUŠKA, instalace, Městská knihovna v Praze, 2011, foto archiv autorky

**13** (s. 62–63)

Protoporcelán, Západní Zhou, Nanjingské muzeum, foto archiv autorky

**14, 15** (s. 66)

Seladon, Ge, Jižní Song, Šanghajské muzeum, foto archiv autorky

**16** (s. 66)

Seladon, praskání ledu, Ge, Longquan 1271–1368, Šanghajské muzeum, foto archiv autorky

**17** (s. 67)

Seladon s reliéfním dekorem, Song, Nanjingské muzeum, foto archiv autorky

**18** (s. 69)

Famille rose, Yonzheng, 1723–1735, Qing, Šanghajské muzeum, foto archiv autorky

**19** (s. 70)

Podglazurová červec, Qianlong, 1736–1795, Qing, Šanghajské muzeum, foto archiv autorky

**20** (s. 72–73)

Detail džbánů, famille rose, Qianlong, 1736–1795, Qing, Nanjing muzeum, foto archiv autorky

**21** (s. 74)

Váza s modro-bílým dekorem, „deset tisíc čínských znaků“, Kangxi, 1713, Qing, výška 77 cm, in: Imperial Kiln Porcelain of Qing Dynasty, s. 3, ISBN 7-5325-2457-4

**22** (s. 77)

Dráždanská galerie porcelánu, foto archiv autorky

**23** (s. 84)

Robert SMITHSON, Spiral Jetty, 1970, dostupné z: <https://www.widewalls.ch/spiral-jetty-official-state-work-of-art>

**24** (s. 84)

Bruce NAUMAN, A Cast of the Space under My Chair, 1965–1968, dostupné z: <http://visual.uclaextension.edu/tag/bruce-nauman>

**25, 26** (s. 85)

Julie ŠIŠKOVÁ, Peru, 2009, foto archiv autorky

**27** (s. 86)

Julie ŠIŠKOVÁ, proces odlévání, 2009–2011, foto archiv autorky

**28** (s. 86)

Julie ŠIŠKOVÁ, odlitek, foto archiv autorky

**29, 30** (s. 87)

Vendula RADOSTOVÁ, Entropie, 2015, videoprojekce, (tři akvária, suché porcelánové sochy, hudba), foto archiv autorky

**31, 32** (s. 88–89)

Vendula RADOSTOVÁ, Entropie, 2015, videoprojekce, (tři akvária, suché porcelánové sochy, hudba), foto archiv autorky

**33** (s. 90)

Vendula RADOSTOVÁ, Umělcem tady a teď!, 2018, instalace, foto archiv autorky

- 34, 35** (s. 93)  
Lucie POSPÍŠILOVÁ, Přítomnost absence, 2017, foto Michal Ureš, archiv autorky
- 36** (s. 95)  
JULIE ŠIŠKOVÁ, Štěstí, 2012, instalace, (vrhačka, porcelánové disky, GSM), foto archiv autorky
- 37** (s. 97)  
Simona GLEISSNEROVÁ, Dopisy, 2005, instalace, porcelán, foto archiv autorky
- 38** (s. 98–99)  
Simona GLEISSNEROVÁ, 2006, instalace, promítací plátno – porcelán, film, foto archiv autorky
- 39** (s. 100)  
Šárka NOVÁKOVÁ, Cesta k sobě, 2017, instalace z devíti tvarů, foto Venouš Marian, archiv autorky
- 40** (s. 101)  
Šárka NOVÁKOVÁ, Cesta k sobě, 2017, detail vnitřního motivu, foto Venouš Marian, archiv autorky
- 41–44** (s. 104, 105)  
Gabriel VACH, Il Nome della rosa, 2012, porcelán, vtavná dekorace a ruční malba, foto archiv autorky
- 45, 46** (s. 107)  
Gabriel VACH, Eva PELECHOVÁ, hidden Horní Slavkov factory, instalace, Designblok 2013, Praha, foto archiv autorky
- 47** (s. 108)  
Eva PELECHOVÁ, Proces I, sádrové formy, foto archiv autorky
- 48** (s. 108)  
Eva PELECHOVÁ, Fresh Letters, 2016, diturvit, foto Tomáš Brabec, archiv autorky
- 49** (s. 108)  
Eva PELECHOVÁ, Coffee leaves, 2017, porcelán, foto Tomáš Brabec, archiv autorky
- 50** (s. 110)  
Jindra VIKOVÁ, z cyklu Vzkazy, 2017, porcelán, kombinovaná technika, foto Pavel Baňka, archiv autorky
- 51** (s. 112–113)  
Jindra VIKOVÁ ve spolupráci s Hideo MATSUMOTO, z cyklu Vzkazy, 2017, porcelán, kombinovaná technika, foto Pavel Baňka, archiv autorky
- 52** (s. 114)  
Hana NOVOTNÁ, Reflexe, 2000, porcelán, metalíza, 120 x 90 cm, foto archiv autorky
- 53** (s. 116)  
Hana NOVOTNÁ, Vánoční dárek, 2012, instalace, porcelánový reliéf, engoba, papírová fólie s motivy vánočního papíru, dřevěná deska, 115 x 65 cm, foto archiv autorky
- 54–57** (s. 118, 119)  
Hana NOVOTNÁ, Otisky, 2017, porcelánové reliéfy, instalace, foto Michaela Dvořáková, archiv autorky
- 58** (s. 121)  
Adam ŽELEZNÝ, Výbuch, 2014, foto archiv autorky
- 59** (s. 121)  
Adam ŽELEZNÝ, Misky, 2014, porcelán, foto archiv autorky

**60** (s. 123)

Adam ŽELEZNÝ, Ladislav ŽELEZNÝ,  
Tabula rasa, 2018, instalace ve Studiu  
Prám, foto Anna Pleslová, archiv autorky

**61** (s. 124)

Roman ŠEDINA, Way of The Samuray –  
Bushido, točení (tvarování)  
na hrnčířském kruhu, terakota, porcelán,  
instalace v Lapidáriu, Designblok 2017,  
Praha, foto BoysPlayNice, archiv autorky

**62** (s. 133)

Liu JIANHUA, Untitled, 2008, foto  
archiv autorky

**63** (s. 135)

Liu JIANHUA, End of 2012, 2011,  
porcelán, instalace, foto archiv autorky

**64** (s. 135)

Liu JIANHUA, Blank Paper, 2012–2016,  
instalace, porcelán, 120 x 90 x 0,5 cm,  
foto archiv autorky

**65** (s. 136–137)

Liu JIANHUA, Bone, 2009, porcelán,  
182 x 12 x 10 cm, foto archiv autorky

**66** (s. 138)

Liu JIANHUA, Container, 2009–2016,  
instalace, foto archiv autorky

**67** (s. 138)

Liu JIANHUA, Trace, 2011, instalace, foto  
archiv autorky

**68** (s. 142–143)

Liu JIANHUA, Square, 2017, porcelán,  
ocelové pláty, instalace, The 57th Venice  
Bienale, Arsenale, Benátky, Itálie, foto  
archiv autorky

**69** (s. 144)

Ma JUN, New China Series – Mac  
Computer, 2005–2007, dostupné  
z: <https://blog.adafruit.com/2015/01/31/chinese-art-with-retro-objects-like-crt-tvs-and-tape-deck>

**70** (s. 146)

Ah XIAN, China China, 1999, porcelán,  
dostupné z: <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/79661>

**71** (s. 146)

Ah Xian, China China, 2002, porcelán,  
dostupné z: [http://3.bp.blogspot.com/\\_EjsTC7mllKQ/TS8nOvww2tI/AAAAAAAAABKE/DtQuC\\_cOhE4/s1600/4.jpg](http://3.bp.blogspot.com/_EjsTC7mllKQ/TS8nOvww2tI/AAAAAAAAABKE/DtQuC_cOhE4/s1600/4.jpg)

**72** (s. 148)

Wan LYIA, Birds' Twitter and Fragrance  
of Flowers, 2015, instalace, foto archiv  
autorky

**73** (s. 150–151)

Wan LYIA, rozměrově variabilní  
instalace, Thousands Kilometers  
Landscape 2017, porcelán, naglazurové  
barvy, zlato, kov, foto archiv autorky

**74, 75** (s. 152, 153)

Wan LYIA, váza, porcelán, Longshan  
Series 2018, foto archiv autorky

## Jmenný rejstřík

### A

Albers, Josef 41  
Alexander, Christopher 41  
Ando, Vladimír 37, 39, 61, 68, 132, 133,  
139, 145  
Antoni, Janine 117  
Apollinaire, Guillaume 25  
Aristoteles 117  
Arnheim, Rudolf 11, 83  
Austin, John Langshaw 109

### B

Badalíková, Olga 115, 117  
Balisteri, John 42, 45  
Barry, Robert 51  
Baxandall, Michael 12, 16  
Benjamin, Walter 44  
Benzhong, Lu 149  
Bernardi, Franco 44  
Bernays, Edward Louis 116  
Bishop, Claire 54  
Bois, Yve-Alain 155  
Böttger, Johann Friedrich 75, 76  
Bourdieu, Pierre 55  
Brown, Glenn R. 54  
Brožková, Helena 59  
Brunner, Vratislav Hugo 28  
Buchloch, Benjamin H. D. 49, 51  
Burn, Ian 53

### C

Cajal, Santiago Ramón y 18  
Carrier, A. 57  
Cassirer, Ernst 103  
Certeau, Michel de 116  
Clark, Garth 32  
Clausius, Rudolf 83  
Cole, Andrea 156  
Cooper, Emmanuel 33  
Coper, Hans 34  
Corbusier, Le 25  
Cushway, David 32, 85  
Czjzek, Johann 57

### Č

Černá, Zlata 37, 39, 61, 68, 132, 133,  
139, 145

**D**

Dahn, Jo 32  
David, Jiří 20, 21, 41, 58, 85  
Didi-Hubeman, Georges 117  
Dreier, Katherine Sophie 47  
Duchamp, Marcel 31, 47, 48, 51

**E**

Eberlein, Johann Friedrich 78  
Eco, Umberto 17, 103  
Eden, Michael 45  
Eisenstadt, Shmuel 38, 39

**F**

Fleková, Lucie viz Pospíšilová, Lucie  
Foster, Hal 12, 18, 41, 47, 48, 49, 51, 53,  
84, 155, 156  
Foucault, Michael 90  
Fronek, Jiří 59

**G**

Gama, Vasco da 61  
Gennep, Arnold van 94  
Gers, Wendy 32  
Gleissnerová, Simona 96, 97, 99  
Gočár, Josef 28  
Gombrich, Ernst Hans 12, 15, 17, 103  
Goodman, Nelson 37  
Gormley, Antony 34  
Greenhalgh, Paul 32  
Gropius, Walter 41  
Groys, Boris 15, 16, 31, 90

**H**

Haas, Georg 57  
Halabala, Jindřich 26  
Hangaard, Susanne 32, 33  
Hansen, Fleming Tvede 45  
Harrison, Keith 32  
Heathe, Charles 106  
Heidegger, Martin 15, 35, 103  
Herpt, Oliver van 42, 45  
Higgins, Dick 96  
Hildebrand, Adolf von 21  
Hofman, Vlastislav 59  
Höroldt, Johann Gregorius 77  
Hostinský, Otakar 20, 27

Hubatová-Vacková, Lada 21, 25, 26  
Huebler, Douglas 51  
Husserl, Edmund 91

**CH**

Chalupecký, Jindřich 22, 26, 47, 48, 96  
Chamonikola, Kaliopi 103

**I**

Irwinová, Rita 156  
Itten, Johannes 41

**J**

Janák, Pavel 28, 59  
Ježek, Jaroslav 22  
Jianhua, Liu 132, 133, 134, 138, 139,  
140  
Ji, Li 132  
Johnová, Helena 28  
Johns, Jasper 48  
Judd, Donald 49, 51  
Jung, Carl Gustav 25, 39  
Jun, Ma 144, 145

**K**

Kaendler, Johann Joachim 78  
Kandinskij, Vasilij 41  
Kant, Immanuel 91  
Kaplický, Josef 26  
Kesner, Ladislav 15, 16, 17, 18, 19, 55, 71  
Kirchner, Ernst Ludwig 78  
Klee, Paul 31, 41  
Kleinhamplová, Barbora 15, 16, 31, 44,  
55  
Kleinová, Naomi 116  
Kliver, Miroslav 44  
Kmentová, Eva 117  
Knížák, Milan 96  
Knowles, J. Gary 156  
Komárek, Stanislav 39  
Koplos, Janet 32, 33  
Korb, Alois 57  
Kostka, Zdeněk 29  
Kosuth, Joseph 51  
Kotátková, Eva 111  
Kotěra, Jan 27, 28  
Kotík, Jan 21

Kovář, Zdeněk 26  
 Kratochvíl, Zdeněk 28  
 Krejčí, František 20  
 Kroupa, Jiří 39  
 Kubler, George 40  
 Kuh, Katharine 47, 48  
 Kupka, František 31  
 Kuspit, Donald 18  
 Kysela, František 28

**L**

Lamarová, Milena 27  
 Lander, Dan 122  
 Lang, Dominik 69, 111  
 Leach, Bernard 34  
 Lebow, Viktor 1178  
 Lee, Philip 32  
 Lévi-Strauss, Claude 117  
 LeWitt, Sol 47, 49  
 Lichtwark, Alfred 20  
 Liu, Fang 64, 133, 137, 138, 151  
 Livingstone, Andrew 31, 34, 54, 85, 90  
 Lloyd, Wright Frank 40  
 Lomová, Olga 37, 39, 61, 68, 132, 133,  
 139, 145  
 Longuelune, Zacharias 76  
 Loos, Adolf 21, 40  
 Lyia, Wan 148, 149, 151, 152

**M**

Maciunas, Georg 96  
 Mádl, Karel Boromejský 20, 27  
 Makovský, Vincenc 29  
 Mančuška, Ján 52  
 Marino, Peter 75, 76, 78  
 Martin, Andrew 115, 122  
 Matsumoto, Hideo 113  
 McLuhan, Marshall 22  
 Merleau-Ponty, Maurice 49  
 Metcalf, Bruce 31, 32, 44  
 Meyer, Friedrich Elias 78  
 Mies van der Rohe, Ludwig 40, 41  
 Michl, Jan 39, 40, 44  
 Mirzoeff, Nicholas 90, 91

mistr Mang 37, 38  
 Moholy-Nagy, László 41  
 Morris, Robert 51  
 Morris, William 21, 40, 58  
 Mutt, R. 47  
 Myslbek, Josef Václav 27

**N**

Nauman, Bruce 84, 117  
 Nedoma, Petr 17, 38, 131, 147  
 Neubauer, Zdeněk 101, 102  
 Norman, Donald 41  
 Nováková, Šárka 101, 102  
 Novotná, Hana 38, 64, 68, 78, 115, 116,  
 117, 119, 140

**O**

Ohmann, Bedřich 27  
 Oppenheim, Meret 115

**P**

Padrta, Jiří 29  
 Pachmanová, Martina 27, 28, 29  
 Panofsky, Erwin 12, 16  
 Patočka, Jan 20, 103  
 Pawson, John 36  
 Pečinková, Pavla 25, 27, 28  
 Pelechová, Eva 103, 106, 109  
 Petera, Martin 120  
 Petráčková, Věra 17  
 Petrie, Kevin 31, 34, 54, 85, 90  
 Pinc, Zdeněk 17, 103  
 Plečnik, Josip 28  
 Portmann, Adolf 39  
 Pospiszyl, Tomáš 115  
 Pospíšilová, Lucie (Fleková, Lucie) 91,  
 92  
 Pražanová, Markéta 27, 28, 29

**Q**

Qiang, Cai Gao 120  
 Quast, Konrád Ferdinand 57  
 Quhui, Mao 132

**R**

Radostová, Vendula 83, 85, 86, 87, 89, 90  
 Rawson, Philip 32  
 Read, Herbert 33  
 Reagan, Ronald 116  
 Reinhardt, Ad 49, 51  
 Rezek, Petr 19  
 Rie, Lucy 34  
 Rohe, Mies van der 40, 41  
 Ruscha, Ed 51  
 Ruskin, John 20, 21, 22, 40  
 Russolo, Luigi 122

**S**

Sartre, Jean-Paul 91, 92  
 Semper, Gottfried 27  
 Seurat, Georges 53  
 Shaw, Emma 54  
 Schaeffer, Pierre 122  
 Schermer, Simon 57  
 Schikaneder, Jakub 27  
 Schmitz, Colleen M. 18, 71  
 Siegelaub, Seth 51  
 Silný, August 57, 75, 76, 77, 78  
 Smithson, Robert 84, 85  
 Stefan, Bedřich 26  
 Stehlíková Babyrádová, Hana 37, 94  
 Stejskalová, Tereza 15, 16, 31, 44, 55  
 Stella, Frank 47, 49, 51  
 Su, Huai 139  
 Suchomel, Filip 125  
 Sullivan, Louis 40, 41

**Š**

Šedina, Roman 125  
 Šišková, Julie 84, 85, 86, 94, 96

**T**

Teige, Karel 25  
 Thatcherová, Margaret 116  
 Thun, František Josef  
 z Hohensteinu 57

Tschirnhauser Ehrenfried Walther  
 von 76  
 Tsong-Zung, Chang 38, 131, 147

**U**

Úlehla, Josef 20

**V**

Vach, Gabriel 103, 105, 106  
 Velde, Henry van de 40, 41  
 Viková, Jindra 111, 113  
 Vinci, Leonardo da 20  
 Virilio, Paul 92

**W**

Wagner, Otto 21, 40  
 Weber, Max 38  
 Weiner, Lawrence 49, 53  
 Weiwei, Ai 94  
 Whiteread, Rachel 84, 117  
 Wittgenstein, Ludwig 48, 103  
 Wolfflin, Heinrich 16, 20

**X**

Xaverius, František 78  
 Xian, Ah 132, 145, 147  
 Xiaogang, Zhang 38, 131, 132, 147  
 Ximeng, Wang 149

**Y**

Yongkang, Yao 131

**Z**

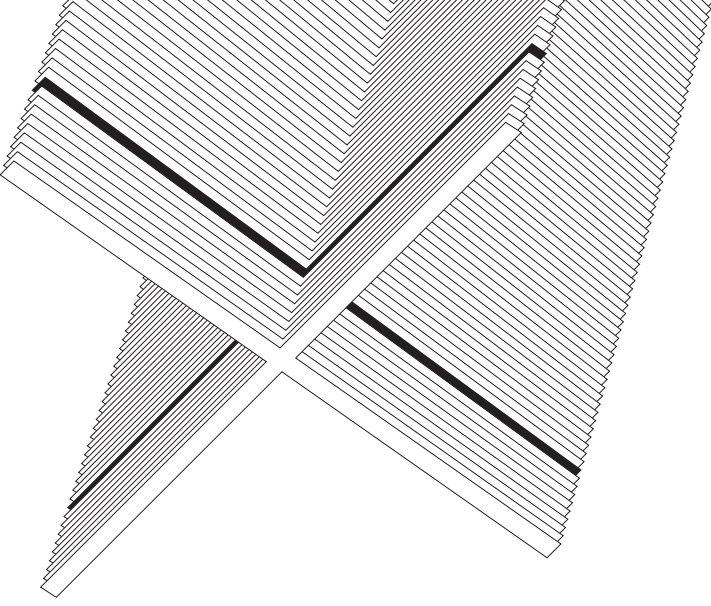
Zemánková, Terezie 111  
 Zhang, Xiaogang 38, 131, 147  
 Zhenqing, Yan 139  
 Zhoř, Igor 16

**Ž**

Železný, Adam 120, 121, 122  
 Železný, Ladislav 122  
 Ženíšek, František 27







Vědecká redakce MU

prof. Ing. Petr Dvořák, CSc.

PhDr. Jan Cacek, Ph.D.

Mgr. Tereza Fojtová

Mgr. Michaela Hanousková

prof. MUDr. Lydie Izakovičová Hollá, Ph.D.

doc. RNDr. Petr Holub, Ph.D.

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.

doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.

prof. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

doc. RNDr. Jaromír Leichmann, Dr.

PhDr. Alena Mizerová

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.

Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.

doc. RNDr. Ondřej Slabý, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Trávníček, M.A.

doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.

# Hana Novotná

## Porcelán +

Jazyková korektura: Ondřej Pechník

Korektura anglického jazyka: Jinjin Lu

Grafická úprava a sazba: Eva Havelková

Úprava reprodukcí: Michal Janata, Studio Marvil

Vydala Masarykova univerzita

Žerotínovo náměstí 617/9, 601 77 Brno

1., elektronické vydání, 2018

Písmo: Trivia Sans, Trivia Serif

ISBN 978-80-210-9106-1



**Hana Novotná** – Studium absolvovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Ateliéru keramiky a porcelánu v Praze; také studovala na Aalto school of Art Design and Architecture v Helsinkách v ateliéru Ceramics and Glass v roce 1990 a na Nanjing University v roce 2014–2015, kde pracovala na své dizertační práci zaměřené na porcelán. Od devadesátých let pravidelně vystavuje doma i v zahraničí. Je zastoupena ve sbírkách muzeí a galerií v České republice i ve světě. Publikuje články do odborných časopisů a knih. Je členkou Académie internationale de la Céramique se sídlem v Ženevě a SVUK v Praze. Jako pedagog začala působit v roce 1998 na Fakultě výtvarných umění při VUT v Brně. Od roku 2005 učila na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, v Ateliéru keramiky a porcelánu, a roku 2018 ukončila doktorské studium na Katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, kde působí i jako pedagog. Kromě pedagogické práce se věnuje i vlastní ateliérové volné tvorbě a designu. Absolvovala několik zahraničních stáží, naposledy v programu EXPERTS4ASIA na Nanjing University v Nanjingu v Číně.

---